

2020/2021

69 OPERA DENBORALDIA  
TEMPORADA DE ÓPERA

#TúHacesABAO



IL TURCO  
IN ITALIA

ALZIRA

SAMSON  
ET DALILA

L'ELISIR  
D'AMORE

TOSCA

ABAO | BILBAO  
OPERA

PATROCINADOR PRINCIPAL

---

Fundación  
**BBVA**

MECENAS

---



PATROCINADOR

---

**EL CORREO**  
INFORMACIÓN CON VALOR

## COLABORADORES

---



## ASOCIADOS

---



# VAS A QUERER MÁS ÓPERA

2020/2021

69 OPERA EN BORDA DÍA  
TEMPORADA DE ÓPERA

#TúHacesABAO

Gioachino Rossini

## IL TURCO IN ITALIA

octubre'20  
noviembre'20



Fundación BBVA

Giuseppe Verdi

## ALZIRA

noviembre'20



Camille Saint-Saëns

## SAMSON ET DALILA

enero'21  
febrero'21



Fundación BBVA

Gaetano Donizetti

## L'ELISIR D'AMORE

febrero'21  
marzo'21



Giacomo Puccini

## TOSCA

mayo'21



Giuseppe Verdi

## CONCIERTO TUTTO VERDI

junio'21



Fundación BBVA

Patrocinador principal  
de la Temporada

Fundación  
BBVA

ABAO | BILBAO  
OPERA

# El conocimiento no se improvisa

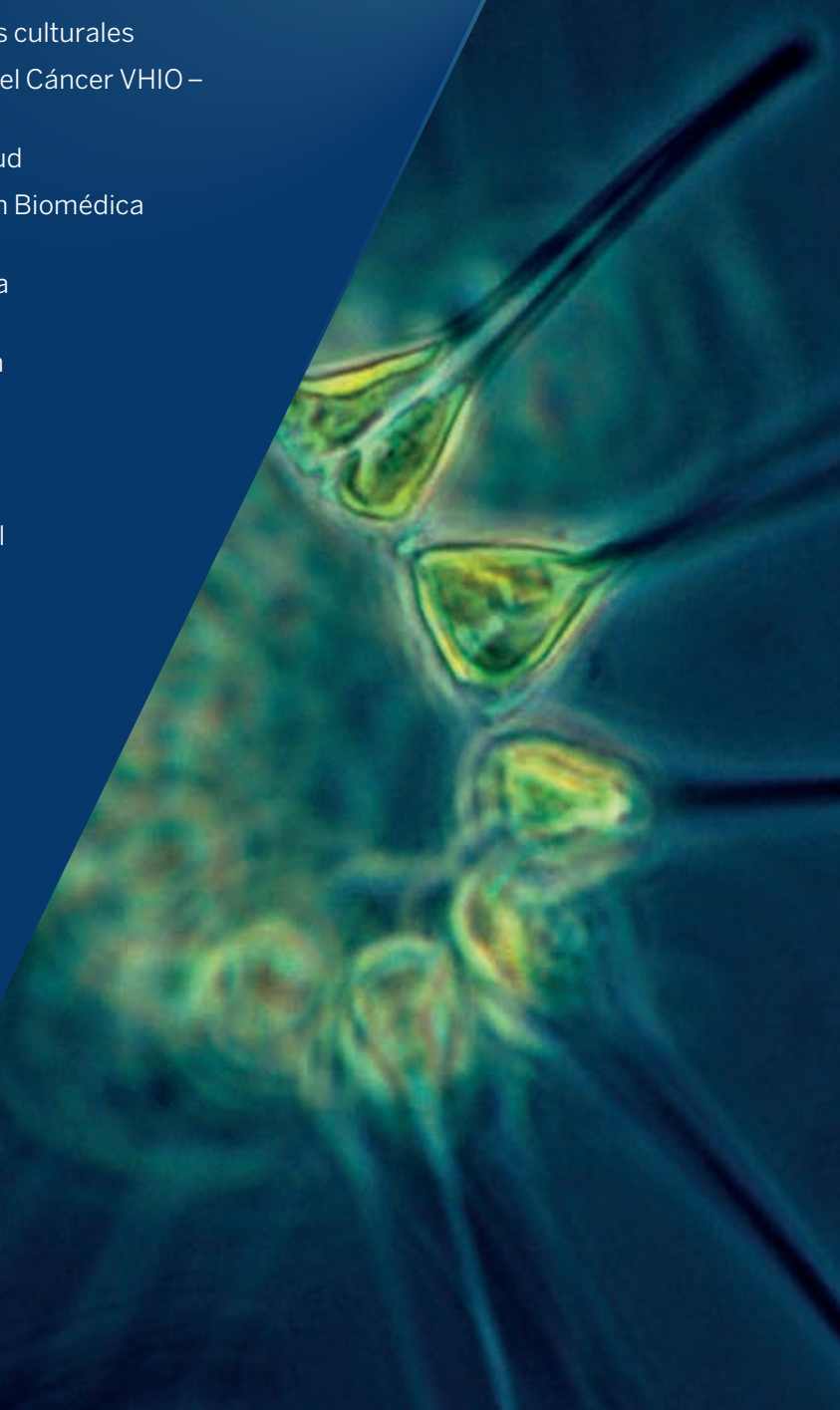
## Dos décadas de impulso ininterrumpido de la investigación científica, nuestro mejor recurso

- Ayudas a Equipos de Investigación Científica 2020, dedicadas a **proyectos COVID-19** en **Biomedicina, Big Data e Inteligencia Artificial, Ecología y Veterinaria, Ciencias Sociales y Humanidades**
- Becas Leonardo a investigadores y creadores culturales
- Programa de Inmunoterapia e Inmunología del Cáncer VHIO – Fundación BBVA
- PortalClínic: información confiable sobre salud
- Colaboración con el Instituto de Investigación Biomédica de Barcelona (IRB)
- Programa de Investigación en socioeconomía en colaboración con el Ivie
- Programa Logos de Ayudas a la Investigación en Estudios Clásicos
- Premios Fronteras del Conocimiento
- Premios a la Conservación a la Biodiversidad
- Premio Biophilia de Comunicación Ambiental
- Premios Real Sociedad Española de Física – Fundación BBVA
- Premios Real Sociedad Matemática de España – Fundación BBVA
- Premios Sociedad Científica Informática de España – Fundación BBVA
- Premios Sociedad de Estadística y de Investigación Operativa – Fundación BBVA

### Fundación BBVA

Plaza de San Nicolás, 4 · Bilbao  
Paseo de Recoletos, 10 · Madrid

[www.fbbva.es](http://www.fbbva.es)



Giuseppe Verdi

# CONCIERTO TUTTO VERDI

junio'21

2020/2021

69 OPERA DENBORALDIA  
TEMPORADA DE ÓPERA

#TúHacesABAO



DISFRUTA LA ÚLTIMA ETAPA DE UN PROYECTO ÚNICO

Patrocinador exclusivo

Fundación  
**BBVA**

**ABAO** | BILBAO  
OPERA

## 08/ PRESENTACIÓN

---

### 10/ 69 TEMPORADA ABAO BILBAO OPERA

IL TURCO IN ITALIA - Gioachino Rossini	/ 10
ALZIRA - Giuseppe Verdi	/ 114
SAMSON ET DALILA - Camille Saint-Saëns	/ 186
L'ELISIR D'AMORE - Gaetano Donizetti	/ 256
TOSCA - Giacomo Puccini	/ 340
CONCIERTO TUTTO VERDI - Giuseppe Verdi	/ 452

---

### 462/ RESUMEN HISTÓRICO ABAO

---

### 550/ ESTADÍSTICAS REPRESENTACIONES

---

### 552/ 16 TEMPORADA ABAO TXIKI

ACROBATA Y ARLEQUIN	/ 553
EL ELIXIR DE AMOR	/ 554
EL VIAJE DE LUDI	/ 555
ITSASOTIK ESKOLARA	/ 556
El histórico de ABAO TXIKI	/ 557

---

### 568/ ABAO, MÁS QUE ÓPERA

---

**LOREM IPSUM  
DOLOR SIT AMET,**

**JUAN CARLOS MATELLANES**

**PRESIDENTE DE ABAO BILBAO OPERA**







*ABAO Bilbao Opera inicia en octubre de 2019 su 68ª Temporada cargada de novedades. Una nueva imagen de marca, una transformación estratégica que apuesta por la internacionalización, una programación que crece en nuevos títulos y estrenos que se suman al repertorio de ABAO, y un incremento en las actividades culturales y sociales.*

*En los últimos años hemos recorrido un camino no exento de dificultades, superando una realidad socioeconómica adversa con una voluntad constante de adaptación, desarrollando nuevas actividades y propuestas culturales.*

*En esta realidad en permanente transformación, iniciamos un nuevo ciclo con la mirada puesta en el futuro, obligándonos al esfuerzo de mejorar cada nueva temporada impulsando la ópera y la cultura como activos de valor añadido para toda la ciudadanía, avanzando con paso firme hacia adelante, asumiendo nuevos retos con ilusión y fortaleza.*

*En el apartado artístico, la nueva temporada acredita su nivel de excelencia con una programación que*

*incluye cinco óperas, un concierto con dos títulos, una ópera de salón, cuatro títulos para el público infantil y juvenil, un ciclo de música de cámara, cuarenta y siete funciones, cinco impactantes producciones, cuatro coproducciones de ABAO estreno a nivel nacional, y grandes figuras de referencia tanto en el ámbito musical como en el escénico.*

*En el ámbito cultural, abordamos dos ciclos de conferencias, más de cuatrocientas actividades didácticas, y destacadas actuaciones en el tercer sector con los programas "Opera y +" en el Hospital de Cruces y "Bizkaia Kooperera" en Bolivia y Bilbao, entre otras muchas acciones sociales y solidarias.*

*Un ambicioso proyecto que enriquece de forma notable el marco de la oferta cultural en Bilbao, y que reafirma y consolida el valor de la ópera como una actividad plenamente actual y con un futuro prometedor.*

Gioachino Rossini

# IL TURCO IN ITALIA



Fundación  
**BBVA**



## ÍNDICE

---

FICHA ARTÍSTICA	/12
« <i>CHE BEL TURCO! AVVICINIAMOCI</i> » - Paolo Cascio	/13
EL EXTRAÑO MUSULMÁN EN EL MEDITERRÁNEO: EL VIAJERO TURCO DE ROSSINI - Larry Wolff	/26
SINOPSIS ARGUMENTAL	/35
FICHA TÉCNICA	/36
LIBRETO	/37
DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA	/108



## FICHA ARTÍSTICA

### Género

*Dramma buffo per musica* en dos actos

### Música

Gioachino Rossini (1792-1868)

### Libreto

Felice Romani, basado en una pieza homónima de Caterino Mazzolà con la que se hizo una ópera del compositor alemán Franz Seydelmann en 1788

### Estreno

Teatro alla Scala de Milán el 14 de agosto de 1814

### Estreno en ABAO Bilbao Opera

Euskalduna Bilbao el 21 de octubre de 2020

### Partitura

Il turco in Italia (Edición tradicional) para Gioachino Rossini. CASA RICORDI S.r.l., Milano. Editores y propietarios

### Representación en ABAO Bilbao Opera

1.036<sup>a</sup>, 1.037<sup>a</sup>, 1.038<sup>a</sup>, 1.039<sup>a</sup>, 1.040<sup>a</sup>, 1.041<sup>a</sup>

### De este título

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> reposición del título

### Representaciones

21, 24, 26, 28, 30 de octubre y 2 de noviembre de 2020

### Selim

Paolo Bordogna

### Fiorilla

Sabina Puértolas

### Don Geronio

Renato Girolami\*

### Don Narciso

David Alegret

### Prosdócimo

Pietro Spagnoli\*

### Zaida

Marina Viotti\*

### Albazar

Moisés Marín

### Bilbao Orkestra Sinfonikoa Coro de Ópera de Bilbao

### Director musical

Christophe Rousset

### Director de escena

Emilio Sagi

### Escenografía

Daniel Bianco

### Vestuario

Pepa Ojanguren

### Iluminación

Eduardo Bravo

### Director del coro

Boris Dujin

### Coproducción

Théâtre du Capitole de Toulouse

Ópera de Oviedo

Teatro Municipal de Santiago de Chile

### Patrocinador exclusivo de esta ópera

Fundación

**BBVA**

\*Debuta en ABAO Bilbao Opera

# «CHE BEL TURCO! AVVICINIAMOCI!»

[Fiorilla, Acto I, Escena VI]

*Il turco in Italia*, ópera compuesta por Rossini en 1814, a los veintidós años, es su decimotercera ópera y la tercera compuesta para el Teatro alla Scala. En el curso de su actividad desarrollada a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XIX, Rossini compuso más de treinta y cinco óperas, un número realmente considerable en comparación con sus contemporáneos. El compositor se convirtió en un auténtico fenómeno único capaz de revolucionar la historia de la música y la manera misma de componer óperas. Esta producción tan prolífica casi consumió a su autor, que pasó los últimos cuarenta años de su vida sin componer más óperas. Una actitud muy lúcida, casi consciente y orgullosa. Rossini, con ese deseo de mantenerse apartado de la vida teatral y musical europea, quizás estaba reprochándose, antes de nada, a sí mismo y, en segundo lugar, también al mundo musical que estaba a su alrededor, por haberse adentrado en un terreno pantanoso sin salida. *Il turco in Italia* es uno de los frutos de la primera vena creadora de su autor, una pequeña joya, quizá menos brillante si se compara con otras *opere buffe*, pero no por ello menos preciosa. *Il turco in Italia* forma parte, junto a *L'italiana in Algeri*, *La Cenerentola* e *Il barbiere di Siviglia*, de una «tetralogía rossiniana» ideal que lleva a los escenarios una gran bocanada de frescura en el panorama de la *opera buffa* de comienzos del siglo XIX. Una tetralogía de incomparable refinamiento y belleza construida con arias, a menudo de bravura, piezas de conjunto, concertantes, finales espectaculares con asombrosos entrelazamientos de voces y ritmos irresistibles que han sabido conquistar a los públicos de todo el mundo.

[13]



Eugène Delacroix, *Théâtre Italien*. Rossini soutenant Manuel Garcia dans *Otello*, Mme Mainvielle-Fodor dans *Rosine* et Pellegrini dans *le Barbier de Séville* (1828)

## «COSÌ FA... IL TURCO». DRAMATURGIA DE UNA ÓPERA DE TRAZAS MOZARTIANAS

La trama de *Il turco in Italia* imita el modelo de las comedias musicales de finales del siglo XVIII. El esqueleto dramático de la ópera se basa en las intrigas amorosas protagonizadas por una doble pareja: por una parte, Zaida y Selim, los turcos; por otra, Fiorilla y Geronio, los italianos. Hacen de contrapeso otros tres personajes: Prosdócimo, un poeta que toma ideas de las situaciones de las que es testigo para escribir una comedia; Narciso, un noble que está enamorado también secretamente de Fiorilla; y Albazar, amigo de Zaida.

En realidad, *Il turco in Italia* es la amalgama de tres tramas paralelas. El primer filón es el del enamorado celoso (Don Geronio), que será traicionado por su amada (Fiorilla). La segunda trama es la del príncipe turco (Selim) que repudia a su prometida (Zaida) tras acusarla de ser infiel. El tercer ramal es el de Prosdócimo, un poeta en busca de inspiración para escribir su nueva comedia, que logrará terminar gracias a asistir a las intrigas de las dos parejas. En esta combinación de brillante comicidad se presentan todos los elementos dramáticos que estaban entonces en boga: los celos del enamorado, la muchacha joven y astuta en busca de libertad, el colorido exótico presentado por un turco (tan de moda aún en la Europa de comienzos del siglo XIX) y la presencia de un tercer ojo que todo lo ve y todo lo escribe, ejemplo elegante de metateatro que devuelve al público y comenta alegremente cuanto sucede en escena. El personaje de Prosdócimo es muy importante en la estructura del drama, además de inusual. Sirve de prisma que permite descomponer los elementos de la comedia, tal como hace, por ejemplo, Don Alfonso en *Così fan tutte*, o Plagio en la ópera de Mercadante *I due Figaro*, o Alcandre en *L'illusion comique* de Corneille, hasta llegar al director de teatro en *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello. Al reducir a la mínima expresión la dramaturgia de *Il turco in Italia*, podría decirse, por tanto, que la trama cómica, que avanza con los incidentes de Geronio y Fiorilla, se entrelaza con la seria que hacen avanzar Zaida y Selim,

mientras que Prosdócimo las unifica, generando así un «drama buffo». La clara distinción entre los géneros no impide que Rossini establezca entre ellos una estrecha conexión, una intensa relación de intercambios recíprocos, que se apoya en la tendencia –típica del lenguaje de Rossini– de utilizar vocablos neutros o, mejor, polivalentes, cuyos sentidos dramáticos y musicales dependen del contexto en que decide insertarlos el autor. Y todo ello se ve particularmente bien en *Il turco in Italia*. A diferencia de otras *opere buffe* rossinianas ya citadas, en esta ópera no encontramos ese ámbito de extrema ironía y ligereza al que tienden habitualmente los concertantes o los finales de sus otras partituras. En *Il turco in Italia*, Rossini se distancia de los mecanismos cómicos llevados a los máximos resultados en otras *opere buffe* e intenta, en cambio, un teatro más realista, un teatro en el que los personajes permanezcan más apegados a su desarrollo dramático. Podríamos decir que, desde este punto de vista, *Il turco in Italia* es la ópera más mozartiana de Rossini.



La soprano Rosalie Willaumi, caracterizada como Zaida en *Il turco in Italia*

Y con Mozart, en un examen más detallado, pueden detectarse curiosas coincidencias. Felice Romani, autor del libreto para la ópera de Rossini, toma las ideas de un libreto anterior, con el mismo título, escrito por Caterino Mazzolà y al que puso música Franz Seydelmann. Esta ópera se representó en Dresde y más tarde en el Burgtheater de Viena en 1789, el año en que Da Ponte y Mozart estaban trabajando en *Così fan tutte*. Resulta plausible que Da Ponte y Mozart conociesen la ópera de Seydelmann, que les sirvió, muy probablemente, de término de comparación para poder concluir *Così fan tutte*. En 1814, año del estreno en la Scala de *Il turco in Italia* rossiniano, estaba representándose justamente *Così fan tutte*, y tanto el bajo como la soprano que interpretaban a Guglielmo y Fiordiligi fueron quienes estrenaron los papeles de Selim y Fiorilla. Romani, que conocía tanto el libreto de Mazzolà como el de *Così fan tutte*, supo dar vida, por tanto, a una «buffoneria» real y creíble, delineando una ambientación burguesa que representaba la piedra angular, en los libretos de la época, entre la farsa y la comedia musical, ofreciendo a Rossini excelentes escenas chisporroteantes, intrigantes intercambios de identidad, reconocimientos y giros inesperados. Actualmente podemos leer *Il turco in Italia* analizando otros aspectos: el libreto es más profundo de lo que pueda parecer, ya que establece conexiones entre personajes situados en las antípodas que están deseosos de superar sus límites. Selim y Fiorilla, de un modo especial, se atraen de un modo irresistible. Uno es turco, la otra es italiana y se sienten fascinados por su respectiva diversidad. Más que una *opera buffa*, *Il turco in Italia* es una ópera sobre las diferencias: de culturas, de géneros, de perspectivas, de visiones, de caracteres.

Hoy día esta ópera de Rossini nos deja enseñanzas similares. Fiorilla es una feminista *ante litteram*, una figura un tanto inusual también en las óperas de

comienzos del siglo XIX. No acepta el papel de mujercita que se ve obligada a mostrar respeto. Es justamente su independencia la que desencadena diversas reacciones en los hombres. Algunos la aman, la desean, pero al mismo tiempo se sienten asustados por ella; otros la detestan y están celosos de ella. Fiorilla es el prototipo, *in nuce*, de esas mujeres fuertes a las que los hombres querrían someter. *Il turco in Italia* nos habla también de convenciones y de moral. En el final feliz, esta ópera deja un mensaje amargo, conservador, burgués y tradicionalista. Fiorilla, a pesar de sus anhelos subversivos y anticonformistas, será finalmente derrotada y elegirá la comodidad tranquilizadora de la unión con Geronio, el marido para toda una vida. También Selim, el turco, no tiene el coraje de subvertir su condición, de abrazar esa nueva visión del mundo (occidental, podríamos decir) ofrecida por Fiorilla y preferirá reconciliarse con Zaida, reflejo de su mismo pensamiento, con costumbres y hábitos comunes. Aquí emerge un nuevo paralelismo con *Così fan tutte*. Ambas óperas no convencen por cómo terminan. Al final de las dos obras maestras, los personajes quedan demolidos, ya no tienen más certezas, se ven privados de su sensualidad, de esa chispa electrizante que los mantenía vivos y que los ha llevado a afrontar jornadas arriesgadas. Están desilusionados, como si se hubieran quemado las alas en contacto con el deseo, acabando por renunciar a sus ideales. *Il turco in Italia*, hoy, nos propone también una interesante reflexión sobre las relaciones humanas, tanto entre las que se tejen entre hombres y mujeres como entre oriundos y extranjeros. Esta ópera muestra, en fin, y no lo hace siquiera de manera muy velada, el peso de las normas sociales: los personajes advierten las dificultades que hay que afrontar para conquistar una libertad interior y expresarse en cuanto individuos, un paso que no consiguen completar y por eso regresan a la condición de la que habían partido.

## «IL DRAMMA È FATTO. APOLLO TI RINGRAZIO!» ESTRUCTURA DE LA ÓPERA, PLANTILLA INSTRUMENTAL Y MÚSICA

[Poeta, Acto I, Escena VIII]

Para comprender mejor la ópera, resulta útil trazar un mapa y viajar a su interior según las indicaciones que nos da el propio Rossini. La estructura de la ópera que se presenta aquí es la extraída de la edición crítica a cargo de Margaret Bent para la Fondazione Rossini de Pesaro, publicada por la editorial Ricordi.

### Sinfonia

#### Acto I

##### Núm. 1 Introduzione

«Nostra patria è il mondo intero» (Coro, Zaida, Albazar, Poeta)

Recitativo

##### Núm. 2 Cavatina

«Vado in traccia di una zingara» (Geronio)

Recitativo

##### Núm. 3 Cavatina (Fiorilla, Coro, Cavatina Selim) e Duetto

3a «Non si da follia maggiore» (Fiorilla)

3b «Voga, voga» (Coro)

3c «Bella Italia alfin ti miro» (Selim)

3d «Che bel turco» (Fiorilla y Selim)

Recitativo

##### Núm. 4 Terzetto

«Un marito scimunito» (Poeta, Geronio, Narciso)

Recitativo

##### Núm. 5 Quartetto

«Siete turchi: non vi credo» (Fiorilla, Selim, Geronio, Narciso)

Recitativo

##### Núm. 6 Duetto

«Per piacere alla signora» (Geronio, Fiorilla)

Recitativo

##### Núm. 7 Finale I

«Gran meraviglie» (Todos)

#### Acto II

Recitativo

##### Núm. 8 Duetto

«D'un bell'uso di Turchia» (Selim, Geronio)

Recitativo

##### Núm. 9 Coro e Cavatina

«Non v'è piacer perfetto» (Coro)

«Se il zefiro si posa» (Fiorilla, Coro)

Recitativo

##### Núm. 10 Duetto

«Credete alle femmine» (Selim, Fiorilla)

Recitativo

##### Núm. 11 Recitativo e Aria

«Intesi... tu seconda il mio disegno» (Narciso)

##### Núm. 12 Aria

«Ah sarebbe troppo dolce» (Albazar)

##### Núm. 13 Coro

«Amor la danza mova»

Recitativo

##### Núm. 14 Quintetto

«Oh guardate che accidente!» (Geronio, Narciso, Zaida, Fiorilla, Selim, Coro)

Recitativo

##### Núm. 15 Recitativo e Aria

«I vostri cenci... Squallida veste» (Fiorilla, Poeta, Coro)

Recitativo

##### Núm. 16 Finale II

«Son la vite sul campo appassita» (Todos)

#### Principales variantes

Cavatina alternativa al núm. 3a:

«Presto amiche a spasso a spasso» (Fiorilla)

Cavatina adicional, núm. 3e, de Narciso:

«Un vago sembiante»

Cavatina adicional, núm. 11bis, de Geronio:

«Se ho da dirla»

Como se percibe de inmediato, *Il turco in Italia* es una ópera de conjuntos. De los dieciséis números que integran la partitura, tan solo seis son arias para solista y todas las demás piezas están destinadas a grupos variables que van del dúo al quinteto. Es justamente el dúo la forma preferida de Rossini en esta partitura, de los que hay hasta tres, reflejo de un libreto que subraya el carácter dialógico de la comedia. En estos dúos se respeta, por regla general, la fórmula típica: comienza



con un «*tempo d'attacco*», con los dos personajes exponiendo las melodías de forma sucesiva, continúa con un «*Adagio*» en el que las voces se entrelazan, se pasa a un «*Tempo di mezzo*» en el que se vuelve a un diálogo cantado a fin de avanzar en la trama, y se concluye con una «*Cabaletta*» que confía un mismo texto a ambos personajes con una música de gran vivacidad. Como era su costumbre, Rossini encomendó la composición de todos los recitativos a un colaborador, que se ha mantenido en el anonimato. Un hecho un poco más extraño es que Rossini encargara también a este autor anónimo la cavatina de Geronio (núm. 2), el aria de Albazar (núm. 12) y todo el Finale II (núm. 16). A pesar de estas importantes intervenciones escritas por una mano diferente, Rossini creó una música decididamente nueva y no poco original que se apartaba bastante de la de *L'italiana in Algeri*, una obra que, entretanto, se había difundido rápidamente y que conocía la mayor parte del público de los teatros. La partitura de *Il turco in Italia* es una mina de ideas temáticas memorables enriquecidas por una orquestación de un refinamiento inusual y genial, tanto por la expresividad como por las combinaciones tímbricas creadas. Ya desde la *Sinfonía*, el uso del metal se pone claramente de manifiesto con la trompa solista, a la que se confía el primer tema de la ópera y las pequeñas fanfarrias encomendadas a las trompetas, que se utilizan para hacer referencia e imitar un tono militar. No pueden faltar tampoco los habituales *crescendi*, pero aún más las síncopas y diversos acentos repartidos en la parte de la cuerda, que hacen que todo el discurso musical resulte vivo y chispeante.

La plantilla instrumental utilizada por Rossini para *Il turco in Italia* es la característica de una *opera buffa* de comienzos del siglo XIX. La densidad y la cantidad de instrumentos está bien calibrada, tanto en el peso como en el empleo de los instrumentos con, a modo de sostén, un pensamiento muy clásico en la distribución y en la utilización de las distintas familias instrumentales:

2 flautas (que cambian también por flautines)	2 trompas	Violines I / II
2 oboes	2 trompetas	Violas
2 clarinetes	1 trombón	Violonchelos
2 fagotes	Timbales/Bombo	Contrabajos

Las maderas, como de costumbre, están representadas por parejas y a las flautas se les pide a menudo que toquen también el flautín. Las parejas habituales de trompas y trompetas se completan con la presencia de un trombón y para la percusión están previstos dos timbales y un bombo. En realidad, la práctica era confiar también a la percusión el uso de los platillos, pero en las interpretaciones actuales es el director quien elige cómo, cuándo y si usarlos o no. Teniendo en cuenta el tema de la ópera, resulta lícito imaginar que se pueda utilizar también una banda turca en los momentos

de mayor «exotismo», con la introducción del triángulo y de la media luna, o chinesco, un instrumento formado por campanillas y cascabeles montados sobre un armazón en forma de paraguas o sombrilla. Todos los recitativos son secos, esto es, los que se acompañaban únicamente con el clave, en la época seguramente un fortepiano, con un violonchelo y, raramente, también un contrabajo para marcar la línea del bajo continuo.

Desde el punto de vista vocal, *Il turco in Italia* respeta plenamente los rasgos estilísticos de la *opera buffa* de comienzos del siglo XIX, con algunas perlas repartidas en cada uno de los papeles protagonistas.

#### *Fiorilla – mezzosoprano*

De entrada, la primera intérprete del papel fue Francesca Festa (después Maffei), importante soprano/mezzo con una sólida educación «a la antigua» y formada bajo la égida del castrato Giuseppe Aprile. Intérprete muy apreciada del repertorio *buffo* y semiserio, cantó obras de Giovanni Paisiello, Ferdinando Paër, Saverio Mercadante, Giovanni Pacini, Stefano Pavesi y, sobre todo, Giovanni Simone Mayr y Gioachino Rossini. Al personaje se le confía una línea vocal de amplio registro expresivo: se pasa de la ligereza cómica a una refinada languidez («*Se il zefiro si posa*» [«Cuando el céfiro se posa»]), de la picante malicia requerida en los dúos con

Geronio y Selim a un toque de mordacidad femenina en el encuentro/desencuentro con Zaida («*Che turca impertinente!*»). No faltan las habituales girándulas de notas, momentos de agilidad siempre con un carácter funcional para el personaje y que sirven para enmarcar mejor una parte que debe ser interpretada entre la malicia (que se encierra en frases del tipo «*anche i Turchi non mi spiacciono*» [«no me desagradan tampoco los turcos»]) y la ligereza (como en «*Non si da follia maggiore di amare un solo oggetto*» [«No existe locura mayor que amar a una sola persona»]).

#### *Selim – bajo*

A diferencia de otros papeles de bajo, Rossini concentra la parte de Selim en una tesitura muy cómoda para el registro vocal elegido. Este aspecto permite al intérprete crear y concentrarse en el texto. Su primera frase, «*L'aria, il suolo, i fiori, l'onda: tutto ride e parla al cor*» («El aire, el suelo, las flores y las olas: todo ríe y habla al corazón»), es un manifiesto de expresividad en el que el cantante tiene la posibilidad de hacer sentir la ligereza del aire, la pesantez del «suelo», el perfume de las «flores» y el impulso permanente de las olas. No se olvide que Rossini escribió el papel para Filippo Galli (que durante varios años había interpretado admirablemente también la parte de Mustafà en *L'italiana in Algeri*), famoso por la amplitud de su registro, por una técnica



La soprano Francesca Festa



Giovanni Bernardoni, *Filippo Galli* (1829)

legendaria para afrontar las agilidades y que fue aclamado por sus interpretaciones enormemente eficaces, tanto en los papeles cómicos como en los dramáticos. La vida de Galli es curiosísima: inicio su carrera como tenor, tesitura en la que cantó durante diez años aproximadamente y, después de una extraña y peligrosa enfermedad, retomó su carrera, pero, como por arte de magia, se había convertido en un bajo. Fue Paisiello quien lo animó a volver a trabajar y sacar provecho de esta nueva condición. Así, casi por casualidad, se convirtió en el más grande bajo del siglo XIX, apreciado enormemente por Rossini, que escribió expresamente para él los papeles de Betone en *L'inganno felice*, Asdrubale en *La pietra del paragone*, Mustafà en *L'italiana in Algeri*, Selim en *Il turco in Italia*, Ordow en *Torvaldo e Dorliska*, Fernando en *La gazza ladra*, Maometto Secondo en la ópera homónima y Assur en *Semiramide*.



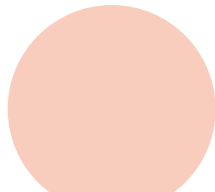
Francesco Hayez, *Giovanni David* (1830)

#### *Narciso - tenor*

La parte del primer tenor se confió en 1814 a Giovanni David. El tenor tenía por entonces veinticuatro años y era su primerísimo encuentro con Rossini, con quien estableció una relación artística que se prolongó hasta 1822. La parte de Narciso está escrita de un modo muy característico para ese tipo de tenor rossiniano volcado en los agudos, de carácter brillante y capaz de realizar asombrosas temeridades vocales. No importaban, por tanto, ni el volumen ni una plenitud vocal, sino más bien esa «gracia» que conduciría más tarde a la evolución hacia el tenor romántico personificado por Giovanni Battista Rubini, admirable intérprete de las obras maestras de Donizetti y Bellini. El papel tiene una única aria a solo, el núm. 11, «*Tu seconda il mio disegno*» («Secunda mis planes»), construida en dos partes: mientras que la primera juega con las medias voces y con un lirismo y una suavidad casi íntima, la segunda parte es casi heroica –está hablándose, al fin y al cabo, de «venganza»–, con numerosos saltos de quinta, de octava y adornada con agilidades que causan un gran efecto.

#### *Prosdocimo, el poeta - bajo*

El papel, para barítono, es bastante difícil, no tanto por la parte vocal en sí como por el contenido dramático. Prosdocimo es un papel sustancialmente extraño en el interior de las estructuras de las *opere buffe*, si bien existen otros casos semejantes al suyo, y permanece fuera de los *topoi* vocales. Su participación se desarrolla esencialmente en el ámbito de los recitativos, que deben ser interpretados con estilo y fantasía. Rossini no sacrifica al personaje, sino que le regala, en cambio, algunos hallazgos melódicos de gran interés, incluyéndolo incluso en el Terzetto (núm. 4) «*Un marito - scimunito!*» («Un marido - ¡idiota!»), seguramente la página más original de la ópera, que ya prefigura soluciones de *Il barbiere di Siviglia*. Ello se traduce en que Prosdocimo, con pocos rasgos, se convierte, en manos de Rossini, en un personaje inolvidable. Es necesario hacer una pequeña puntualización sobre el registro del cantante. Rossini es el primer autor que experimenta de manera moderna con la potencialidad de la voz de bajo. No sólo lo transporta a menudo al primer plano (en su *Mosè in Egitto* se encuentran presentes



hasta cuatro bajos), sino que, empujándolo cada vez más hacia el agudo, conduce definitivamente al nacimiento del barítono (proceso ya iniciado con Mozart), intuyendo la gran potencialidad de este registro. Prosdócimo, si bien sigue identificándose como un bajo, es claramente un barítono.

## «GRAN MERAVIGLIE IGNOTE AL SOLE!» LA RECEPCIÓN DE LA ÓPERA

[Coro, Acto I, Escena XV]

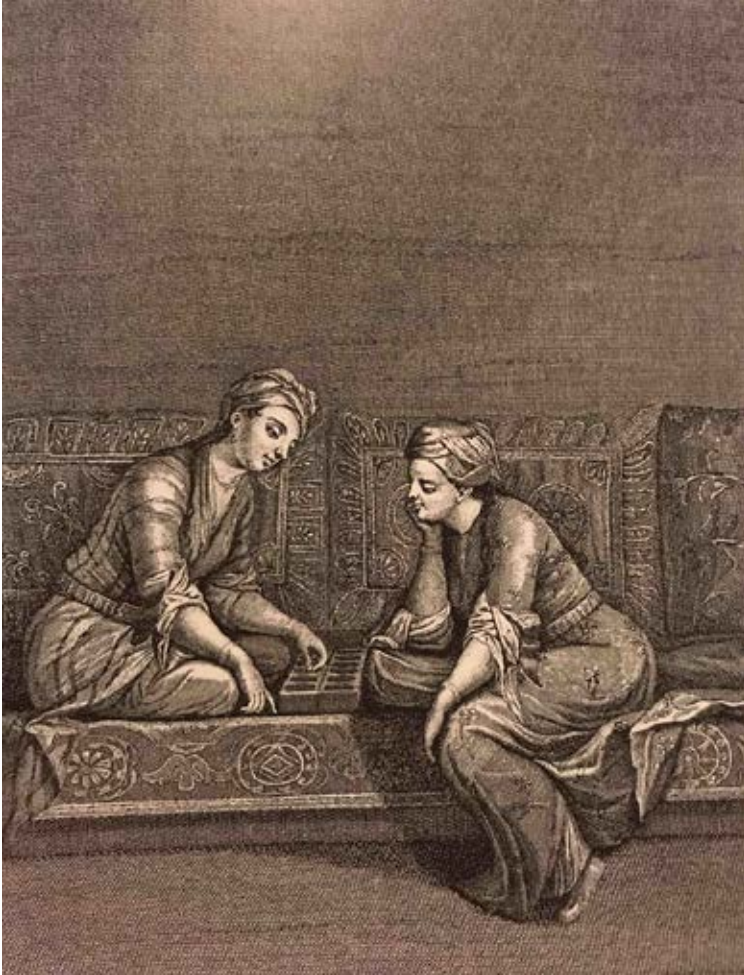
Con *Il turco in Italia*, Rossini regresó al Teatro alla Scala después del éxito obtenido con *La pietra del paragone* (1812). En esta ocasión le ofrecieron dos contratos en una misma temporada: uno para la inauguración, con una ópera seria, y el otro para una nueva *opera buffa*. La ópera seria será *Aureliano in Palmira* y la *buffa*, justamente, *Il turco in Italia*. Desgraciadamente, ninguna de las dos tuvo el éxito esperado y la prensa arremetió contra las dos obras. En *Il Corriere Milanese*, por ejemplo, el crítico escribió: «*Aureliano [...] non par opera di Rossini [...] stanca e m'annoia*» («*Aureliano [...] no parece una ópera de Rossini [...] cansa y me aburre*»), y pensar que la *Sinfonia* y la *cavatina* del tenor serían retomadas en *Il barbiere di Siviglia*! En cuanto a *Il turco in Italia*, enseguida se corrió la voz de que era una reescritura de *L'italiana in Algeri*. Esto es lo que apareció publicado en el *Corriere delle Dame* poco después del estreno: «*il Sig. Rossini ha forse considerato che essendo la poesia di questo dramma un transunto rancido libretto [...] egli ha voluto folleggiare con se medesimo facendo un po' il pazzo amoroso colle bellezze delle sue precedenti composizioni*» («el Sr. Rossini ha pensado quizá que, siendo la poesía de este drama un libretto rancio y trasuntado [...] ha querido divertirse consigo mismo haciendo un poco el loco amoroso con las bellezas de sus anteriores composiciones»). En *Il turco in Italia*, todo elemento gratuitamente *buffo* se deja de lado en favor de una comicidad refinada, se privilegia ahondar atentamente en la psicología de los personajes y domina por encima de todo, como siempre, el extremo cuidado de la escritura musical. En la partitura no existen prácticamente los autopréstamos, pero, evidentemente, el público de entonces estaba aún demasiado contagiado por

el reciente éxito de *L'italiana in Algeri* para poder apreciar plenamente las sutilizas de *Il turco in Italia*. La comprensión de una ópera pasa también por su recepción y difusión. *Il turco in Italia*, después del estreno en la Scala en 1814, se repuso en Roma en 1815 en una versión revisada profundamente por su autor que eliminaba casi todos los pasajes que había encomendado a un colaborador y los sustituía por páginas nuevas.



María Malibran, primera intérprete de Fiorilla en Estados Unidos como parte de la compañía formada por su padre, Manuel García

*Il turco in Italia*, sin embargo, pasó a ser una ópera que se apreció y se difundió enseguida, a pesar de las críticas nada entusiastas. Basta pensar que, entre 1814 y 1823, *Il turco in Italia* era el vigesimoprimer título más vendido de todo el catálogo de Casa Ricordi (el primer puesto lo ocupaba siempre Rossini con *La gazza ladra*, y en el último puesto estaba siempre él, Rossini, con *La cambiale di matrimonio*). La ópera aterrizó luego en París, en 1820, en el Théâtre Italien, y aquí



Gérard Scotin, Jóvenes turcas

empezaron las complicaciones. El responsable de esa reposición fue Ferdinando Paër, compositor de relieve, que había sufrido presiones de sus directores para incluir más óperas de Rossini en la temporada. Paër manipuló sin escrúpulos la partitura, cortando y pegando piezas que tomó indistintamente de *La Cenerentola* (que aún no se conocía en París), de *Torvaldo e Dorliska*, de *Ciro in Babilonia* y de otras obras de otros compositores menores, insertando, para agradar, un aria de Valentino Fioravanti. El resultado fue un pastiche «alla Rossini» que gustó pero que... no era Rossini. Además, cuando se presentó oficialmente *La Cenerentola* en París dos años después, el público reaccionó un tanto nervioso porque reconoció un buen número de partes de *Il turco in Italia* y protestó por haber pagado la entrada creyendo que iba a escuchar una ópera nueva que en realidad ya conocía, por lo que el pobre Rossini fue acusado de ¡haber recuperado en *La Cenerentola* numerosas páginas ya utilizadas en *Il turco in Italia*! Todo ello condujo a una dura carta que los directores del Théâtre Italien escribieron a Paër, a quien prohibieron modificar las futuras óperas de Rossini tal y como había osado hacer.

La historia podría parecer una mera anécdota colorista, pero las consecuencias fueron mucho

peores. Todos los editores musicales de París imprimieron rápidamente ese «Turco» adaptado por Paër, por lo que *Il turco in Italia* se representó en una versión falsificada, que fue la que oyeron también Chopin, Berlioz, muchos otros críticos y públicos durante alrededor de dos siglos. La ópera se repuso en Roma en 1950, en Milán en 1955, en Nueva York en 1977 y después en Pesaro en 1983, cuando, por fin, con la interpretación de la edición crítica, desaparecieron todas las dudas y el mundo pudo conocer el verdadero *Turco in Italia* después de que hubieran transcurrido 174 años desde su composición. Es útil recordar, en este punto, y hablando de recepción, la crítica que escribió Giorgio Vigolo en *Il mondo* muy poco después de las representaciones de *Il turco in Italia* de los años cincuenta, verdadero y auténtico renacimiento de este título que sacó a la luz Gianandrea Gavazzeni junto con Maria Callas y Franco Zeffirelli: «*Se nel Turco in Italia mancano le pagine rutilanti e scoppianti di brio dell'Italiana in Algeri o del Barbiere vi è in cambio una vena di ironia distaccata e lieve [...] tutto in quest'opera scaturisce da un Rossini allo stato puro, nascente, che pullula in un succedersi inesauribile di melodia, di grazia, di luce, come una sorgente su cui batta il sole*» («Aunque en *Il turco in Italia* falten las páginas rutilantes y rebosantes de brío de *L'italiana in Algeri* o del *Barbiere*, hay,

en cambio, una vena de ironía leve y distante [...] todo en esta ópera brota de un Rossini en estado puro, emergente, que prolifera en una sucesión inagotable de melodía, de gracia, de luz, como un manantial iluminado por el sol».



Libreto de la ópera impreso poco antes del estreno en 1814

## «QUAL È LA VOSTRA PATRIA?» LA SOMBRA DE LA SOSPECHA POLÍTICA EN *IL TURCO IN ITALIA*

[Poeta, Acto I, Escena IV]

Pero, ¿por qué puso música Rossini a *Il turco in Italia*? ¿Esto es, a una ópera con un libreto un tanto incómodo, por más que fuera bufo? ¿Por qué no preferir una ópera más inocua basada en mil peripecias con final feliz de dos amantes jóvenes? Y, en fin, ¿por qué justamente un extranjero en Italia?

Reconstruir el contexto histórico podría ayudarnos a comprender mejor las razones y la génesis de esta ópera. *Il turco in Italia* subió al escenario del Teatro alla Scala el 14 de agosto de 1814 y fue

compuesta, como siempre, en pocos días. En abril de 1814 llegó la noticia de que Napoleón había abdicado, justamente mientras los austríacos estaban planificando la reconquista de Milán. El viejo régimen volvió a ponerse al mando de la gran ciudad y, con ello, la autoridad del clero junto con una peligrosa red de policías secretos. Los italianos filofranceses, contaminados por las ideas napoleónicas, empezaron a reunirse en los cafés y en los salones mundanos, constituyeron sociedades secretas y prepararon una resistencia. Esos fueron los italianos que representaban la naciente burguesía, integrada por profesionales, literatos e intelectuales. Mientras Rossini se encontraba en Milán para componer *Aureliano in Palmira* e *Il turco in Italia*, la Scala debía someterse y recibir al emperador de Austria con una gran velada musical en su honor. El público de la sala, formado por espectadores que pertenecían a esa burguesía progresista, empezó a protestar no quitándose el sombrero en presencia del emperador Francisco II de Habsburgo. Con ese gesto, la plebe que se arremolinaba en el gallinero ofreció su apoyo estallando en un fragoroso aplauso. No sólo la ópera empezaba a expresar las vocaciones liberales de la burguesía, sino que también las masas empezaban a reconocerse en un tipo de teatro que representaba, más o menos veladamente, deseos, ideales y pasiones. Las óperas pasaban a convertirse en manifiestos políticos, desencadenando revueltas, si es que no revoluciones, con libretos que arremetían contra los invasores extranjeros, las monarquías absolutas y los gobiernos dictatoriales. Entonces, ¿por qué no ver en ese «turco» en Italia justamente la caricatura de Francisco II de Austria? Un extranjero en la patria, venido para disfrutar con las riquezas italianas y saquearlas, pero también engañado y sometido por una italiana.



Se trata de reflexiones forzadas, pero lícitas. Por otro lado, las óperas de Rossini no habían sido inmunes a interpretaciones políticas por parte de la censura. Su «*pensa alla patria*» en *L'italiana in Algeri* debía modificarse a menudo por «*pensa alla sposa*», ya que los italianos de aquel momento no podían ni debían pensar realmente en la patria. *L'italiana in Algeri*, además, era una ópera tan incómoda que se le cambiaba con frecuencia el título, por lo que se presentó también como *Il naufragio felice*, *La capricciosa corretta* o *Pampaluco*. No se olvide, en fin, que, en 1815, el año después del estreno de *Il turco in Italia*, Rossini compuso un *Inno dell'indipendenza*, escrito y cantado en Bolonia en presencia de Gioacchino Murat, que había lanzado una proclama contra el invasor austríaco. Probablemente es ir demasiado lejos definir a Rossini como un patriota convencido que llevaba a cabo su lucha con la única arma a su disposición, la música, pero tampoco debe infravalorarse el aspecto veladamente político en algunas de sus obras. *Il turco in Italia* sigue siendo la ópera de Rossini más sutilmente ambigua de toda su producción y también la única que ha suscitado, ya desde los primerísimos años de su difusión, algunas censuras moralistas. Esta ópera puede ser vista, por tanto, como metáfora de una sociedad presa de profundas convulsiones, una sociedad que en poco tiempo había temblado frente a la Revolución francesa, había soñado con Napoleón y se reencontraba en el punto de partida con la Restauración. Su final feliz es, pues, el espejo de un regreso al orden al que se adhiere con escaso entusiasmo, espontaneidad, y con muchos pesares y serias dudas.

## «*RESTATE CONTENTI: FELICI VIVETE*». LA SONRISA DE ROSSINI EN UN TURCO BURLÓN

[Todos, Acto II, Última escena]

Gioachino Antonio Rossini nació el 29 de febrero de 1792, año bisiesto, y en ese mismo año la Convención nacional abolió la monarquía y proclamó la primera República Francesa, se compuso *La Marsellesa* y la guillotina desgajó la primera cabeza; durante un baile de máscaras fue herido de muerte Gustavo III y Paisiello compuso /

*giuochi d'Agrigento* para la inauguración del Teatro la Fenice. Treinta años después del nacimiento del compositor (y en apenas diecinueve años de actividad), Stendhal podía escribir en su *Vie de Rossini*: «*Depuis la mort de Napoléon, il s'est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta. La gloire de cet homme ne connaît d'autres bornes que celles de la civilisation. [...] on lui cède toujours la première place, ou celle qu'il occupe devient la première ; il se voit l'objet de transports et d'égards venant du cœur*» («Desde la muerte de Napoleón, se ha encontrado otro hombre del que se habla todos los días tanto en Moscú como en Nápoles, tanto en Londres como en Viena, en París como en Calcuta. La gloria de este hombre no conoce otros límites que los de la civilización. [...] Se le cede siempre el primer lugar, o aquel que ocupa pasa a ser el primero; se ve objeto de un entusiasmo y de un respeto que salen del corazón»). Es difícil encontrar un ascenso tan rápido, duradero y universal en el mundo de la música: Rossini es la primera gran estrella del pop *ante litteram*. Cada vez que entramos en contacto con una de sus obras maestras, e *Il turco in Italia* no lo es menos, debemos entrar en esa vigorosa alegría, en ese impulso violento, vasto, realista, que crea Rossini. Por más que el compositor retome algunos modelos del siglo XVIII o recupere algunos clichés del *Ancien Régime*, es necesario reflexionar siempre sobre el hecho de que mirar al pasado no significa estar en el pasado. Probablemente una de las palabras clave para entender el teatro de Rossini es libertad, esa libertad promovida por el Romanticismo en las confrontaciones del racionalismo dieciochesco, esa libertad a la hora de experimentar con formas y contenidos, esa libertad para mirar sin ideas preconcebidas y personajes desde arriba. Rossini une a la libertad la ligereza de una sonrisa en sus *opere buffe*. «Ligereza» se ha convertido en una palabra clave también para un gran intelectual y escritor como Italo Calvino, y uno de sus pensamientos, extraído de las *Lezioni americane*, condensa en perspectiva la producción cómica de Rossini, destilando el sentido profundo de esa sonrisa que encontramos en los gestos de Selim, en las aventuras de Dandini

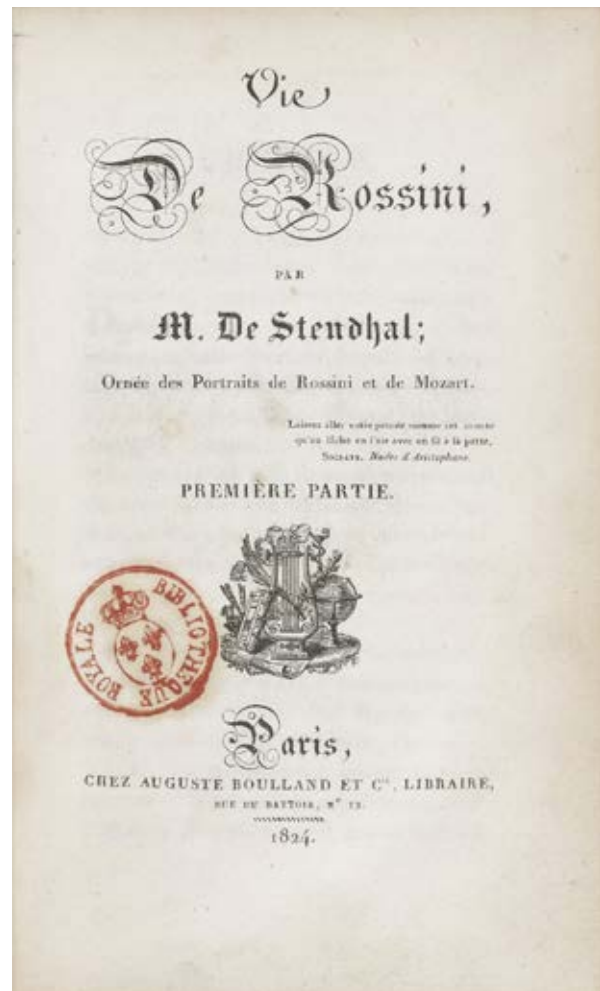
o en los tijeretazos de Figaro: «Prendete la vita con leggerezza. Che leggerezza non è superficialità, ma planare sulle cose dall'alto, non avere macigni sul cuore [...] la leggerezza per me si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso» («Tomaos la vida con ligereza. Que ligereza no es superficialidad, sino planear sobre las cosas desde lo alto, no tener piedras sobre el corazón [...] la ligereza se asocia para mí con la precisión y la determinación, no con la imprecisión y el abandono al azar», que es virtualmente lo que sucede en el final del primer acto de *Il turco in Italia*).

Es de nuevo Stendhal, en fin, quien acude en nuestra ayuda para comprender en profundidad a Rossini y la ópera que estamos comentando. Así, escribió a propósito de *Il turco in Italia*: «Rossini seul au monde pouvait faire cette musique, qui peint la galanterie expirante et se changeant en amour. [...] Il est impossible de réunir plus de légèreté, plus de gaieté et plus de cette grâce brillante que personne n'a su rendre comme le cygne de Pesaro» («No había nadie más en el mundo que pudiera hacer esta música salvo Rossini, que pinta la galantería que muere y se transforma en amor. [...] Es imposible reunir más ligereza, más alegría y más de esa gracia brillante que nadie ha sabido transmitir como el cisne de Pesaro»). Y el pensamiento de Rossini sigue siendo aún hoy más útil que nunca para el espectador contemporáneo. El compositor identifica los dos principales elementos constitutivos de su lenguaje musical: melodía y ritmo. A estos elementos añade la estrategia de la repetición para construir estructuras a gran escala que conducen a una exaltación, casi física, que se lleva a cabo por medio de sus célebres



### Paolo Cascio

se formó como musicólogo en la Università degli Studi di Torino, la Università del Piemonte Orientale y la Universidad de Chicago, y se doctoró en la Universidad Complutense de Madrid. Es autor de artículos, ensayos y ha realizado ediciones críticas de óperas italianas del siglo XIX, trabajando con directores de orquesta como Riccardo Muti, Alessandro De Marchi o Riccardo Frizza. Ha sido dramaturgo del Donizetti Opera Festival y actualmente es secretario artístico del Teatro Regio de Turín. Por su labor de investigación y difusión del patrimonio musical operístico italiano ha sido nombrado Cavaliere della Repubblica.



Cubierta de la primera edición (1824) de *Vie de Rossini*, de Stendhal

*crescendi*. Más que a un verso o a un personaje, Rossini está mucho más atento a aquello que él mismo define como «situación», el eje dramático sobre el que concentra su interés cuando trabaja sobre un libreto. Si decide que la «situación» es original, buena y realista, entonces es adecuada para convertirse en música. Tal y como ha sucedido con *Il turco in Italia*.





# PERODRI

JOYEROS



*Colección Cisne*



Instagram  
[@perodrijoyeros](https://www.instagram.com/perodrijoyeros)

Gran Vía, 33 48009 Tel. 944161411 • BILBAO • Bidebarrieta, 7 48005 Tel. 944152368  
BURGOS • LEÓN • MADRID • SALAMANCA • SANTANDER • VITORIA

[www.perodri.es](http://www.perodri.es)



# EL EXTRAÑO MUSULMÁN EN EL MEDITERRÁNEO: EL VIAJERO TURCO DE ROSSINI

*Il turco in Italia*, estrenada en 1814 en el Teatro alla Scala, es excepcionalmente interesante dos siglos después –en Italia, en España, en cualquier lugar de la Europa mediterránea– debido a que su dramático argumento se centra en la llegada por mar de un extraño musulmán cuya perturbadora presencia crea tensión, resentimiento, emoción y crisis en una pequeña comunidad mediterránea. Remontándose al menos una generación a la década de 1990, la inmigración musulmana por todo el Mediterráneo –desde el norte de África, desde el Cercano Oriente mediterráneo– ha sido un factor que ha complicado las cosas en las sociedades del sur de Europa, y una fuerza polarizadora en la política contemporánea, especialmente con el auge de los partidos populistas contrarios a la llegada de inmigrantes.

También ha habido, por supuesto, una fuerte corriente de sentimiento antimusulmán en el norte, el oeste y el este de Europa, pero la populista Liga italiana, por ejemplo, ha obtenido rédito político gracias a alegar la supuesta injusticia que se deriva de la posición meridional de Italia como el primer puerto de llamada para la migración mediterránea, movilizándolo con ello reacciones indignadas por el centro de acogida de inmigrantes de Lampedusa. Este tema acaparó titulares internacionales en una fecha tan reciente como el verano de 2019, cuando el Gobierno italiano intentó bloquear que un barco de rescate español atracara con inmigrantes en Lampedusa. La llegada de extranjeros del Mediterráneo al sur de Europa se ha convertido en una cuestión de xenofobia social, de demagogia política y de tragedia humanitaria, pero en 1814, en



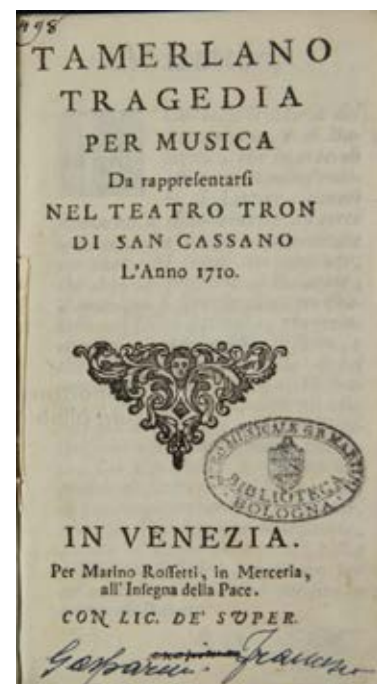
Manuscrito de la Sinfonía inicial de *Il turco in Italia*

*Il turco in Italia*, Rossini trató el tema con el espíritu de una historia romántica y cómica.

Para cuando el príncipe Selim desembarcó de su nave turca en algún lugar cercano a Nápoles en *Il turco in Italia*, los turcos habían sido ya una presencia constante en el repertorio operístico europeo durante más de un siglo, pero no había habido nunca un turco operístico tan vocal o dramáticamente encantador como él. El príncipe Selim captura la fantasía romántica de la heroína, Fiorilla, desde el momento en que pone pie en tierra, y mantiene seductoramente una relación amorosa con ella a lo largo de la ópera, antes de dejarla –de un modo muy afable, sin malos sentimientos– y volver a Turquía con un antiguo amor, la joven gitana Zaida, a la que ha vuelto a redescubrir por casualidad en Italia. Despierta celos y resentimientos en Italia –el marido de Fiorilla, el otro amado que aguarda sus favores–, pero se trata de resentimientos cómicos, provocados por el simple hecho de que Rossini ha hecho que el príncipe Selim resulte mucho más deseable que sus rivales. Considerado desde el punto de vista de la actual crisis migratoria en el Mediterráneo, no puede evitarse la sorpresa ante el hecho de que Rossini haya hecho que el príncipe Selim sea un avatar eróticamente irresistible, personalmente encantador y vocalmente magnífico del Otro, hasta el punto de parecer realmente que Italia se veía tanto dramática como musicalmente enriquecida por su presencia temporal. Interpretar *Il turco in Italia* en la actualidad –y representarla en comunidades donde se entremezclan comunidades italianas, turcas y gitanas– podría tentarnos a retrotraernos a momentos históricos de coexistencia y enriquecimiento religioso y cultural: como la convivencia en la Sicilia o la Andalucía medievales.

Las primeras figuras turcas aparecieron en la ópera europea en la década de 1680, tras el fracasado asedio otomano de Viena en 1683, y lo que resultaba más notable era que se trataba

[27]

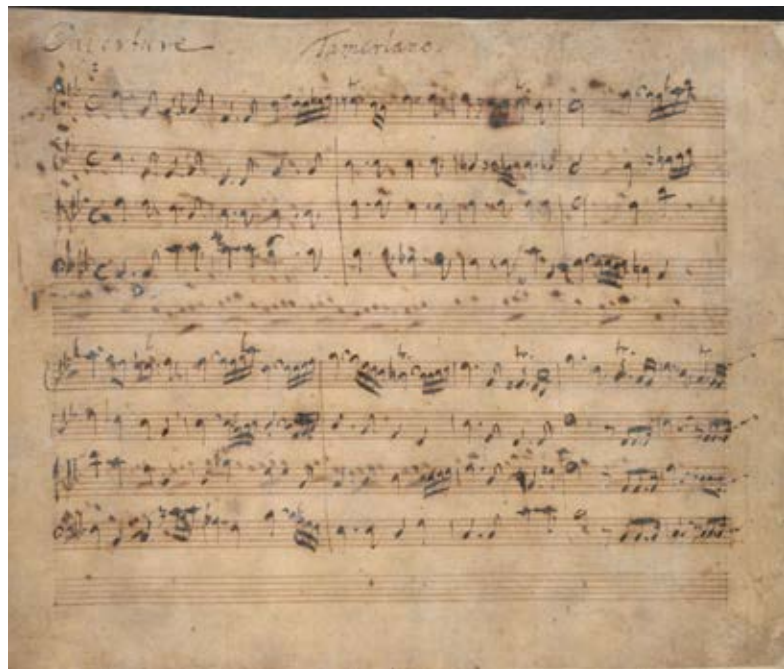


Libreto de Agostino Piovene para la ópera *Tamerlano* (1711), de Francesco Gasparini

Manuscrito de la obertura de *Tamerlano* (1724), de George Frideric Handel

por regla general de figuras que despertaban simpatía. A partir de 1683, cuando los turcos de verdad habían dejado de parecer los invencibles enemigos musulmanes de la Cristiandad, siglos de familiaridad mediterránea hicieron posible empezar a evocar la presencia vocal de un turco que cantara en los escenarios operísticos a fin de valorarlo como un extranjero familiar con una presencia carismática. En 1711, un siglo antes de *Il turco in Italia* de Rossini, Francesco Gasparini compuso la ópera *Tamerlano* para Venecia a partir de un libreto del poeta veneciano Agostino Piovene, incluido un papel protagonista para el enemigo derrotado por *Tamerlano*, el sultán histórico otomano Bayezid, que había sido hecho prisionero tras la batalla de Ankara en 1402 y fue encerrado supuestamente en una jaula. En numerosos tratamientos operísticos basados en el libreto de Piovene –incluido el famoso *Tamerlano* de Handel en 1724–, el humillado, pero profundamente comprensivo, sultán turco se convertía en uno de los papeles clave para tenor dramático del siglo XVIII. Cantó para los públicos de toda Europa –como un pájaro en una jaula– transmitiendo la fascinante intensidad emocional de un todopoderoso autócrata en medio del trance de un indefenso cautiverio.

El tema del cautiverio musulmán y cristiano fue excepcionalmente importante en la historia mediterránea desde el siglo XVI hasta comienzos del siglo XIX, cuando Rossini compuso *Il turco in Italia*. La piratería mediterránea –musulmana y cristiana– se tradujo en que en alta mar se confiscaban no sólo mercancías comerciales, sino también seres humanos, que luego eran



con frecuencia objeto de trueque, compraventa, esclavización o se veían sujetos al pago de un rescate. Un historiador ha calculado que esto pudo suponer el cautiverio de un millón de personas en el curso de tres siglos. Argel, Túnez y Rabat fueron todas ellas bases para los piratas bereberes musulmanes y órdenes religiosas europeas como los trinitarios y los mercedarios desempeñaron un papel especialmente relevante en el rescate de cautivos que se encontraban retenidos en el norte de África. La época de la piratería mediterránea duró hasta comienzos del siglo XIX, cuando incluso los lejanos Estados Unidos de América libraron una serie de batallas navales contra los piratas norteafricanos. Hubo incluso piratas que actuaron a lo largo de las extensas costas de Italia, y por ese motivo la llegada del barco turco del príncipe Selim a la costa napolitana debió de inspirar tanto miedo como curiosidad, según las realidades históricas del momento.

Comienzo de *Le Turc généreux, la Première Entrée de Les Indes galantes* (1735), de Jean-Philippe Rameau



Las óperas sobre europeos que habían sido hechos prisioneros por los turcos desempeñaron un papel muy importante en el repertorio del siglo XVIII y, extrañamente, se trataba casi siempre de comedias con finales felices. El modelo formativo fue *Le turc généreux* de Rameau, una de las escenas en *Les Indes galantes* de 1735, con un generoso bajá turco que decidía al final conceder la emancipación a su mujer cautiva en vez de abusar sexualmente de ella. Las preocupaciones sexuales sobre las mujeres cautivas eran muy intensas en la cultura del siglo XVIII, aunque lo cierto es que la mayoría de las personas secuestradas en el mar eran hombres y, por tanto, era improbable que hubieran de hacer frente a preocupaciones sexuales sobre las que era más difícil cantar en los escenarios operísticos. La ópera de cautiverio más famosa fue *Die Entführung aus dem Serail* (*El rapto del serrallo*), estrenada en Viena en 1782 –una ópera de centenario, ya que se conmemoraban entonces cien años desde el asedio otomano de Viena en 1683– y el final feliz volvía a implicar a un generoso bajá turco que concedía la emancipación a sus cautivos. Estos turcos generosos estaban concebidos como espejos operísticos para los déspotas ilustrados europeos en el siglo XVIII, que a veces se representaban en la corte como homenaje a uno de esos déspotas, como Mozart interpretando *Die Entführung aus dem Serail* para el emperador José II en Viena. Al mismo tiempo, la fórmula dramática de un turco que representaba una amenaza sexual, combinada con la bondad de corazón natural, tenía relevancia para *Il turco in Italia* (que se inspiraba en un libreto del siglo XVIII); el poder sexual del príncipe Selim se reformuló aquí como un encanto irresistible. Del mismo modo que los turcos habían sido temidos en otro tiempo por toda Europa como conquistadores –que lograron llegar hasta las mismas murallas de Viena en 1683–, ahora el príncipe Selim volvía metamorfoseado como un turco conquistador de corazones, no como un líder militar invencible, sino como un libertino romántico irresistible.

Nacido en 1792, Rossini se crió en la localidad adriática de Pesaro, a unos doscientos cincuenta kilómetros aproximadamente de la frontera otomana con Bosnia al otro lado del mar. Fue el último gran compositor en la tradición dieciochesca



El sultán Mehmed II (1432-1481)

de escribir óperas sobre turcos, y el tema fue importante para él desde el principio hasta el final de su carrera compositiva. En 1812 en La Scala, en *La pietra del paragone*, el personaje protagonista, el conde Asdrubale, se disfrazaba de turco a fin de descubrir qué es lo que pensaban realmente sus amigos de él. En 1813, en Venecia, Rossini conoció un éxito sensacional con *L'italiana in Algeri*, una ópera de cautiverio, en la que una mujer italiana que ha sido hecha prisionera en Argel hace que se vuelvan las tornas y deslumbra al farsesco bey turco Mustafà. En 1814, el príncipe Selim apareció en La Scala en *Il turco in Italia*, y en 1820, en un gesto de audacia, Rossini compuso para Nápoles una ópera, *Maometto Secondo*, sobre el sultán



El bajo Henri-Étienne Dérivis, caracterizado como Mahomet II para el estreno de la ópera *Le Siège e Corinthe*, de Gioachino Rossini

histórico del siglo XV Mehmed el conquistador, que aterrorizó a la Europa cristiana cuando conquistó Constantinopla en 1453, luego conquistó Grecia (el tema de la ópera) e intentó incluso una invasión de Italia. En su versión francesa, *Le siège de Corinthe*, compuesta como una *grand opéra* para París en 1826, Rossini ofrecía a Europa su ópera más importante sobre un tema turco, tras lo cual el tema desapareció en gran medida del repertorio operístico representado con éxito. Los clásicos del repertorio posterior del siglo XIX presentan diversos argumentos exóticos que incluyen druidas, gitanos, egipcios y japoneses, pero ninguna presencia turca significativa.

Que Rossini concibió sus óperas de tema turco como una serie de obras coherentemente conectadas –un personal *corpus* turco– es algo que queda demostrado con claridad por el hecho de que el mismo cantante, el bajo romano Filippo Galli, cantó el estreno italiano de todos los personajes turcos, desde el conde Asdrubale hasta el bey Mustafà, el príncipe Selim y el sultán Mohammed. Su registro de bajo transmitía la hipermasculinidad del turco rossiniano, que coloreaba el encanto seductor del príncipe Selim y la brutalidad carismática del sultán Mohammed. Un grabado contemporáneo muestra a Galli con una oscura complexión mediterránea que podría haber dramatizado su condición de turco en estos

papeles; lleva abierto el cuello de la camisa, que, incluso en el grabado, ofrece suficiente contraste como para mostrar el pelo de su pecho, y una imperiosa pose napoleónica con la mano dentro de su chaqueta.

«*Bella Italia, alfin ti miro*» («Hermosa Italia, al fin te veo»), cantaba el príncipe Selim, su primera línea vocal tras desembarcar de su barco, una valoración turca de Italia, anunciada por un brillante acorde de *Mi mayor* en la orquesta. Con las palabras «*Bella Italia*», exhibía elegantemente una sucesión de semicorcheas subiendo y bajando por la escala, como un pavo real extendiendo su cola para ser admirado públicamente, y para cuando llega a la última palabra del verso, «*mira*», estaba interpretando una ornamentación en fusas. En la frase conclusiva de su saludo –«*del cielo e della terra cara Italia sei l'amor*» («querida Italia, eres el amor del cielo y la tierra»)–, la palabra Italia se ornamenta con garrapateas, recorriendo descendentemente la escala de *Mi mayor*. En suma, sus frases iniciales son tanto un homenaje a Italia como, al mismo tiempo, una deslumbrante exhibición de su propia destreza vocal, de tal modo que, a la vez que él admira Italia, Italia pueda admirarlo a él.



El bajo Filippo Galli

La brillantez del argumento se cifra en que Rossini y su libretista Felice Romani permiten que el público italiano vea su propio país como un objeto hermoso a través de la mirada de un turco extranjero, imagine el primer encuentro con Italia de otra persona del Mediterráneo que ha oído únicamente hablar de la belleza de su país y que ahora la vive por fin en primera persona y la celebra. Italia había sido un destino europeo durante todo el siglo XVIII como el objeto del *Grand Tour* que introducía a los visitantes jóvenes procedentes del norte de Europa –muy especialmente de Inglaterra– el mundo mediterráneo del arte clásico y renacentista. El príncipe Selim aparece como uno de esos visitantes, corroborando la importancia cultural y la belleza natural de Italia.

Con el viaje de Goethe a Italia en la década de 1780, publicado como el *Italienische Reise* en 1816, justo después del estreno en 1814 de *Il turco in Italia*, Italia aparecía como un nuevo tipo de destino cultural, iluminado por la belleza del sol mediterráneo, con sus gentes disfrutando de una relación privilegiada con los dones de la naturaleza. Goethe escribió: «Neapel ist ein Paradies, jedermann lebt in einer Art von trunkner Selbstvergessenheit. Mir geht es ebenso, ich erkenne mich kaum, ich scheine mir ein ganz anderer Mensch» («Nápoles es un paraíso, todo el mundo vive en una especie de ebrio olvido de sí mismo. A mí me sucede otro tanto, apenas me reconozco, me parece que soy una persona completamente diferente»). Stendhal retomó esta italo-filia a comienzos del siglo XIX y la convirtió en sinónimo del Romanticismo francés, esbozando incluso un «síndrome de Stendhal» en el que los visitantes pasaban a estar psicológicamente mareados y médicamente incapacitados por la excesiva belleza de Italia. Entre las bellezas de Italia, Stendhal incluía también las óperas de Rossini, que, en su opinión, estaban creadas en relación natural con la sociedad italiana, como era el caso de *L'italiana in Algeri*, de tema turco, sobre la que señaló: «Ils furent servis à souhait dans l'Italienne ; jamais peuple n'a joui d'un spectacle plus conforme à son caractère» («Fueron servidos para colmar todos sus deseos con la *Italienne*; jamás ha disfrutado un pueblo de un espectáculo más conforme a su carácter»). Stendhal, que se asentó en Milán en



Recorrido del viaje italiano de Johann Wolfgang von Goethe

1814, el año de *Il turco in Italia*, escribió que «La superbe voix de Galli se déploya avec beaucoup d'avantage dans le salut que le Turc, à peine débarqué, adresse à la belle Italie : 'Bell' Italia, al fin ti miro / Vi saluto amiche sponde !'» («La soberbia voz de Galli se exhibió a pleno rendimiento en el saludo que el turco, apenas desembarcado, dirige a la hermosa Italia: ¡Hermosa Italia, por fin te veo / os saludo, riberas amigas!»). La frase reverbera en los escritos del propio Stendhal: «la belle Italie», al igual que lo hace para Goethe, «das schöne Italien».

Políticamente, el marco rossiniano de la «bella Italia» podría haber sido recibido por los públicos como un comentario sobre el colapso del reino napoleónico de Italia, que durante un tiempo había canalizado los sentimientos de patriotismo italiano y había hecho posible imaginar algún tipo de unificación italiana. El estreno de *Il turco in Italia* se celebró el 14 de agosto de 1814, tras la derrota de Napoleón y su destierro a Elba, aunque antes



Gioachino Rossini en un dibujo publicado en la primera edición de *Vie de Rossini* (1824), de Stendhal

del regreso de los cien días de 1815, la batalla de Waterloo y su exilio definitivo en Santa Elena. De hecho, el día siguiente, el 15 de agosto de 1814, era el 45º cumpleaños de Napoleón y de lo contrario se habría celebrado, como en años anteriores, con actos en el Teatro alla Scala. Dado el momento del estreno de *Il turco in Italia*, que coincidió con la llegada de la Restauración posnapoleónica y el regreso a Milán de los soberanos de la casa de los Habsburgo, bien podría pensarse en la «bella Italia» del príncipe Selim como la primera afirmación musical del Risorgimento del siglo XIX, el movimiento nacional que acabaría trayendo consigo la unificación de Italia.

En el momento actual de la pandemia provocada por la Covid-19, resulta históricamente interesante señalar que, durante siglos, los puertos europeos estaban preocupados de que la peste se transmitiera por el Mediterráneo, especialmente desde el imperio otomano. La palabra «cuarentena» procede de la regulación veneciana para mantener a los barcos sospechosos atracados en puerto durante cuarenta días a fin de tener la certeza de que era seguro descargar las mercancías y liberar a la tripulación. El año de *Il turco in Italia*, 1814, fue, de hecho, un año de peste en el imperio otomano, especialmente en Constantinopla (Estambul) y Esmirna (Izmir), pero extendiéndose por el Mediterráneo hasta Malta. Si un barco turco había arribado a la costa de Nápoles en 1814, es probable

que no se hubiera permitido desembarcar a los pasajeros, al margen de lo entusiastas que fueran sus homenajes a la belleza de Italia. Sin embargo, parte del interés operístico de *Il turco in Italia* se deriva de la sensación de que el príncipe Selim representa un cierto peligro para los italianos a los que visita –tanto cultural como sexual– y de que se sienten atraídos hacia él a pesar de las consideraciones de mostrarse precavidos. «*Che bel turco! Avviciniamoci!*» («¡Qué hermoso turco! ¡Acerquémonos!»), canta Fiorilla nada más haberse presentado el príncipe y cantado su homenaje a Italia, una frase que le sirve a Paolo Cascio para titular su estudio sobre la ópera complementario de este texto.

Cascio nos recuerda también que, cuando escribió su *Vie de Rossini* en la década de 1820, Stendhal declaró justo al comienzo del libro: «*Depuis la mort de Napoléon, il s'est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta. La gloire de cet homme ne connaît d'autres bornes que celles de la civilisation*» («Desde la muerte de Napoleón, se ha encontrado otro hombre del que se habla todos los días tanto en Moscú como en Nápoles, tanto en Londres como en Viena, en París como en Calcuta. La gloria de este hombre no conoce otros límites que los de la civilización»). Aquel hombre era, por supuesto, el propio Rossini y, al igual que su protagonista operístico, el príncipe



Selim, él llevó a cabo sus conquistas no por medios militares, sino gracias a la seducción operística del público. *Il turco in Italia* viajó extensamente por las rutas de la celebridad de Rossini y se interpretó en Roma en 1815, en Dresde en 1816, en Madrid en 1818, en París en 1820, en Londres en 1822 y en Nueva York en 1826, con la compañía itinerante española de la familia andaluza de los García, incluida la gran María Malibran como Fiorilla. En España hubo representaciones españolas de la ópera con una traducción española del libreto y es posible que hubiera alguna afinidad ibérica especial por la obra, ya que el argumento italiano guardaba una estrecha relación con la confrontación cultural de las tierras y los pueblos del Mediterráneo oriental y occidental.

Desde mediados del siglo XIX, cuando la preeminencia operística de Rossini dio paso a nuevos compositores de éxito, *Il turco in Italia* pasó a ser una obra problemática, en parte debido a sus valores románticos peculiarmente amorales. Fiorilla bien tiene –o ha tenido– una relación amorosa con el turco y luego vuelve, sin ningún tipo de castigo, con su marido, que ha estado furiosamente al tanto en todo momento del ilícito romance. Del mismo modo, el príncipe Selim, que ha roto con Fiorilla, queda libre para irse con la gitana Zaida, con una simple recombinação de las parejas. Se ha señalado que la ópera original del siglo XVIII, de finales de la década de 1780, con libreto de Caterino Mazzola y música de Franz Seydelmann, guardaba una estrecha relación con la extraordinariamente cínica *Così fan tutte*, mientras que también podría observarse que el príncipe Selim, con su talento para las conquistas románticas, se encuentra quizás emparentado con Don Giovanni, encantado de añadir un nombre napolitano a su romántico catálogo.

No obstante, mientras que la moralidad sexual de la obra resultaba indiscutiblemente intimidante para los victorianos –y no habría ninguna gran reposición moderna hasta que Maria Callas encarnó el papel en los años cincuenta del pasado siglo–, el encuentro transcultural resulta quizás incluso más notable de acuerdo con los estándares del siglo XIX. En un deslumbrante dúo de un minuto,



Maria Callas caracterizada como Fiorilla

marcado *Allegro*, en el segundo acto, en el momento más intenso de su relación amorosa, Fiorilla y Selim cantan el texto más sencillo posible. Ella canta «*In Italia certamente non si fa l'amor così*» («En Italia ciertamente no se hace así el amor»). Y él contesta: «*In Turchia sicuramente non si fa l'amor così*» («En Turquía seguramente no se hace así el amor»). No sólo son sus palabras casi idénticas, sino que cantan casi las mismas líneas musicales en sus registros muy diferentes –soprano aguda y bajo grave– con ornamentaciones igualmente brillantes sobre sus únicas líneas de texto. Ella canta ascendiendo hasta un Si bemol agudo y él canta descendiendo hasta un Si bemol grave, pero sus líneas musicales, que se cruzan, dejan perfectamente claro que, aunque procedan de culturas mediterráneas diferentes, hacen el amor exactamente del mismo modo.

En el mundo contemporáneo, con el Mediterráneo aún polarizado entre diferentes religiones, culturas, regímenes políticos y niveles socioeconómicos, quizá la lección más interesante que puede extraerse de *Il turco in Italia* guarda relación con la gran obra histórica en dos volúmenes de Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, publicada en París en 1949, justo cuando *Il turco in Italia* estaba a punto de ser redescubierta por Maria Callas en Roma en 1950. Braudel defendía la existencia de semejanzas esenciales en la economía y la sociedad a lo largo de las diversas costas del Mediterráneo, mientras que Rossini, que se crio en Pesaro, al lado del mar, había ofrecido mucho antes una demostración operística de esas semejanzas y correspondencias, atravesando las diferencias de religión y cultura, en *Il turco in Italia*.



### Larry Wolff

es catedrático de Historia Europea en la Universidad de Nueva York, director ejecutivo del Instituto Remarque de la Universidad de Nueva York y codirector de la Universidad de Nueva York en Florencia. Entre sus libros destacan *Venice and the Slavs. The Discovery of Dalmatia in the Age of Enlightenment* (Stanford, Stanford University Press, 2001), *Paolina's Innocence. Child Abuse in Casanova's Venice* (Stanford, Stanford University Press, 2012) y *The Singing Turk. Ottoman Power and Operatic Emotions on the European Stage from the Siege of Vienna to the Age of Napoleon* (Stanford, Stanford University Press, 2016). Su libro más reciente es *Woodrow Wilson and the Reimagining of Eastern Europe* (Stanford, Stanford University Press, 2020). Es miembro de la Academia Estadounidense de las Artes y las Ciencias, y escribe frecuentemente sobre ópera.

# SINOPSIS

En algún lugar en las afueras de Nápoles, el poeta Prosdócimo, en busca de un buen tema para escribir su nueva obra, se encuentra con un grupo de gitanos. Zaida, una gitana, después de haber echado la buena ventura a Geronio, que quiere saber cuándo su caprichosa mujer, Fiorilla, entrará por fin en razón, cuenta a Prosdócimo cómo se vio obligada a huir de su amado príncipe Selim debido a que sus compañeras hicieron que pareciera infiel a sus ojos, desatando de este modo sus celos. Ello le obligó a huir con la ayuda de Albazar. El poeta le informa de la inminente llegada justamente de un príncipe turco, que quizá podría interceder por ella. Mientras Fiorilla llega de pasear con un grupo de amigas desembarca el príncipe. Impresionado por la belleza de Fiorilla, empieza de inmediato a cortejarla. Prosdócimo conoce a Narciso, caballero al servicio de Fiorilla, que lamenta también él el carácter inconstante de la joven y le comunica que ella ha invitado al príncipe –que no es otro que el turco Selim amado por Zaida– a tomar café en su casa. Prosdócimo se alegra al imaginar todas las posibilidades que este enredo puede ofrecer a su futuro drama cómico. En casa de Geronio, Fiorilla está coqueteando abiertamente con Selim cuando llega Geronio, que se ve obligado a besar las ropas del príncipe a modo de homenaje, lo cual provoca estupor en Narciso. Selim, antes de abandonar la casa, concierta una cita con Fiorilla junto al mar esa misma tarde. Geronio, tras haber contado los últimos acontecimientos a un Prosdócimo cada vez más entusiasmado por haber dado con esta fuente de inspiración para su drama, mantiene una fuerte discusión con

su mujer, que proclama orgullosamente su libertad para tener todos los amantes que quiera y hacer cuanto le venga en gana. Mientras Selim está esperando a Fiorilla a la orilla del mar, aparece Zaida: los dos se reconocen y se abrazan, pero entonces llega Fiorilla, a la que han seguido, escondidos, Narciso y Geronio. La italiana se enfrenta inmediatamente a la gitana mientras los hombres intentan en vano que hagan las paces y Prosdócimo disfruta de lo lindo con la situación.

El segundo acto comienza en el interior de una posada, donde Geronio se entera gracias al poeta de que justamente ahí va a producirse una cita de su mujer con Selim. Cuando llega, el príncipe propone a Geronio que le venda a su mujer, tal y como es costumbre en su país. Él se niega en redondo e intercambian amenazas recíprocas. Después de irse Geronio, son Fiorilla y Zaida quienes discuten con Selim, una ofendida y la otra dolorida por los devaneos sentimentales del príncipe. Prosdócimo, que se ha enterado de que Selim tiene la intención de raptar a Fiorilla durante un baile de máscaras, y deseoso de que los acontecimientos se enmarañen cuanto más mejor para poder enriquecer su drama, informa a Zaida y le sugiere que se presente en la fiesta vestida como si fuera Fiorilla. Luego aconseja también a Geronio que acuda a la fiesta disfrazado para que pueda vigilar a su mujer e impedir el rapto. Narciso, que ha oído todo, decide disfrazarse a su vez de turco para llevarse con él a Fiorilla. Todos estos disfraces y personalidades fingidas crean multitud de equívocos durante la fiesta: Geronio, que ve a dos turcos y a dos Fiorillas, reclama a su propia mujer y pretende estar loco; Fiorilla huye más tarde con Narciso y Zaida con Selim. Tras volver a la posada, Prosdócimo, que se ha enterado por el propio Selim de su reconciliación definitiva con Zaida, sugiere al desconsolado Geronio que simule dar

una lección a su mujer aparentando un divorcio. Fiorilla recibe entonces una carta en la que su marido la repudia y le impone volver a Sorrento con su familia. Ella recoge sus cosas y, apenada, abandona la casa. Todo está, pues, preparado para el final feliz: y es, como siempre, Prosdócimo, que cuenta ya con todos los elementos para su *dramma buffo*, quien ejerce de desencadenante de los acontecimientos. Hace partícipe a Geronio del sincero arrepentimiento de Fiorilla, ya que él estaba deseando volver con ella y abrazarla; la pareja, ya reconciliada, despide a Salim y Zaida, que se embarcan para regresar juntos a su país.

# LIBRETO

<b>SELIM</b> , Príncipe turco que viaja, amante durante un tiempo de Zaida, y luego encaprichado de Fiorilla	bajo
<b>DONNA FIORILLA</b> , mujer caprichosa, pero honrada, mujer de Don Geronio	soprano
<b>DON GERONIO</b> , hombre débil y miedoso	bufo
<b>DON NARCISO</b> , caballero al servicio de Donna Fiorilla, hombre celoso y sentimental	tenor
<b>PROSDOCIMO</b> , poeta y conocido de Don Geronio	bajo
<b>ZAIDA</b> , esclava durante un tiempo y prometida de Selim, luego gitana; mujer de corazón tierno y cariñoso	mezzosoprano
<b>ALBAZAR</b> , primero confidente de Selim, después gitano defensor y amigo de Zaida	tenor
<b>CORO</b> de gitanas y gitanos, turcos, enmascarados Comparsas de amigas de Fiorilla, gitanos, turcos y enmascarados.	

La escena se desarrolla en las cercanías de Nápoles, en un lugar de vacaciones, y en casa de Don Geronio.

## ATTO PRIMO

## SCENA PRIMA

*Luogo solitario fuori di Napoli. Spiaggia di mare. Colle da un lato, sparso di casini di campagna che si vedono in lontananza, e di tende custodite da Zingari.*

*Una truppa di Zingari è sul colle, un'altra al piano, tutti occupati a differenti uffici.*

*Zaida, Albazar, indi il Poeta.*

**CORO**

Nostra patria è il mondo intero,  
e nel sen dell'abbondanza  
l'altrui credula ignoranza  
ci fa vivere e sguazzar.

**ZAIDA**

Hanno tutti il cor contento,  
sol la misera son' io!  
Ho perduto l'amor mio,  
e nol posso ritrovar.

**ALBAZAR**

Consolatevi una volta;  
divertitevi con noi.  
Via... coraggio! tocca a voi  
la canzone a cominciar.

**POETA**

Ho da fare un dramma buffo,  
e non trovo l'argomento!  
Questo ha troppo sentimento,  
quello insipido mi par.

**ZAIDA, ALBAZAR e CORO**

Esaltato in ogni parte  
il gran nome sia di lui,  
che primier c'insegnò l'arte  
di mangiare a spalle altrui  
senza troppo faticar.

## ACTO PRIMERO

## ESCENA PRIMERA

*Lugar solitario fuera de Nápoles. Playa junto al mar. A un lado, una colina, con pequeñas casas rurales dispersas que se ven a lo lejos, y tiendas vigiladas por gitanos. Sobre la colina hay un grupo de gitanos, otro en el llano, con todos ellos ocupados en diferentes actividades.*

*Zaida, Albazar, después el Poeta.*

**CORO**

Nuestra patria es el mundo entero,  
y la crédula ignorancia de otros  
nos hace vivir y regodearnos  
en el seno de la abundancia.

**ZAIDA**

Todos tienen el corazón contento,  
¡yo soy la única desdichada!  
He perdido a mi amor  
y no puedo recuperarlo.

**ALBAZAR**

Consuélese por una vez;  
diviértase con nosotros.  
Vamos... ¡valor! Le toca a usted  
comenzar la canción.

**POETA**

¡Tengo que escribir una obra cómica,  
y no encuentro el argumento!  
Esto tiene demasiado sentimiento,  
aquellos me parece insípido.

**ZAIDA, ALBAZAR y CORO**

Sea exaltado en todas partes  
el gran nombre de él,  
el primero en enseñarnos el arte  
de comer a costa de otros  
sin demasiadas preocupaciones.

**POETA**

Come Zingari! per bacco!  
Gioja, canto, colazione!  
Oh! che bella introduzione  
vi sarebbe da cavar!

**ZINGARI**

Nostra patria è il mondo intero,  
e nel sen dell'abbondanza:  
l'altrui credula ignoranza  
ci fa vivere e squazzar.

**POETA**

Buono! bravi! è vero, è vero,  
è bellissima l'usanza  
di mangiare in abbondanza  
e di niente faticar.

*(Gli Zingari partono.)*

**SCENA II**

*Poeta solo*

**POETA**

Ah! se di questi zingari l'arrivo  
potesse preparar qualche accidente,  
che intrigo sufficiente  
mi presentasse per un dramma intero!  
Un bel quadro farei tratto dal vero.  
Abbandonar bisogna  
di scrivere il pensier sopra i capricci  
della bella Fiorilla: Han messo in scena  
poeti di ogni razza  
sciocco marito, ed una moglie pazza.  
Ecco appunto Geronio  
che ha la mania di farsi astrologare:  
corro i Zingari presto ad avvisare.

*(Il Poeta sale il colle e si vede accennare ai  
zingari Geronio il quale esce da parte opposta  
meditando.)*

**POETA**

¡Como gitanos! ¡Qué maravilla!  
¡Alegría, canto, comida!  
¡Oh, qué hermosa introducción  
podría sacarse de aquí!

**GITANOS**

Nuestra patria es el mundo entero,  
y la crédula ignorancia de otros  
nos hace vivir y regodearnos  
en el seno de la abundancia.

**POETA**

¡Bueno! ¡Bravo! Es cierto, es cierto,  
es hermosísima la costumbre  
de comer en abundancia  
y no tener ninguna preocupación.

*(Los gitanos parten.)*

**ESCENA II**

*Poeta, solo.*

**POETA**

¡Ah! ¡Ojalá la llegada de estos gitanos  
pudiese dar lugar a algún incidente  
que me procurara una intriga  
suficiente para completar todo un drama!  
Me saldría un hermoso cuadro sacado de la realidad.  
Hace falta que deje  
de darle vueltas a escribir sobre los caprichos  
de la hermosa Fiorilla: poetas de todo tipo  
han llevado ya a escena  
a un marido memo y una mujer loca.  
Aquí llega precisamente Geronio  
que tiene la manía de que le echen la buena ventura:  
corro a avisar enseguida a los gitanos.

*(el Poeta asciende la colina y se ve cómo señala  
a los gitanos Geronio, el cual aparece por el lado  
contrario meditando.)*

## SCENA III

*Don Geronio, indi Zingari, e Zingare*

**GERONIO**

Vado in traccia d'una Zingara  
che mi sappia astrologar:  
che mi dica in confidenza,  
se col tempo e la pazienza,  
il cervello di mia moglie  
potrò giungere a sanar.  
Ma la zingara ch'io bramo  
è impossibile trovar.

Che il cervello di mia moglie  
è formato di tal pasta,  
che un Astrologo non basta  
come è fatto ad indagar.

*(Intanto scendono i Zingari, e le Zingare con Zaida,  
che giunti al piano circondano Geronio ecc.)*

**ZINGARE**

Chi vuol farsi astrologar!

**GERONIO**

Ecco appunto a me vicino  
uno stuol di Zingarelle.

**ZINGARE**

Noi leggiamo nel destino,  
noi leggiamo nelle stelle:  
chi vuol farsi astrologar!

**GERONIO**

Zingarelle!...

**ZINGARE**

Quà la mano.

**GERONIO**

Aspettate...

## ESCENA III

*Don Geronio, después gitanos y gitanas.*

**GERONIO**

Estoy buscando a una gitana  
que sepa echar la buena ventura:  
que me diga en confianza,  
si con tiempo y con paciencia,  
podré conseguir curar  
el cerebro de mi mujer.  
Pero la gitana que yo deseo  
es imposible de encontrar.

Porque el cerebro de mi mujer  
está hecho de tal pasta,  
que no basta con un astrólogo  
para averiguar cómo funciona.

*(Entretanto bajan los gitanos y las gitanas con  
Zaida, que rodean a Geronio cuando llegan abajo,  
etc.)*

**GITANOS**

¿Quién quiere que le echen la buena ventura?

**GERONIO**

Aquí tengo justamente  
a un montón de gitanas.

**GITANOS**

Leemos el destino,  
lo leemos en las estrellas:  
¿quién quiere que le echen la buena ventura?

**GERONIO**

¡Gitanas...!

**GITANOS**

Aquí la mano.

**GERONIO**

Esperad...

**ZINGARE**

Presto...

**GERONIO**

Piano.

**ZINGARE**

Il passato vi diremo.

**GERONIO**

Più di voi lo so sicuro.

**ZINGARE**

Il presente scopriremo.

**GERONIO**

Lo so anch'io.

**ZINGARE**

Dunque il futuro.

**GERONIO**

Giusto quello.

**ZAIDA**

Siete nato...

**GERONIO**

Sì... in che giorno?

**ZAIDA**

Era il sole in Capricorno.

**GERONIO**

Son garzone od ammogliato?

**ZINGARE**

Qua la fronte. Maritato.

**GERONIO**

Quando... Come vi accorgete?

**ZAIDA**

Sotto il segno dell'Ariete.

**GITANOS**

Deprisa...

**GERONIO**

Calma.

**GITANOS**

Le diremos el pasado.

**GERONIO**

Lo sé seguro mejor que vosotras.

**GITANOS**

Descubriremos el presente.

**GERONIO**

Yo también lo sé.

**GITANOS**

Entonces el futuro.

**GERONIO**

Justo eso.

**ZAIDA**

Usted ha nacido...

**GERONIO**

Sí... ¿qué día?

**ZAIDA**

El sol estaba en Capricornio.

**GERONIO**

¿Estoy soltero o casado?

**GITANOS**

A ver esa frente. Casado.

**GERONIO**

Cuándo... ¿Cómo podéis saberlo?

**ZAIDA**

Bajo el signo de Aries.



**ZAIDA, ZINGARE**

Infelice! poveretto!

**GERONIO**

Cos'è stato, cos'è nato?

**ZAIDA, ZINGARE**

O fatal costellazione!

**GERONIO**

Qual è?

**ZAIDA, ZINGARE**

Il segno del montone!

**GERONIO**

Eh! levatevi d'attorno,

Eh! toglietevi di qua!

Ah! mia moglie, san chi sono

fino i Zingari di piazza;

se tu segui a far la pazza

tutto il mondo lo saprà.

**ZINGARI**

Che fatal costellazione!

Sempre pazza!... ah! ah! ah!

**GERONIO**

Eh! lasciatemi buffone!

Eh! toglietevi di quà.

*(fugge via seguito dalla truppa de' Zingari)*

*(Mentre Zaida con Albazar vogliono allontanarsi, esce il Poeta che li trattiene.)*

**SCENA IV**

*Poeta, Zaida, ed Albazar.*

**POETA**

Brava! intesi ogni cosa:

voi siete, Zingarella, spiritosa.

Qual'è la vostra patria?

**ZAIDA, GITANAS**

¡Infeliz! ¡Pobrecillo!

**GERONIO**

¿Qué ha pasado? ¿Qué pasó?

**ZAIDA, GITANAS**

¡Oh, fatal constelación!

**GERONIO**

¿Cuál es?

**ZAIDA, GITANAS**

¡El signo del carnero!

**GERONIO**

¡Eh! Quitaos de en medio,

¡eh! ¡Largaos de aquí!

¡Ah! Mujer mía, saben quién soy

hasta los gitanos en la plaza;

si sigues comportándote como una loca

todo el mundo lo sabrá.

**GITANOS**

¡Qué fatal constelación!

¡Siempre loca...! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

**GERONIO**

¡Eh! ¡Dejadme, payasas!

¡Eh! Largaos de aquí.

*(huye seguido del grupo de gitanos)*

*(Mientras Zaida y Albazar quieren alejarse, aparece el Poeta, que los retiene.)*

**ESCENA IV**

*Poeta, Zaida y Albazar.*

**POETA**

¡Estupenda! He oído todo:

gitanilla, eres brillante.

¿Cuál es tu patria?

**ZAIDA**

Ebbi la vita  
dal Caucaso alle falde!

**POETA**

E qual ventura  
da sì lontane terre  
qui vi tragge raminga?

**ALBAZAR**

I casi nostri  
sono un vero romanzo.

**POETA**

(Buono!) Sarete stata  
certo in qualche serraglio.

**ZAIDA**

Un dì felice  
schiava in Erzerum vissi  
di Selim Damelec.

**ALBAZAR**

E i mali suoi  
incominciar colà.

**POETA**

Che mai v'avvenne?

**ZAIDA**

Udite: egli mi amava,  
e sposarmi volea: le mie rivali  
mi fanno agli occhi suoi  
infida comparir: cieco e furente  
lo rende gelosia,  
ed impose a costui che morta io sia.  
Albazar mi salvò. Lungo sarebbe  
il dir quanto sofferì, in quanti modi  
crudo destin m'offese  
come qui, con tal gente, in questo arnese.

**POETA**

Un bel pensier mi viene,  
che può farvi felice.

**ZAIDA**

¡Me dieron a luz  
en las faldas del Cáucaso!

**POETA**

¿Y qué fue  
lo que te trajo vagando  
desde tierras tan lejanas?

**ALBAZAR**

Nuestras aventuras  
constituyen una verdadera novela.

**POETA**

(¡Qué bien!) Seguro que habrás estado  
en algún serrallo.

**ZAIDA**

Viví un tiempo  
feliz en Erzerum  
como esclava de Selim Damelec.

**ALBAZAR**

Y ahí fue  
donde empezaron sus males.

**POETA**

¿Qué es lo que te pasó?

**ZAIDA**

Escuche: él me amaba,  
y quería casarse conmigo: mis rivales  
me hicieron parecer infiel  
a sus ojos: la furia lo volvió  
ciego y furioso,  
y le impuso que habían de matarme.  
Albazar me salvó. Sería largo  
contar cuánto sufrí, de cuántas maneras  
me castigó el cruel destino  
y como llegué aquí, con esta gente, así vestida.

**POETA**

Se me ocurre una buena idea  
que puede hacerte feliz.

**ZAIDA**

In qual maniera?

**POETA**

Debbe arrivar sta sera  
certo Principe Turco, il quale viaggia  
per visitar l'Italia, ed osservare  
i costumi Europei.

**ZAIDA**

Mi sembra strano  
che salti in testa a un Turco  
questa curiosità.

**POETA**

Il caso è molto raro in verità.  
Ma pur sicuramente egli è aspettato;  
anzi gli han preparato  
un palazzo magnifico, e una festa.  
Pochi giorni qui resta,  
poi ritorna in Turchia: dov'ei conosca  
la fè del vostro cuore  
si farà coll'amante mediatore.  
Dite: migliore idea...

**ALBAZAR**

Trovar non si potea.

**ZAIDA**

Facil vi fia  
al Principe l'ingresso?

**POETA**

Se a Selim ritornarvene bramate  
lasciate fare a me.

**ZAIDA**

Sì: non ho pace  
lunge da lui: benchè mi sia crudele,  
l'amo, l'amai; sempre gli fui fedele.

*(Partono per il colle.)***ZAIDA**

¿De qué manera?

**POETA**

Esta tarde tiene que llegar  
un cierto príncipe turco, que viaja  
para visitar Italia y observar  
las costumbres europeas.

**ZAIDA**

Me parece extraño  
que a un turco se le ocurra  
sentir esta curiosidad.

**POETA**

El caso es realmente muy extraño.  
Pero lo cierto es que lo esperan;  
de hecho, le han preparado  
un palacio magnífico y una fiesta.  
Se queda sólo unos días,  
luego regresa a Turquía: en cuanto sepa  
de la fidelidad de tu corazón  
hará de mediador con tu amante.  
Dime: una idea mejor...

**ALBAZAR**

No podría encontrarse.

**ZAIDA**

¿Le resultará fácil  
acceder al príncipe?

**POETA**

Si lo que deseas es regresar con Selim,  
deja que yo me ocupe.

**ZAIDA**

Sí: he perdido la paz  
lejos de él: aunque haya sido cruel conmigo,  
lo amo, lo he amado; siempre le he sido fiel.

*(Parten hacia la colina.)*

## SCENA V

*Fiorilla accompagnata da varie sue amiche, come chi ritorna da una passeggiata, ecc.*

### **FIORILLA**

Non si dà follia maggiore  
dell'amare un solo oggetto:  
noja arrega, e non diletto,  
il piacere d'ogni dì.

Sempre un sol fior non amano  
l'ape, l'auretta, il río;  
di genio e cor volubile  
amar così vogl'io,  
voglio cangiar così.

*(Intanto si vedrà passare una nave, la quale gittato in mare un battello si fermerà sull'ancora. Il battello si avvicina a terra recando Selim accompagnato da molti Turchi.)*

### **TURCHI**

Voga, voga, a terra, a terra.

### **FIORILLA**

Un naviglio! Turco pare.

### **TURCHI**

Dal travaglio avuto in mare  
riposar potremo qua.

### **FIORILLA**

In disparte ad osservare  
noi starem chi approderà.

*(Fiorilla si ritira: Intanto approda il battello, e sbarca Selim.)*

### **TURCHI**

E scordare il Ciel d'Italia  
ogni pena ci farà.

## ESCENA V

*Fiorilla acompañada por varias de sus amigas, como si volvieran de un paseo, etc.*

### **FIORILLA**

No existe una locura mayor  
que amar a una sola persona:  
el placer día tras día  
se torna aburrimiento, no delicia.

La abeja, la brisa, el río  
no aman siempre una sola flor;  
con talante y corazón voluble,  
así es como quiero amar,  
así es como quiero cambiar.

*(Entretanto se verá pasar un barco, que se parará y echará el ancla después de arrojar una barca al mar. La barca se acerca a tierra llevando a Selim acompañado de muchos turcos.)*

### **TURCOS**

Rema, rema, a tierra, a tierra.

### **FIORILLA**

¡Un barco! Parece turco.

### **TURCOS**

Ahora podremos descansar aquí  
de las penalidades pasadas en el mar.

### **FIORILLA**

Nos quedaremos aparte  
observando quién arriba.

*(Fiorilla se retira: entretanto el bote llega a tierra y Selim desembarca.)*

### **TURCOS**

Y el cielo de Italia nos hará  
olvidar todos los sufrimientos.

## SCENA VI

*Selim, indi Fiorilla.*

**SELIM**

Cara Italia, alfin ti miro.  
Vi saluto, amiche sponde;  
l'aria, il suolo, i fiori e l'onde,  
tutto ride e parla al cor.  
Ah! del Cielo, e della terra,  
bella Italia, sei l'amor.

*(Intanto Fiorilla si sarà fatta vedere colla sua compagnia.)*

**FIORILLA**

(Che bel Turco! avviciniamoci.)

**SELIM**

(Quante amabili Donzelle!)

**FIORILLA**

(Anche i Turchi non mi spiacciono.)

**SELIM**

(L'Italiane son pur belle.)

**FIORILLA**

(Vo parlargli.)

**SELIM**

(Vo' accostarmi.)

**FIORILLA e SELIM**

(E mi voglio divertir.)

**FIORILLA**

Serva...

**SELIM**

Servo.

## ESCENA VI

*Selim, después Fiorilla.*

**SELIM**

Querida Italia, por fin te veo.  
Os saludo, riberas amigas;  
el aire, el suelo, las flores y las olas,  
todo ríe y habla al corazón.  
¡Ah! Hermosa Italia, eres el amor  
del cielo y de la tierra.

*(Entretanto Fiorilla se deja ver con sus acompañantes.)*

**FIORILLA**

(¡Qué turco más guapo! Acerquémonos.)

**SELIM**

(¡Cuántas jóvenes atractivas!)

**FIORILLA**

(No me desagradan tampoco los turcos.)

**SELIM**

(Las italianas son también hermosas.)

**FIORILLA**

(Voy a hablarle.)

**SELIM**

(Voy a acercarme.)

**FIORILLA y SELIM**

(Y me quiero divertir.)

**FIORILLA**

Su sierva...

**SELIM**

Su siervo.

**FIORILLA**

(È assai garbato.)

**SELIM**

(Oh! che amabile visetto!)  
Son davvero fortunato  
d'incontrar sì vago oggetto.

**FIORILLA**

Anzi è mio tutto il favore  
d'incontrare un gran Signore  
così pien di civiltà.

**SELIM**

(Son sorpreso.)

**FIORILLA**

(È già ferito.)

**SELIM**

(Che avvenenza!)

**FIORILLA**

(È nella rete.)

**SELIM**

Voi, Signora, mi piacete.

**FIORILLA**

Non mi burli...

**SELIM**

In verità.

**FIORILLA**

(Con un poco di modestia  
io so ben quel che si fa.)

**SELIM**

(Quell'amabile modestia  
più gentil sembrar la fa.)

**FIORILLA**

Addio Signor...

**FIORILLA**

(Es muy educado.)

**SELIM**

(¡Oh! ¡Qué preciosa carita!)  
Soy realmente afortunado  
de encontrar una criatura tan preciosa.

**FIORILLA**

Más bien soy yo quien tiene suerte  
de encontrar a un gran señor  
de modales tan amables.

**SELIM**

(Estoy sorprendido.)

**FIORILLA**

(Ya está tocado.)

**SELIM**

(¡Qué atractiva!)

**FIORILLA**

(Está en el bote.)

**SELIM**

Usted me gusta, señora.

**FIORILLA**

No se burle de mí...

**SELIM**

Lo digo de verdad.

**FIORILLA**

(Con un poco de modestia  
sé muy bien lo que hay que hacer.)

**SELIM**

(Esa amable modestia  
le hace parecer más atractiva.)

**FIORILLA**

Adiós, señor...

**SELIM**

Partite?

**FIORILLA**

Vo' passeggiando un poco.

**SELIM**

Che venga anch'io gradite?

**FIORILLA**

È troppo onor.

**SELIM**

(Che foco!)

Carina!... – sospirate?

**FIORILLA**

Voi pure.

**SELIM**

Anch'io.

**FIORILLA e SELIM**

Perchè?

Perchè una fiamma insolita sento che avvampa in me.

**SELIM**

Deh! la mano a me porgete.

**FIORILLA**

Della man che far volete?

**SELIM**

Non vi voglio più lasciar.

*(Fiorilla gli porge la mano, che Selim stringe teneramente; allora Fiorilla corrisponde alla tenerezza di Selim.)*

**FIORILLA e SELIM**

Cara mano, al sen ti premo,  
sempre meco avrai da star.

**SELIM**

¿Se va?

**FIORILLA**

Voy a dar un paseo.

**SELIM**

¿Le agrada que vaya también yo?

**FIORILLA**

Es un honor excesivo.

**SELIM**

(¡Qué fuego!)

¡Preciosa...! – ¿Suspira?

**FIORILLA**

Usted también.

**SELIM**

Yo también.

**FIORILLA y SELIM**

¿Por qué?

Porque siento arder dentro de mí un fuego insólito.

**SELIM**

¡Ah! Deme la mano.

**FIORILLA**

¿Qué quiere hacer con la mano?

**SELIM**

Ya no quiero apartarme de usted.

*(Fiorilla le tiende la mano, que Selim estrecha con ternura; luego Fiorilla corresponde a la ternura de Selim.)*

**FIORILLA y SELIM**

Querida mano, te estrecho contra el pecho,  
habrás de estar ya siempre conmigo.

(Non è poi così difficile questi Turchi/queste donne a conquistare.)

*(Partono dandosi il braccio.)*

## SCENA VII

Poeta, indi Narciso.

### POETA

Della Zingara amante non è buffo il carattere, ma bello e interessante. È teatrale il principio dell'opera, ma non ci vedo intreccio naturale.

### NARCISO

Poeta!

### POETA

Don Narciso!  
Come! siete qui solo? io vi credea della vostra Fiorilla in compagnia.

### NARCISO

Venne meco; ma poi prese altra via.  
Ditemi, la vedeste?

### POETA

Io, no.

### NARCISO

(Coi  
ha qualche intrigo che mi tien nascoso.)

### POETA

(Pensa il servente cavalier geloso. Scopriam terreno: mi potrebbe offrire qualche bell'episodio.)

### NARCISO

(All'incostante son venuto in odio.)

(Así que no es tan difícil conquistar a estos turcos/estas mujeres.)

*(Se van dándose el brazo.)*

## ESCENA VII

Poeta, después Narciso.

### POETA

No es cómico el personaje de la gitana enamorada, pero sí hermoso e interesante. Es teatral el comienzo de la ópera, pero no veo una trama natural.

### NARCISO

¡Poeta!

### POETA

¡Don Narciso!  
¿Cómo? ¿Está aquí solo? Yo le creía en compañía de su Fiorilla.

### NARCISO

Estaba conmigo; pero luego se fue por otro lado.  
Dígame, ¿la ha visto?

### POETA

Yo, no.

### NARCISO

(Esta  
tiene algún lío que me tiene escondido.)

### POETA

(El celoso caballero acompañante está celoso. Tanteemos el terreno: podría ofrecerme algún hermoso episodio.)

### NARCISO

(La inconstante ha pasado a odiarme.)



SCENA VIII

*Don Geronio e detti.*

**GERONIO**

Amici... soccorretemi.  
Consigliatemi... io son fuori di me.

**NARCISO**

Perchè? che avvenne mai?

**POETA**

Che nova c'è?

**GERONIO**

In questo punto io vidi  
mia moglie con un Turco.

**POETA**

Un Turco!

**NARCISO**

(Infida!)

**GERONIO**

In casa mia lo guida  
a bere il caffè. Sien maledetti  
tutti i Turchi del mondo.

**POETA**

*(allegro)*

Un punto è questo  
da farsi molto onore.

**GERONIO**

lo non mi curo  
d'aver in casa mia  
il gemmato turbante  
di Selim Damelec.

**POETA**

*(saltando per allegrezza)*

Che? Selim! Davvero!

ESCENA VIII

*Don Geronio y dichos.*

**GERONIO**

Amigos... ayudadme.  
Aconsejadme... estoy fuera de mí.

**NARCISO**

¿Por qué? ¿Qué ha pasado?

**POETA**

¿Qué novedades hay?

**GERONIO**

Hace un momento he visto  
a mi mujer con un turco.

**POETA**

¡Un turco!

**NARCISO**

(¡Infiel!)

**GERONIO**

Está llevándolo a mi casa  
a tomar café. Malditos sean  
todos los turcos del mundo.

**POETA**

*(contento)*

Pero este es un motivo  
para sentirse muy honrado.

**GERONIO**

Me trae sin cuidado  
tener en mi casa  
el turbante enjoyado  
de Selim Damelec.

**POETA**

*(saltando de alegría)*

¿Qué? ¡Selim! ¿De verdad?

L'amante della Zingara! per bacco!  
 Questo arrivo improvviso  
 è un bel colpo di scena: il Dramma è fatto.  
 Apollo, ti ringrazio.

**NARCISO**

È matto.

**GERONIO**

È matto.

**POETA**

Un marito – scimunito!  
 Una sposa – capricciosa!  
 No, di meglio non si dà.

**GERONIO**

*(adirato)*

Mio signor, che burla è questa?  
 Mi rispetti; o che la testa  
 qualchedun le romperà.

**POETA**

Un galante supplantato  
 da un bel Turco innamorato!  
 Oh! che intreccio che si fa!

**NARCISO**

*(sdegnato)*

Per chi intende di parlare?  
 Non ci venga ad insultare,  
 o con me da far l'avrà.

**POETA**

Ma signor, perché si scalda?...  
*(ora all'uno, ora all'altro)*  
 Ma signor, perchè s'infiamma?  
 Scegliere voglio per un Dramma  
 l'argomento che mi par.

**GERONIO**

Scelga pure un argomento  
 che a miei pari non si adatti,

¡El amante de la gitana! ¡Qué maravilla!  
 Esta llegada repentina  
 es un gran golpe de efecto: el drama se ha  
 consumado.  
 Apolo, te doy las gracias.

**NARCISO**

Está loco.

**GERONIO**

Está loco.

**POETA**

Un marido – ¡idiota!  
 Una mujer – ¡caprichosa!  
 No, no cabe imaginar nada mejor.

**GERONIO**

*(enfadado)*

Señor mío, ¿qué burla es esta?  
 Un respeto; o cualquiera  
 le partirá la cabeza.

**POETA**

¡Un galante suplantado  
 por un apuesto turco enamorado!  
 ¡Oh! ¡Qué trama está organizándose!

**NARCISO**

*(indignado)*

¿De quién se supone que está hablando?  
 No venga a insultarnos  
 o tendrá que vérselas conmigo.

**POETA**

Pero, señor, ¿por qué se altera...?  
*(primero a uno, después al otro)*  
 Pero, señor, ¿por qué se acalora?  
 Quiero elegir para un drama  
 el argumento que sea de mi agrado.

**GERONIO**

Entonces escoja un argumento  
 que no se adapte a gente como yo,

e i mariti non maltratti,  
che san farsi rispettar.

**NARCISO**

Lasci vivere i galanti,  
e non badi al loro stato;  
o un poeta bastonato  
io farò nel Dramma entrar.

**POETA**

Atto primo, scena prima,  
il marito coll'amico...  
Moglie... Turco... grida... intrico...  
No, di meglio no si dà.

**GERONIO e NARCISO**

Atto primo, scena prima,  
il poeta, per l'intrico,  
dal marito e dall'amico  
bastonate prenderà.

SCENA IX

*Appartamenti elegantemente mobigliati in casa di  
Don Geronio. Sofà, Tavolino, Sedie, ecc.*

*Fiorilla accompagnata da Selim.*

**FIORILLA**

*(ad un servo che parte)*  
Olà: tosto il caffè. – Sedete.  
*(Sedono.)*

**SELIM**

Ammiro

di questo gabinetto i ricchi arredi;  
ma per sì gran beltà come la vostra  
un tempio ci vorria,  
e ne avreste un magnifico in Turchia.

**FIORILLA**

Qualche serraglio forse? È ver che i Turchi  
sono tanto gelosi?

y no maltrate a los maridos  
que saben hacerse respetar.

**NARCISO**

Deja vivir a los caballeros,  
y no te preocupes de cuál es su estado;  
o yo haré entrar en el drama  
a un poeta molido a palos.

**POETA**

Acto primero, escena primera,  
el marido con el amigo...  
Mujer... turco... gritos... enredo...  
No, no cabe imaginar nada mejor.

**GERONIO y NARCISO**

Acto primero, escena primera,  
el poeta, para el enredo,  
del marido y del amigo  
recibirá una buena tunda de palos.

ESCENA IX

*Estancias elegantemente amuebladas en casa de  
Don Geronio. Sofá, mesita, sillas, etc.*

*Fiorilla acompañada por Selim.*

**FIORILLA**

*(a un criado que parte)*  
Vamos, rápido, el café. – Siéntese.  
*(Se sientan.)*

**SELIM**

Admiro

el rico mobiliario de este salón;  
pero para una belleza tan grande como la suya  
se necesitaría un templo,  
y podría tener uno magnifico en Turquía.

**FIORILLA**

¿Sería un serrallo quizás? ¿Es cierto que los turcos  
son tan celosos?

**SELIM**

Ah! se un tesoro  
posedessero eguale,  
della lor gelosia sarian scusati;  
vi amerebbero più che non credete.

*(È recato il caffè.)*

**FIORILLA**

Ecco il caffè.

**SELIM**

*(Non posso più!)*

**FIORILLA**

*(versando, e porgendo)*

Prendete.

**SELIM**

*(Che mano delicata!)*

**FIORILLA**

Il zucchero è bastante?

**SELIM**

*(Che maniera elegante!  
Che begli occhi, e che foco in lor scintilla!)*

**FIORILLA**

A che pensate mai?

**SELIM**

Penso a Fiorilla.

**FIORILLA**

*(Il Turco è preso.)* Quante donne amaste?  
Quante vorreste averne?

**SELIM**

Una ne amai,  
né amar voleva più: ma presso a voi  
sento ch'è forza ancor arder d'amore.

**SELIM**

¡Ah! Si poseyeran  
un tesoro semejante,  
sus celos estarían más que perdonados;  
la amarían más de lo que pueda imaginar.

*(Traen el café.)*

**FIORILLA**

Aquí está el café.

**SELIM**

*(¡No puedo más!)*

**FIORILLA**

*(sirviéndolo y ofreciéndolo)*

Tome.

**SELIM**

*(¡Qué mano delicada!)*

**FIORILLA**

¿Tiene bastante azúcar?

**SELIM**

*(¡Qué elegancia en sus modales!  
¡Qué hermosos ojos, y qué fuego brilla en ellos!)*

**FIORILLA**

¿En qué está pensando?

**SELIM**

Pienso en Fiorilla.

**FIORILLA**

*(El turco está en la red.)* ¿A cuántas mujeres ha  
amado?  
¿Cuántas le gustaría tener?

**SELIM**

Amé a una,  
y no quería amar a más: pero estando a su lado  
siento que a la fuerza tengo que volver a arder de  
amor.

Deh! se gradir l'affetto mio volete,  
l'unica del mio cor fiamma sarete.

**FIORILLA**

Siete Turchi: non vi credo:  
cento donne intorno avete:  
le comprate e le vendete  
quando spento è in voi l'ardor.

**SELIM**

Ah! mia cara, anche in Turchia  
se un tesoro si possede,  
non si cambia, non si cede,  
serba un Turco anch'egli amor.

SCENA X

*Don Geronio, e detti.*

**GERONIO**

*(sulla porta)*

Ecco là... da soli a soli!

Che mi tocca a sopportare?

*(entrando)*

È permesso? si può entrare?

Sperar posso un tal favor?

**SELIM**

Che pretende quell'ardito?

**FIORILLA**

Vi calmate: è mio marito.

**SELIM**

*(balzando in piedi, e snudando un pugnale)*

Il marito!... indietro... presto...

**GERONIO**

Come?... ahimè!... che tratto è questo?

**SELIM**

Il marito! indietro...

¡Ah! Si quiere corresponder a mis sentimientos,  
será la única llama de mi corazón.

**FIORILLA**

Usted es turco: no le creo:  
tienen cien mujeres a su alrededor:  
las compran y las venden  
cuando se apaga el fuego.

**SELIM**

¡Ah! Querida mía, también en Turquía,  
si posees un tesoro,  
no se cambia, no se cede,  
también un turco conserva el amor.

ESCENA X

*Don Geronio, y dichos.*

**GERONIO**

*(sobre la puerta)*

Aquí están... ¡los dos solitos!

¿Qué me toca soportar?

*(entrando)*

¿Permiso? ¿Se puede entrar?

¿Puedo esperar un tal favor?

**SELIM**

¿Qué pretende este osado?

**FIORILLA**

Cálmese: es mi marido.

**SELIM**

*(poniéndose en pie de un salto, y desenfundando un puñal)*

¡El marido...! Atrás... rápido...

**GERONIO**

¿Cómo...? ¡Ay de mí...! ¿Qué está pasando aquí?

**SELIM**

¡El marido! Atrás...

**GERONIO**

Ajuto!

**FIORILLA**

Compatite: è qui venuto,  
poverino, a farvi onore.

**SELIM**

Non mi fido.

**GERONIO**

Sì Signore.

## SCENA XI

*Don Narciso in disparte, e detti.*

**NARCISO**

(Ciel, che vedo! l'incostante  
già del Turco è fatta amante.)

**FIORILLA**

E domandavi il favore  
di baciarvi...

**GERONIO**

Sì Signore.

**FIORILLA**

Il vestito. – Presto quà.  
(*costringe il marito a baciare la vesta del Turco*)

**SELIM**

Io stupisco, mi sorprendo,  
in Turchia non son mariti  
sì gentili, sì compiti,  
così pieni di bontà.

**FIORILLA**

(Oh! che scena!) dite bene:  
(Vecchio stolido!) i mariti  
(Me la godo) son compiti,  
sono pieni di bontà.

**GERONIO**

¡Ayuda!

**FIORILLA**

Compadézcase: ha venido aquí,  
pobrecillo, a rendirle honores.

**SELIM**

No me fío.

**GERONIO**

Sí, señor.

## ESCENA XI

*Don Narciso en un aparte, y dichos.*

**NARCISO**

(¡Cielos, qué veo! La veleidosa  
ya se ha hecho amante del turco.)

**FIORILLA**

Y le ruega el favor  
de besar...

**GERONIO**

Sí, señor.

**FIORILLA**

Su vestido. – Rápido, aquí.  
(*obliga al marido a besar el vestido del turco*)

**SELIM**

Estoy atónito, sorprendido,  
en Turquía los maridos no son  
tan amables, tan corteses,  
tan llenos de bondad.

**FIORILLA**

(¡Oh! ¡Qué escena!) Dice usted bien:  
(¡Viejo estúpido!) los maridos  
(¡Cómo disfruto!) son corteses,  
están llenos de bondad.

**NARCISO**

Ah! lo vedo: i torti miei  
sventurato! son compiti.  
Giusto amor! deh! sian puniti  
tanti oltraggi che mi fa.

**GERONIO**

(Maledetto!) Dice bene:  
(Ah! pettegola!) i mariti  
(Crepo, schiatto!) son compiti,  
sono pieni di bontà.

*(Narciso si avvanza e dirige il discorso a Geronio:  
allora tutti si pongono intorno a Geronio tirandolo  
in disparte a vicenda.)*

**NARCISO**

Come! sì grave scorno  
soffrir potete in pace?

**FIORILLA**

Costui mi è sempre intorno.

**SELIM**

Che vuol da voi l'audace?

**GERONIO**

Nulla.

**NARCISO**

Che mai pretende?

**GERONIO**

Niente.

**FIORILLA**

Che dire intende?

**SELIM**

Nè lo cacciate in strada?

**FIORILLA**

Non voglio in mia presenza.

**NARCISO**

¡Ah! Ya lo veo: mis desgracias  
¡desdichado! se han consumado.  
¡Justo amor! ¡Ah! Que sean castigados  
todos los ultrajes que me hace.

**GERONIO**

(¡Maldito!) Dice bien:  
(¡Ah! ¡Mala pécora!) los maridos  
(¡Estallo de rabia!) son corteses,  
están llenos de bondad.

*(Narciso se acerca y dirige sus palabras a Geronio:  
luego se ponen todos alrededor de Geronio y van  
tirando de él sucesivamente unos y otros.)*

**NARCISO**

¿Cómo? ¿Un insulto tan grave  
podéis sufrir en paz?

**FIORILLA**

Tengo a este siempre pegado a mí.

**SELIM**

¿Qué quiere el audaz de usted?

**GERONIO**

Nada.

**NARCISO**

¿Qué es lo que pretende?

**GERONIO**

Nada.

**FIORILLA**

¿Qué quiere decir?

**SELIM**

¿No lo echa a la calle?

**FIORILLA**

No lo quiero en mi presencia.

**NARCISO**

Fate che se ne vada.

**GERONIO**

Politica!... prudenza!...

**NARCISO**

Sentite.

**SELIM**

Qua.

**FIORILLA**

Via su.

**GERONIO**

Ma sono stufo omai,  
ma non ne posso più.

**SELIM**

*(appresandosi a Fiorilla, e parlandole in disparte)*

Teco parlar vorrei,

in riva al mar t'aspetto.

(Costor mi fan dispetto,

è meglio uscir di qua.)

*(per partire, e tornando indietro)*

*(a Fiorilla)*

Ma pria di lasciarvi

volgetemi almeno

il ciglio sereno

un guardo d'amor.

(Que' due seccatori

l'assediano ognor.)

**FIORILLA**

*(a Selim)*

Ma pria di lasciarmi

volgetemi almeno

il ciglio sereno,

un guardo d'amor.

(Que' due seccatori

si rodano il cor.)

**NARCISO**

Dígale que se vaya.

**GERONIO**

¡Discreción...! ¡Prudencia...!

**NARCISO**

Oíd.

**SELIM**

Aquí.

**FIORILLA**

Fuera.

**GERONIO**

Pero ya estoy harto,  
ya no puedo más.

**SELIM**

*(acercándose a Fiorilla, y hablándole en un aparte)*

Me gustaría hablar contigo,

te espero en la orilla del mar.

(Estos me están fastidiando,

es mejor salir de aquí.)

*(haciendo ademán de partir, y volviendo atrás)*

*(a Fiorilla)*

Pero antes de dejarla,

regáleme al menos

con ojos serenos

una mirada de amor.

(Estos dos incordios

no paran de asediarla.)

**FIORILLA**

*(a Selim)*

Pero antes de dejarme

regáleme al menos

con ojos serenos

una mirada de amor.

(Estos dos incordios

se devoran el corazón.)



**NARCISO**

(a Geronio)

Dovreste mostrarvi  
 men debole almeno;  
 mirate: son pieno  
 per voi di rossor.  
 (Mi straziano l'alma  
 lo sdegno e l'amor.)

**GERONIO**

(a Narciso)

Non posso spiegarvi  
 la rabbia che ho in seno:  
 son tutto veleno,  
 son tutto furor.  
 (Ma pure mi calma  
 del Turco il timor.)

*(Partono Selim, Fiorilla e Narciso da parte opposta:  
 resta in scena Geronio che passeggia a lunghi  
 passi.)*

**SCENA XII**

Don Geronio, ed il Poeta.

**POETA**

(Sono arrivato tardi.  
 Il Turco è già partito...  
 Oh! buon segno: sbuffar veggo il marito.)

**GERONIO**

(Un vecchio non può far maggior follia  
 che una moglie pigliar che giovin sia.)  
 Amico! non ti sembra  
 ch'io meriti pietà? Qui l'ho sorpresa  
 vagheggiata dal Turco, ed il bestione  
 ammazzar mi volea.

**POETA**

Bene!

**NARCISO**

(a Geronio)

Debería mostrarse  
 menos débil al menos;  
 mire: estoy totalmente  
 ruborizado por usted.  
 (Me destrozan el alma  
 el desprecio y el amor.)

**GERONIO**

(a Narciso)

No puedo explicarle  
 la rabia que tengo en mi pecho:  
 soy todo veneno,  
 soy todo furor.  
 (Lo único que me serena  
 es el miedo del turco.)

*(Parten Selim, Fiorilla y Narciso por el lado  
 contrario: permanece en escena Geronio, que  
 camina a grandes pasos.)*

**ESCENA XII**

Don Geronio y el Poeta.

**POETA**

(He llegado tarde.  
 El turco ya se ha ido...  
 ¡Oh! Buena señal: veo echar humo al marido.)

**GERONIO**

(Un viejo no puede cometer mayor locura  
 que elegir una mujer que sea joven.)  
 ¡Amigo! ¿No te parece  
 que merezco piedad? La he sorprendido aquí  
 seducida por el turco, y el muy bruto  
 quería matarme.

**POETA**

¡Bien!

**GERONIO**

Che dici?

Mi astrinse, per placarlo,  
a baciargli il vestito.

**POETA**

(Oh! il bel terzetto!)

**GERONIO**

E qui restava ancor se Don Naciso  
non arrivava a tempo, e non predea  
giusta difesa di oltraggiato sposo.

**POETA**

(Che scena! che quartetto prezioso!)

**GERONIO**

Ma di che vai parlando? io non intendo.

**POETA**

Scusate: disponendo  
stavo il mio Drama. Or che pensate voi  
di dire a vostra moglie?

**GERONIO**

Oh! s'ella fosse

docil com'era la mia prima sposa!  
Le mie ragioni far valer potrei,  
ma il rovescio è costei della medaglia.

**POETA**

È tal perché in voi trova un uom di paglia.

(*Il Poeta parte.*)

**SCENA XIII**

*Don Geronio, indi Fiorilla.*

**GERONIO**

Il Poeta ha ragione. È la pazienza  
la virtù de' somari: alfin son io

**GERONIO**

¿Qué dices?

Me obligó, para aplacarlo,  
a besarle el vestido.

**POETA**

(¡Oh! ¡Qué hermoso terceto!)

**GERONIO**

Y aquí seguiría aún si Don Narciso  
no hubiera llegado a tiempo, y no saliera  
en justa defensa del ultrajado esposo.

**POETA**

(¡Qué escena! ¡Qué cuarteto precioso!)

**GERONIO**

Pero, ¿de qué estás hablando? No entiendo nada.

**POETA**

Perdone: estaba  
dando forma a mi drama. ¿Y qué es lo que piensa  
decirle a su mujer?

**GERONIO**

¡Oh! ¡Ojalá fuese

dócil como lo era mi primera esposa!  
Podría hacer valer mis razones,  
pero esta es la otra cara de la moneda.

**POETA**

Lo es porque ve que usted es un hombre de paja.

(*El Poeta se va.*)

**ESCENA XIII**

*Don Geronio, después Fiorilla.*

**GERONIO**

El poeta tiene razón. La paciencia es  
la virtud de los burros: al fin y al cabo, soy yo

quel che ha da comandare in casa mia;  
o quel Turco, o mia moglie vada via...

**FIORILLA**

(È Geronio ancor qui! Cattivo incontro:  
sarò costretta per un quarto d'ora  
ad ascoltar precetti di morale.)

**GERONIO**

(Eccola: gravità!)

**FIORILLA**

(Predichi quanto vuol; tacer dovrà.)

**GERONIO**

Quanti bocconi amari  
mi si fanno inghiottir!

**FIORILLA**

Con chi l'avete?

*(Fiorilla in questa scena è sempre indifferente, e  
tranquilla: Geronio di tanto in tanto alza la voce, e  
sempre burbero.)*

**GERONIO**

Con una donna pazza,  
bizzarra, capricciosa,  
che per disgrazia a Don Geronio è sposa.  
Stanco son' io...

**FIORILLA**

Vi prego  
a non gridar sì forte,  
che duolmi un poco il capo.

**GERONIO**

Anche a me duole.  
Ma cospetto! farò!...

**FIORILLA**

Non vi scaldate.  
Non sapete parlar se non gridate.

quien tiene que mandar en mi propia casa;  
o se va ese turco, o se va mi mujer...

**FIORILLA**

(¡Geronio sigue aún aquí! Terrible encuentro:  
durante un cuarto de hora no me quedará otra  
que escuchar preceptos de moral.)

**GERONIO**

(Aquí está: ¡gravedad!)

**FIORILLA**

(Que predique lo que quiera; tendrá que callarse.)

**GERONIO**

¡Cuántos tragos amargos  
me hacen tener que tragar!

**FIORILLA**

¿Con quién tiene esos líos?

*(Fiorilla se muestra en esta escena siempre  
indiferente y tranquila: Geronio levanta la voz de vez  
en cuando, y siempre malhumorado.)*

**GERONIO**

Con una mujer loca,  
extraña, caprichosa,  
que, por desgracia, es la mujer de Don Geronio.  
Estoy cansado...

**FIORILLA**

Te ruego  
que no grites tan fuerte,  
que me duele un poco la cabeza.

**GERONIO**

A mí también me  
duele.  
Pero, ¡maldita sea! ¡Lo haré...!

**FIORILLA**

No te sulfures.  
No sabes hablar si no es a gritos.

Vi par che sia ben fatto,  
che un uom del vostro rango  
debba strillar così?

**GERONIO**

(L'ammazzerei.)

E par ben fatto a lei  
di farmi disperar?... Corpo di bacco!  
Vi metterò riparo.

**FIORILLA**

Piano, sposino caro.

**GERONIO**

Impertinente!

**FIORILLA**

Già col gridar non ottenete niente.

**GERONIO**

Ebben, si parli piano.

**FIORILLA**

Se la domanda è lecita,  
dite, mio dolce amor, saran poi lunghe  
le vostre ammonizioni?

**GERONIO**

Oh! lunghe molto.

**FIORILLA**

Se non le ristringete, io non le ascolto.

**GERONIO**

Le ascolterete, sì, le ascolterete,  
signora smorfia, o alla capanna antica  
tornerete in Sorrento ove vi presi.  
Gran sproposito ho fatto!  
Se più resto con voi divento matto.

**FIORILLA**

Voi sempre vi lagnate. Anch'io ragione  
avrei di lamentarmi,  
eppur cheta mi stò.

¿Te parece de buena educación  
que un hombre de tu rango  
pegue estos gritos?

**GERONIO**

(La mataría.)

¿Y le parecerá a ella de buena educación  
hacerme desesperar...? ¡Por todos los diablos!  
Te meteré en cintura.

**FIORILLA**

Calma, querido maridito.

**GERONIO**

¡Impertinente!

**FIORILLA**

Gritando no vas a conseguir nada.

**GERONIO**

Muy bien, hablemos bajo.

**FIORILLA**

Si la petición es lícita,  
dime, mi dulce amor, ¿serán después largas  
tus advertencias?

**GERONIO**

¡Oh! Muy largas.

**FIORILLA**

Si no las abreviáis, no voy a escucharlas.

**GERONIO**

Las escucharás, sí, las escucharás,  
señora mohína, o volverás a la antigua choza  
de Sorrento de la que te saqué.  
¡Qué gran despropósito he cometido!  
Si sigo más tiempo contigo, voy a volverme loco.

**FIORILLA**

Siempre estás quejándote. Yo también tendría  
motivos para quejarme  
y, sin embargo, me quedo callada.

**GERONIO**

Voi! questa è bella!  
E qual motivo mai dato vi avrei?...

**FIORILLA**

Fate i vostri lamenti, i farò i miei.

**GERONIO**

Ebben: di voi mi lagno  
che cambiata vi siete;  
e che il marito far crepar volete.

**FIORILLA**

Di voi mi dolgo anch'io per la ragione  
che vi siete cambiato.

**GERONIO**

Io!

**FIORILLA**

Ve lo provo.  
Amabil, come un di, più non vi trovo.

**GERONIO**

*(con ironia)*  
Per piacere alla Signora  
che ho da far vorrei sapere.

**FIORILLA**

*(placidamente)*  
Voi dovete ognor tacere,  
mai di nulla sospettar.

**GERONIO**

Ma se ascolto...

**FIORILLA**

Si fa il sordo.

**GERONIO**

Ma se vedo...

**GERONIO**

¡Tú! ¡Esta sí que es buena!  
¿Y qué motivos te he dado acaso...?

**FIORILLA**

Da rienda a suelta a tus lamentos y yo se la daré a  
los míos.

**GERONIO**

Muy bien: me quejo de ti  
porque has cambiado;  
y quieres hacer que tu marido estalle.

**FIORILLA**

Yo también me quejo de ti por idéntico motivo,  
porque has cambiado.

**GERONIO**

¡Yo!

**FIORILLA**

Te lo demuestro.  
Ya no veo que seas amable como eras antes.

**GERONIO**

*(con ironía)*  
Me gustaría saber qué hay que hacer  
para agradar a la señora.

**FIORILLA**

*(placidamente)*  
Tendrías que quedarte siempre callado,  
no sospechar nunca de nada.

**GERONIO**

Pero si oigo...

**FIORILLA**

Se hace uno el sordo.

**GERONIO**

Pero si veo...

**FIORILLA**

Si fa il cieco.

**GERONIO**

No, Signora, io non l'accordo,  
vo' vedere e vo' parlar.

**FIORILLA**

Passerete – per balordo,  
vi farete – corbellar.

**GERONIO**

*(in collera)*

Alle corte: in casa mia  
non vo' Turchi nè Italiani;  
o mi scappa...

**FIORILLA**

*(ironica)*

Che pazzia!

**GERONIO**

Qualche cosa dalle mani.

**FIORILLA**

*(con finta tenerezza)*

Via: carino, vi calmate.

**GERONIO**

Come! ancora mi burlate?

**FIORILLA**

No; mia vita, mio tesoro;  
se vi adoro – ognun lo sa.  
Voi crudel, mi fate oltraggio?...  
Mi offendete?...

**GERONIO**

*(Addio coraggio.)*

**FIORILLA**

*(fingendo dolore)*

Voi vedete il pianto mio  
senza aver di me pietà!

**FIORILLA**

Se hace uno el ciego.

**GERONIO**

No, señora, no estoy de acuerdo,  
quiero ver y quiero hablar.

**FIORILLA**

Pasarás – por un majadero,  
serás el – hazmerreír.

**GERONIO**

*(encolerizado)*

Dicho en pocas palabras: en mi casa  
no quiero turcos ni italianos;  
o se me escapará...

**FIORILLA**

*(irónica)*

¡Qué locura!

**GERONIO**

Alguna cosa de las manos.

**FIORILLA**

*(con ternura fingida)*

Vamos, cariño, cálmate.

**GERONIO**

¡Cómo! ¿Y aún te burlas de mí?

**FIORILLA**

No; vida mía, mi tesoro;  
si yo te adoro – todo el mundo lo sabe.  
¿Tú, cruel, me ultrajas...?  
¿Me ofendes...?

**GERONIO**

*(Adiós, valor.)*

**FIORILLA**

*(fingiendo dolor)*

¡Tú ves cómo estoy llorando  
sin apiadarte de mí!

**GERONIO**

(*commosso*)

No, Fiorilla, v'amo anch'io,  
egualmente ognun lo sa.

**FIORILLA**

(*offesa*)

Ed osate minacciarmi!  
Maltrattarmi! spaventarmi!

**GERONIO**

Perdonate...

**FIORILLA**

(*sdegnata*)

Mi lasciate.

**GERONIO**

(*correndole dietro*)

Fiorilletta!...

**FIORILLA**

Vo' vendetta.

**GERONIO**

Fiorillina!...

**FIORILLA**

Via di quà.

Per punirvi aver vogl'io  
mille amanti ognor d'intorno,  
far la pazza notte e giorno,  
divertirmi in libertà.

(Con marito di tal fatta  
ecco qui come si fa.)

**GERONIO**

(Me meschino!) Ah! no, ben mio...  
(Cosa ho fatto!) In pace io torno.  
(Or sto fresco!) Notte e giorno!  
Questa è troppa crudeltà.  
(Ah! lo dico; nacque matta,  
e più matta morirà.)  
(Partono.)

**GERONIO**

(*conmovido*)

No, Fiorilla, yo también te amo,  
eso también lo sabe todo el mundo.

**FIORILLA**

(*ofendida*)

¡Y te atreves a amenazarme!  
¡A maltratarme! ¡A asustarme!

**GERONIO**

Perdona...

**FIORILLA**

(*indignada*)

Déjame.

**GERONIO**

(*corriendo detrás de ella*)

¡Fiorillita...!

**FIORILLA**

Quiero venganza.

**GERONIO**

¡Fiorillina...!

**FIORILLA**

Largo de aquí.

Para castigarte quiero tener  
a mil amantes siempre a mi alrededor,  
hacerme la loca noche y día,  
divertirme en libertad.

(Con un marido de esta calaña,  
así es como se hacen las cosas.)

**GERONIO**

(¡Pobre de mí!) ¡Ah! No, mi bien...  
(¡Qué es lo que hecho!) Vuelvo a apaciguarme.  
(¡Ahora estoy apañado!) ¡Noche y día!  
Eso es una crueldad excesiva.  
(¡Ah! Ya lo digo: nació loca,  
y más loca morirá.)  
(Parten.)

## SCENA XIV

*Poeta solo.*

### POETA

Ho quasi del mio Dramma  
finito l'orditura;  
ma un atto è poco a un Dramma, e Orazio dice  
che minore di cinque esser non può,  
ma in due parti dividerlo io dovrò.  
Che gli uditori miei  
Sarian ben presto, caro Orazio, stufi,  
se fosser di cinque atti i drammi buffi.  
Intanto della Zingara  
si vada in traccia:  
a lei Selim si scopra,  
e tutto, onde sia suo,  
pongasi in opra.  
(parte)

## SCENA XV

*È notte.*

*Spiaggia di mare, ecc., come nella Scena Prima.  
Nave di Selim ancorata. Campo Zingaresco  
illuminato.*

*Zingari, e Zingare occupate a diversi uffici, ecc.  
Zaida, ed Albazar.*

### CORO

Gran meraviglie  
ignote al sole,  
udir chi vuole,  
chi vuol mirar?

### ZAIDA

Il passato, ed il futuro  
chi desia di penetrar?  
Non vi è arcano tanto oscuro  
ch'io non possa disvelar.

## ESCENA XIV

*Poeta, solo.*

### POETA

Ya he terminado casi  
la trama de mi obra;  
pero un acto es poco para un drama y Horacio dice  
que no puede tener menos de cinco actos,  
pero tendré que dividirlo en dos partes.  
Mis oyentes, sin embargo,  
se hartarian muy deprisa, querido Horacio,  
si los dramas bufos fueran de cinco actos.  
Entretanto tengo que buscar  
a mi gitana:  
tiene que encontrarse con Selim,  
y hay que poner todo en marcha  
para que sea suyo.  
(parte)

## ESCENA XV

*Es de noche.*

*Playa junto al mar, etc., como en la Primera  
Escena. Barco de Selim anclado. Campamento  
gitano iluminado.*

*Gitanos y gitanas ocupados en distintas labores,  
etc. Zaida y Albazar.*

### CORO

Grandes maravillas  
desconocidas para el sol,  
¿quién quiere oírlas,  
quién quiere mirar?

### ZAIDA

¿Quién desea introducirse  
en el pasado y el futuro?  
No hay misterio tan oscuro  
que yo no pueda desvelar.



**CORO**

Gran meraviglie  
ignote al sole,  
udir chi vuole,  
chi vuol mirar?

## SCENA XVI

*Selim, indi Poeta, e detti.*

**SELIM**

Per la fuga è tutto lesto;  
buono il vento, e cheto il mar:  
impaziente io qui mi arresto  
la mia bella ad aspettar.

**POETA**

(Qui Selim! senza conoscerlo  
Zaida ad esso si avvicina.)

**ZAIDA**

Dalla Zingara indovina  
chi vuol farsi astrologar?

**SELIM**

Zingarella, vieni avanti;  
che ti dicono i pianeti?

**ZAIDA**

Ah! qual voce! qual semblante!  
Non ho fiato per parlar.

**POETA**

(Or si fa lo scoprimento;  
vi sarà uno svenimento,  
vo' un sedile a preparar.)

**SELIM**

Che t'annunzia la mia sorte  
di funesto, e duro tanto,  
che sugli occhi quasi il pianto  
io ti veggo tremolar?

**CORO**

Grandes maravillas  
desconocidas para el sol,  
¿quién quiere oírlas,  
quién quiere mirar?

## ESCENA XVI

*Selim, después Poeta, y dichos.*

**SELIM**

Todo está preparado para nuestra fuga;  
propicio es el viento y en calma está el mar:  
me quedo aquí impaciente  
a esperar a mi amada.

**POETA**

(¡Selim está aquí! Zaida se acerca  
a él sin reconocerlo.)

**ZAIDA**

¿Quién quiere que la gitana pitonisa  
le eche la buena ventura?

**SELIM**

Gitanilla, ven aquí;  
¿qué te dicen los planetas?

**ZAIDA**

¡Ah! ¡Qué voz! ¡Vaya semblante!  
No tengo aire para hablar.

**POETA**

(Ahora se producirá el reconocimiento;  
va a producirse un desmayo,  
voy a preparar una silla.)

**SELIM**

¿Qué es lo terrible y espantoso  
que te anuncia mi destino,  
que casi veo en tus ojos  
asomar el llanto?

**ZAIDA**

Per ingiusta gelosia  
veggo Zaida tratta a morte;  
ma t'adora, e sol desia  
di poter con te tornar.

**SELIM**

Dove vive l'infelice?...  
Ma... non erro... Zaida bella!

**ZAIDA**

Sì, Signor, io sono quella!

**SELIM**

Vieni a me, mio caro bene.

**ZAIDA e SELIM**

Ecco il fin delle mie pene,  
sola mia felictà.

**POETA**

(Vi è il sedile, e non si sviene...  
Colle regole non va.)

*(Si allontanano uniti, indi ritornano.)*

**SCENA XVII**

Don Narciso, e detti, indi Fiorilla travestita, e colla faccia coperta da un velo, in ultimo Don Geronio.

**NARCISO**

Perché mai se son tradito,  
crudo amore, il cor m'accendi?  
O l'amante alfin mi rendi,  
o mi dona libertà.

*(Don Narciso si perde tra la folla: esce allora Fiorilla seguita da un Coro delle sue Amiche.)*

**CORO**

Evviva d'amore

**ZAIDA**

Por unos celos injustos  
veo a Zaida a las puertas de la muerte;  
pero ella te adora y sólo desea  
poder volver contigo.

**SELIM**

¿Dónde vive la infeliz...?  
Pero... no me equivoco... ¡Hermosa Zaida!

**ZAIDA**

¡Sí, señor, esa soy yo!

**SELIM**

Ven conmigo, amada prenda.

**ZAIDA y SELIM**

Ha llegado el fin de mis penas,  
mi única felicidad.

**POETA**

(Ahí está la silla, pero no se desmaya...  
No se ajusta a las reglas.)

*(Se alejan unidos, después regresan.)*

**ESCENA XVII**

*Don Narciso, y dichos, después Fiorilla travestida, y con el rostro cubierto por un velo, en último lugar Don Geronio.*

**NARCISO**

¿Por qué, aun siendo traicionado,  
amor cruel, me inflamas el corazón?  
O me devuelves por fin a mi amada,  
o me das la libertad.

*(Don Narciso se pierde entre la multitud: luego sale Fiorilla seguita por un coro de sus amigas.)*

**CORO**

Viva el fuego vital

il foco vitale,  
delizia del core,  
del mondo piacer.

**FIORILLA**

Chi servir non brama amore  
si allontani, io l'ho con me.  
Per domar superbo core  
arco e face Amor mi diè.

**SELIM**

Che bel canto! che presenza!

**GERONIO**

Qui mia moglie ha da venire,  
voglio fare... voglio dire...  
Se la trovo, sentirà.

**FIORILLA**

Vago e amabile straniero!

**SELIM**

Bella ninfa!

**ZAIDA**

(A lei s'appressa!)

**GERONIO**

(Par Fiorilla.)

**NARCISO**

(E' dessa, è dessa.)

**POETA**

(Qui Geronio, e qui l'amante!)

**SELIM**

Deh! scoprite il bel semblante.

**ZAIDA**

(Siam da capo: è già cambiato.)

**SELIM**

Vi scoprite.

del amor,  
delicia del corazón,  
placer del mundo.

**FIORILLA**

Aléjese quien no desee  
servir al amor, lo tengo conmigo.  
Amor me dio arco y antorcha  
para domar a un corazón orgulloso.

**SELIM**

¡Qué hermoso canto! ¡Qué presencia!

**GERONIO**

Mi mujer tiene que venir aquí,  
quiero hacer... quiero decir...  
Si la encuentro, me va a escuchar.

**FIORILLA**

¡Apuesto y amable extranjero!

**SELIM**

¡Hermosa ninfa!

**ZAIDA**

(¡Se acerca a él!)

**GERONIO**

(Parece Fiorilla.)

**NARCISO**

(Es ella, es ella.)

**POETA**

(¡Aquí está Geronio y aquí está el amante!)

**SELIM**

¡Ah! Descúbrase el hermoso semblante.

**ZAIDA**

(Se repite la historia: ya ha cambiado.)

**SELIM**

Descúbrase.

**FIORILLA**

Infido! ingrato!  
Così m'ami? guardami.

*(si toglie il velo, e tutti coloro ch'erano accorsi a vedere gridano:)*

**TUTTI**

Ah!

**FIORILLA, ZAIDA, GERONIO e NARCISO**

Ah! che il cor non m'ingannava  
certi sono i torti miei.  
Io mi sento in faccia a lei  
dallo sdegno lacerar.

**SELIM**

Ah! che il cor non m'ingannava,  
osservava i passi miei.  
Io non oso in faccia a lei  
per vergogna il ciglio alzar.

**POETA**

Questa scena ci mancava  
per compire i versi miei:  
ci è sorpresa a cinque, a sei.  
Gran finale si può far.

**ZAIDA**

*(volgendosi dispettosa a Fiorilla, che dispettosa egualmente le risponde)*

Vada via: si guardi bene  
di cercar l'amante mio.

**FIORILLA**

Quel Signor non le appartiene,  
qui con lui restar vogl'io.

**SELIM**

Ma sentite... vi calmate.

**NARCISO**

Voi che dite? Non parlate?

**FIORILLA**

¡Infiel! ¡Ingrato!  
¿Así es como me amas? Mírame.

*(se quita el velo, y todos los que se habían acercado a mirar gritan:)*

**TODOS**

¡Ah!

**FIORILLA, ZAIDA, GERONIO y NARCISO**

¡Ah! El corazón no me engañaba,  
mis errores están claros.  
En presencia de ella me siento  
corroído por la furia.

**SELIM**

¡Ah! El corazón no me engañaba,  
observaba mis pasos.  
En presencia de ella no me atrevo  
a levantar la mirada por vergüenza.

**POETA**

Esta es la escena que me faltaba  
para completar mis versos:  
hay una sorpresa para cinco o seis.  
Se puede hacer un gran final.

**ZAIDA**

*(volviéndose desdeñosamente hacia Fiorilla, que le responde con igual desdén)*

Lárguese: cúidese mucho  
de buscar a mi amante.

**FIORILLA**

Ese señor no le pertenece,  
quiero quedarme aquí con él.

**SELIM**

Pero escuchen... cálmense.

**NARCISO**

Y usted, ¿qué dice? ¿No habla?

**GERONIO**

Presto a casa, a casa presto...

**ALBAZAR**

Che disordine è mai questo?

**POETA**

Oh! che caso singolar!

**ZAIDA**

Lo vedremo, lo vedremo...

**FIORILLA**

A veder ci saremo due.

**ZAIDA**

Mia signora, non la temo...

**FIORILLA**

Le civette pari sue...

**ZAIDA**

Le pettegole sue pari...

**FIORILLA e ZAIDA**

Saprò bene castigar.

*(Tutti in un tempo.)*

**FIORILLA e ZAIDA**

*(quasi azzuffandosi)*

Come! come! a me pettegola!

Oh! cospetto! a me civetta!

Sei tu sola la pettegola,

sei tu sola la civetta:

frasca, sciocca, impertinente...

Che maniera di parlar!

**SELIM, GERONIO e NARCISO**

*(dividendole)*

Cosa fate? olà... placatevi,

Quale sdegno... qual furore!

Ma Fiorilla... vergognatevi...

Zaida, ohibò!.. non hai rossore?

**GERONIO**

Rápido, a casa; a casa, rápido...

**ALBAZAR**

¿Qué barullo es este?

**POETA**

¡Oh! ¡Qué caso singolar!

**ZAIDA**

Lo veremos, lo veremos...

**FIORILLA**

Seremos dos las que lo veremos.

**ZAIDA**

Señora mía, no la temo...

**FIORILLA**

Las coquetas como usted...

**ZAIDA**

Las chismosas como usted...

**FIORILLA y ZAIDA**

Sabré bien cómo castigar.

*(Todos al mismo tiempo.)*

**FIORILLA y ZAIDA**

*(casi peleándose)*

¡Cómo! ¡Cómo! ¡Chismosa yo!

¡Oh! ¡Caramba! ¡Coqueta yo!

Tú eres la única chismosa,

tú eres la única coqueta:

voluble, boba, impertinente...

¡Qué maneras de hablar!

**SELIM, GERONIO y NARCISO**

*(separándolas)*

¿Qué hacéis? Vamos... calmaos,

¡Qué desprecio... qué furor!

Pero Fiorilla... avergonzaos...

Zaida, ¡vaya!... ¿No te sonrojas?

Deh! parlate colle buone,  
non vi state a cimentar.

**POETA**

Seguitate... via... bravissime!  
(*godendo dello spettacolo*)

Qua... là... bene; in questo modo  
azzuffatevi, stringetevi,  
graffi... morsi... me la godo...  
Che final! che finalone!  
Oh! che chiasso avrà da far.

**TUTTI GLI ALTRI**

Quando il vento improvviso sbuffando  
scuote i boschi, e gli spoglia di fronde,  
quando il mare in tempesta muggiando  
spuma, bolle, flagella le sponde,  
meno strepito fan di due femmine  
quando sono rivali in amor.

*Fine dell' Atto Primo.*

¡Vamos! Hablad como personas civilizadas,  
dejad de pelearos.

**POETA**

Seguid... eso es... ¡magníficas!  
(*disfrutando con el espectáculo*)

Aquí... allá... muy bien; de este modo  
peleaos, discutid,  
arañazos... mordiscos... qué disfrute...  
¡Qué final! ¡Qué finalazo!  
¡Oh, qué follón se va a montar!

**TODOS LOS DEMÁS**

Cuando el viento sopla de improvviso  
y agita los bosques y arranca las hojas,  
cuando el mar ruge en medio de la tempestad  
y llena de espuma, hace hervir y golpea las costas,  
provocan menos estrépito que dos mujeres  
cuando son rivales en el amor.

*Fin del Acto Primero.*

## ATTO SECONDO

*Camera in una Locanda. Tavolini con lumi, ecc.*

### SCENA PRIMA

*Don Geronio ed il Poeta seduti, e bevendo.*

#### POETA

Via... cosa serve? Omai  
bisogna darsi pace: ella fra poco  
colla sua compagnia  
a cenar qui verrà: potrete allora  
corla sul fatto: ora bevete, e in bando  
vadano un solo istante  
la moglie capricciosa, ed il galante.

#### GERONIO

Caro Poeta mio, darei la testa  
nella muraglia, se a' capricci suoi,  
e alla mia cecità volgo il pensiero...

#### POETA

Sofferenza ci vuole. –  
(*versando da bere*)

Anche un bicchiere.

(Prevedo qualche incontro; il vin potrebbe  
porger qualche coraggio al scimunito,  
altrimenti il mio Dramma è già finito.)

#### GERONIO

Credi che in questo Albergo  
verrà certo la pazza?

#### POETA

Anzi, una cena  
è per lei preparata  
splendida veramente, e questa notte  
passerà coi compagni in festa, e in gioco.

#### GERONIO

Saprò ben disturbarla.

#### POETA

(*come sopra*)

Un altro poco.

## SEGUNDO ACTO

*Habitación en una posada. Mesitas con luces, etc.*

### ESCENA PRIMERA

*Don Geronio y el Poeta, sentados y bebiendo.*

#### POETA

Vamos... ¿de qué sirve? Ya  
va haciendo falta que vuelva la calma: dentro de  
poco  
ella vendrá a cenar aquí  
con sus acompañantes: entonces podrá  
pillarla in fraganti: ahora beba y deje a un lado  
un solo instante  
a la mujer caprichosa y al seductor.

#### GERONIO

Mi querido poeta, me daría con la cabeza  
contra la muralla si a sus caprichos  
y a mi ceguera dirijo mis pensamientos...

#### POETA

Hace falta aguante. –  
(*sirviendo de beber*)

También una copa.

(Preveo algún encuentro; el vino podría  
dar un poco de valor a este bobo,  
porque si no mi drama se habrá terminado.)

#### GERONIO

¿Crees que la loca  
vendrá seguro a esta posada?

#### POETA

Es más, hay una cena  
preparada para ella,  
realmente espléndida, y esta noche  
estará de fiesta y de bromas con sus acompañantes.

#### GERONIO

Sabré fastidiarla como es debido.

#### POETA

(*igual que antes*)

Ya falta poco.

## SCENA II

*Selim, e detti.*

### SELIM

A proposito, amico,  
senza molto cercarti io quà ti trovo.  
Gran cose io debbo dirti.

### POETA

(Intrigo nuovo.)

### GERONIO

E grandi cose anch'io  
bramava dirvi appunto.

### POETA

(Io mi ritiro  
per schivare ogni impegno e notar tutto.)  
*(si ritira, e di tanto in tanto si fa vedere esplorando)*

### SELIM

Io t'ascolto.

### GERONIO

Parlate.

### SELIM

Dunque possiam seder.

### GERONIO

Come bramate.

### SELIM

Or principia, se vuoi.

### GERONIO

No: principiate voi.

### SELIM

Ebben, principierò: quanti anni sono

## ESCENA II

*Selim, y dichos.*

### SELIM

A propósito, amigo,  
sin mucha búsqueda ya te encuentro aquí.  
Tengo que decirte grandes cosas.

### POETA

(Nueva intriga.)

### GERONIO

Precisamente yo deseaba decirle  
también grandes cosas.

### POETA

(Yo me retiro  
para mantenerme al margen y anotar todo.)  
*(se retira, y de vez en cuando se lo puede ver observando)*

### SELIM

Te escucho.

### GERONIO

Hable.

### SELIM

Entonces podemos sentarnos.

### GERONIO

Como quiera.

### SELIM

Empieza, si quieres.

### GERONIO

No: comience usted.

### SELIM

Está bien, empezaré: ¿hace cuántos años



che con donna Fiorilla  
vi unisce il matrimonio?

**GERONIO**

Fra poco saran sei. (Calma, Geronio.)

**SELIM**

Amor che passa un lustro  
deve stancare assai.

**GERONIO**

Di fatti io sono  
stanco, ma stanco molto.

**SELIM**

E il matrimonio  
è un gran peso fra voi.

**GERONIO**

Lo sa ciascuno  
che lo sente sul dorso.

**SELIM**

(Va bene: a meraviglia.)

**GERONIO**

(Qual discorso!)

**SELIM**

Quando si trova poi  
una donna bizzarra, e capricciosa  
come la vostra sposa,  
il povero marito...

**GERONIO**

È rovinato.

**SELIM**

(Seguitiam polito.)  
Or dunque del tuo stato  
trovar ti devi malcontento assai.

**GERONIO**

L'avete indovinato.

que estás unido en matrimonio  
con Donna Fiorilla?

**GERONIO**

Dentro de poco serán seis. (Calma, Geronio.)

**SELIM**

Pasado un lustro, el amor  
debe de cansar bastante.

**GERONIO**

De hecho, estoy  
cansado, pero muy cansado.

**SELIM**

Y el matrimonio  
es un gran peso entre vosotros.

**GERONIO**

Lo sabe todo  
el que lo siente sobre la espalda.

**SELIM**

(Muy bien: de maravilla.)

**GERONIO**

(¡Qué discurso!)

**SELIM**

Además cuando se encuentra  
a una mujer extraña y caprichosa,  
como tu mujer,  
el pobre marido...

**GERONIO**

Está acabado.

**SELIM**

(Sigamos siendo amable.)  
Entonces ahora debes sentirte  
muy descontento con tu estado.

**GERONIO**

Lo ha adivinado.

**SELIM**

lo vengo, amico,  
ad offrirti un rimedio,  
a cavarti d'impiccio; e non dovrai  
per il riposo tuo faticar molto.

**GERONIO**

Ma... come!... vi spiegate.

**SELIM**

Odi.

**GERONIO**

Vi ascolto.

**SELIM**

D'un bell'uso di Turchia  
forse avrai novella intesa;  
della Moglie che gli pesa  
il Marito è venditor.

**GERONIO**

Sarà l'uso molto buono,  
ma in Italia è più bell'uso:  
il Marito rompe il muso  
quasi sempre al comprator.

**SELIM**

Anche questo sarà bello,  
ma fra noi non deve entrare.

**GERONIO**

Anzi questo più di quello  
mi conviene d'abbracciare.

**SELIM**

Ma perché?

**GERONIO**

Le nostre usanze  
piace a me serbare ancor.

**SELIM e GERONIO**

(Non è/son poi cotanto sciocco

**SELIM**

Amigo, voy  
a ofrecerte un remedio,  
a sacarte del lío en que estás metido; y no tendrás  
que esforzarte mucho para recobrar la paz.

**GERONIO**

Pero... ¡cómo...! Explíquese.

**SELIM**

Escucha.

**GERONIO**

Le escucho.

**SELIM**

Quizás hayas oído hablar  
de una hermosa costumbre en Turquía;  
el marido puede vender  
a la mujer que se vuelve un incordio.

**GERONIO**

La costumbre será muy buena,  
pero en Italia hay otra más bonita:  
el marido le parte la cara  
casi siempre al comprador.

**SELIM**

Esto será también bonito,  
pero no ha lugar entre nosotros.

**GERONIO**

A mí me conviene mejor  
practicar esto que aquello.

**SELIM**

Pero, ¿por qué?

**GERONIO**

Me gusta seguir  
conservando nuestras costumbres.

**SELIM y GERONIO**

(Al final no es/soy tan estúpido

come vogliono ch'ei/io sia.  
Su, giudizio, testa mia,  
qui ci vuol prudenza, e cor.)

**SELIM**

Se Fiorilla di vender bramate,  
senza fare più lungo discorso  
io la compro, e denaro vi sborso  
da comprarne al bisogno anche tre.

**GERONIO**

Signor Turco, l'ho detto, e il ripeto,  
io non vendo mia moglie a persona,  
e perciò, sia cattiva o sia buona,  
io mia moglie la tengo per me.

**SELIM**

(Maledetto!) Ma pensi...

**GERONIO**

*(forte ed alzandosi)*

Ho pensato.

**SELIM**

Lei si scalda...

**GERONIO**

Mi scaldo, sicuro.

**SELIM e GERONIO**

(Un cervello più strano, e più duro  
io scommetto – che al mondo non è.)

**SELIM**

*(arrabbiato)*  
Non volete?

**GERONIO**

No, cospetto.

**SELIM**

Ricusate?

como se piensan que lo es/soy.  
Vamos, sé sensata, cabeza mía,  
aquí se requiere prudencia y valor.)

**SELIM**

Si quieres vender a Fiorilla,  
sin alargar más los discursos,  
yo la compro, y te pago dinero  
para que te compres hasta tres si las necesitas.

**GERONIO**

Señor turco, lo he dicho y lo repito,  
yo no vendo a nadie a mi mujer,  
y por eso, sea mala o buena,  
yo tengo a mi mujer para mí.

**SELIM**

(¡Maldito!) Pero piensa...

**GERONIO**

*(fuerte y levantándose)*

Ya he pensado.

**SELIM**

Se está calentando...

**GERONIO**

Claro que me caliento.

**SELIM y GERONIO**

(Apuesto a que no hay en el mundo  
un cerebro más extraño y más duro.)

**SELIM**

*(enfadado)*  
¿No quiere?

**GERONIO**

No, pardiez.

**SELIM**

¿Lo rechazas?

**GERONIO**

Sì, ricuso.

**SELIM**

Voglio averla a tuo dispetto.

**GERONIO**

Non l'avrà...

**SELIM**

Conosco altr'uso...

**GERONIO**

E sarebbe...

**SELIM**

D'involarla,  
ed invece di pagarla,  
il buffone – che s'opponne,  
per far presto, d'ammazzar.

**GERONIO**

Ma dovrete paventare,  
ch'ella invece d'ammazzare  
succedesse – che dovesse  
ammazzato qui restar.

**SELIM e GERONIO**

*(minacciando, e ritirandosi a vicenda)*

Alle prove, venga avanti...

Presto, – via, – si provi un poco...

Temerario! in pochi istanti  
ci vedremo in altro loco;  
e saranno coltellate,  
schioppettate – moschettate;  
e vedrà che non mi lascio  
da minaccie spaventar.

*(Via da parte opposta.)*

**GERONIO**

Sí, lo rechazo.

**SELIM**

Quiero tenerla a pesar tuyo.

**GERONIO**

No la tendrá...

**SELIM**

Conozco otra costumbre...

**GERONIO**

Y que sería...

**SELIM**

Raptarla,  
y en vez de pagar por ella,  
cargarme, para abreviar,  
al bufón – que se oponga.

**GERONIO**

Pero debería tener miedo  
de que en vez de matar a alguien  
sucudiese – que lo mataran a usted  
y tuviera que quedarse aquí.

**SELIM y GERONIO**

*(amenazando y retirándose alternativamente)*

Adelante, vamos, inténtelo...

Deprisa, – vamos, – probemos un poco...

¡Temerario! Dentro de poco  
nos veremos en otro lugar;  
y habrá cuchilladas,  
disparos de escopeta – de mosquete;  
y verá que no me dejo  
asustar por amenazas.

*(Salen por el lado contrario.)*

## SCENA III

*Poeta solo***POETA**

Credea che questa scena  
dovesse accelerar la conclusione;  
ma l'affare va in lungo, e qui fa d'uopo  
cercar che venga presto lo sviluppo,  
e venga naturale;  
poi finir con un poco di morale.  
O mio cervello, ti affatica e suda,  
inventa il Dramma mio come si chiuda.  
(parte)

## SCENA IV

*Fiorilla con seguito***CORO**

Non v'è piacer perfetto  
se nol procura amor;  
da' giochi, e del diletto  
amore è genitor.

**FIORILLA**

Se il zefiro si posa  
a carezzare un fior,  
se va da giglio a rosa  
vaga farfalla ognor.  
Farfalla, e zefiretto  
move il poter d'amor.

**CORO**

De' giochi, e del diletto  
amore è genitor.

**FIORILLA**

Quando di primavera  
ride il primiero albor,  
quando natura intiera  
riveste il primo onor;

## ESCENA III

*Poeta, solo***POETA**

Pensaba que esta escena  
podría acelerar la conclusión;  
pero el asunto se alarga, y ahora hace falta  
buscar que llegue enseguida el desenlace,  
y que lo haga de forma natural;  
luego acabar con un poco de moraleja.  
Cerebro mío, esfuérzate y suda,  
inventa cómo puede concluir mi drama.  
(parte)

## ESCENA IV

*Fiorilla con su séquito.***CORO**

No hay placer perfecto  
si no lo procura el amor;  
el amor es el padre  
de los juegos y del deleite.

**FIORILLA**

Cuando el céfiro se posa  
a acariciar una flor,  
cuando la mariposa va siempre  
merodeando del lirio a la rosa.  
Es el poder del amor el que mueve  
a la mariposa y al cefirillo.

**CORO**

El amor es el padre  
de los juegos y del deleite.

**FIORILLA**

Cuando sonrío la primera alba  
de la primavera,  
cuando toda la naturaleza  
vuelve a vestirse con sus primeras galas;

è l'aura del diletto  
che sparge in terra amor.

**CORO**

Non vi è piacer perfetto  
se nol produce amor.

*(Il Coro si pone a giocare.)*

**FIORILLA**

Che Turca impertinente! osa a Fiorilla  
l'amante disputar! saprò ben io  
vendicarmi di lei: voglio che sia  
presente al mio trionfo. Ad ogni costo  
di quella sciocca abbasserò l'orgoglio.  
Abbia il suo Turco poi che non lo voglio.  
Io l'ho fatta invitar a questo Albergo  
a nome di Selim; venga, e vedremo  
di noi chi vincerà.

**SCENA V**

*Zaida, e detta.*

**ZAIDA**

*(sulla porta, indecisa)*  
Scusate... errai...

**FIORILLA**

Entrate, entrate pure: io v'invitai.

**ZAIDA**

*(entrando)*  
Voi!

**FIORILLA**

Sì: fra pochi istanti  
qui vedrete Selim. Sul cor di lui  
non voglio che la vostra lontananza  
mi apporti alcun vantaggio. Ora dovremo  
disputarcelo in pace:  
sceglierà di noi due chi più gli piace.

es el amor que esparce por la tierra  
el aura del deleite.

**CORO**

No hay placer perfecto  
si no lo procura el amor.

*(El coro se pone a jugar.)*

**FIORILLA**

¡Qué turca impertinente! ¡Osa disputar  
su amante a Fiorilla! Sabré muy bien  
cómo vengarme de ella: quiero que esté  
presente en mi triunfo. Voy a bajarle  
los humos a esa idiota a cualquier precio.  
Y luego que tenga a su turco, que yo no lo quiero.  
He hecho que la inviten a esta posada  
a nombre de Selim; que venga, y ya veremos  
quién de nosotras vencerá.

**ESCENA V**

*Zaida, y dicha.*

**ZAIDA**

*(en la puerta, indecisa)*  
Perdón... me he equivocado...

**FIORILLA**

Entre, entre, por favor: la he invitado yo.

**ZAIDA**

*(entrando)*  
¡Usted!

**FIORILLA**

Sí: dentro de muy poco  
verá aquí a Selim. No quiero  
que su lejanía me reporte ninguna ventaja  
sobre el corazón de él. Ahora tendremos  
que disputárnoslo en paz:  
él elegirá a la que más le guste de nosotras.

**ZAIDA**

Inutile è la scelta  
dove parla il dovere, e parla onore.

**FIORILLA**

Tutto, tutto, si sa, cede all'amore.  
Ecco appunto Selim.

SCENA VI

*Selim, e dette.*

**SELIM**

Trovarvi sola  
finalmente io credea, bella Fiorilla,  
ma non potete star sola un momento.

**FIORILLA**

Sarete più contento,  
quando tutti osservati  
avrete i convitati.

**SELIM**

*(accorgendosi di Zaida)*  
Zaida!

**ZAIDA**

Infedel.

**SELIM**

Ma... come! in questo Albergo!  
Che vuol dir ciò?

**FIORILLA**

Questa Locanda ornai  
di sua bella presenza,  
per veder se a me date,  
o a lei la preferenza. Decidete.

**ZAIDA**

Parlate.

**ZAIDA**

La elección es inútil  
donde habla el deber y habla el honor.

**FIORILLA**

Ya se sabe que todo, todo cede ante el amor.  
Aquí está precisamente Selim.

ESCENA VI

*Selim, y dichas.*

**SELIM**

Pensaba encontrarla  
por fin sola, hermosa Fiorilla,  
pero no puede estar sola ni un momento.

**FIORILLA**

Estará más contento  
cuando haya visto  
a todos los invitados.

**SELIM**

*(dándose cuenta de la presencia de Zaida)*  
¡Zaida!

**ZAIDA**

Infiel.

**SELIM**

Pero... ¡cómo! ¡En esta posada!  
¿Qué quiere decir esto?

**FIORILLA**

He engalanado esta posada  
con su hermosa presencia,  
para ver si sobre mí o sobre ella  
recae su preferencia. Decídase.

**ZAIDA**

Hable.

**SELIM**

In gran cimento mi mettete.

**ZAIDA**

Perfido! intendo: de' miei torti io stessa  
qui venni spettatrice.

**SELIM**

Ah! no...

**FIORILLA**

Partite  
dunque con lei.

**SELIM**

Neppure.

**ZAIDA**

Ebben: venite.

**SELIM**

Ma lasciate ch'io possa  
un momento pensar...

**ZAIDA**

Pensar? No... parta  
meo Selim, o a me rinunzi.

**FIORILLA**

E a me,  
se qui non resta.

*(Fiorilla si allontana disdegnosa; Selim rimane  
incerto e pensoso.)*

**SELIM**

(Impiccio equal non v'è.)

**ZAIDA**

Crudel! non più: comprendo  
qual per me serbi amor: io ti abbandono  
alla rivale in braccio: un giorno forse  
ti pentirai, ma tardi,  
d'aver l'affeto mio così schernito;

**SELIM**

Me ponéis en un gran aprieto.

**ZAIDA**

¡Malvado! Ya entiendo: aquí me he convertido  
yo misma en espectadora de mis desgracias.

**SELIM**

¡Ah! No...

**FIORILLA**

Váyase  
entonces con ella.

**SELIM**

Tampoco.

**ZAIDA**

Muy bien: venga.

**SELIM**

Pero dejadme que pueda  
pensar un momento...

**ZAIDA**

¿Pensar? No... que Selim  
se venga conmigo, o que renuncie a mí.

**FIORILLA**

Y a mí,  
si no se queda aquí.

*(Fiorilla se aleja desdeñosa; Selim se queda  
dubitativo y pensativo.)*

**SELIM**

(No existe un enredo igual.)

**ZAIDA**

¡Cruel! Ya basta: comprendo  
qué amor sientes por mí: yo te abandono  
en brazos de mi rival: quizás un día  
te arrepentirás –pero será ya tarde–  
de haberte burlado así de mi amor;



allor che da costei sarai tradito.  
(parte)

SCENA VII

*Fiorilla, e Selim.*

**SELIM**

(Povera Zaida! io sento  
pietà per lei: tanto rigor non merta.)

**FIORILLA**

(Parla fra sè: la mia vittoria è incerta.)  
Mi sembrate commosso: non parlate?...  
Via: corretele dietro,  
e la bella dolente consolate.

**SELIM**

No... vada pure... ma lasciate almeno  
ch'io la compiangi: ella m'adora...

**FIORILLA**

E parmi  
che l'adoriate ancor.

**SELIM**

Il primo oggetto  
dell'amor mio fu Zaida...

**FIORILLA**

E sia l'estremo.

**SELIM**

L'estremo!

**FIORILLA**

Addio: mai più ci rivedremo.

**SELIM**

Deh!... perdonate...

**FIORILLA**

Amante alcun non voglio

quando te veas traicionado por esta.  
(parte)

ESCENA VII

*Fiorilla y Selim.*

**SELIM**

(¡Pobre Zaida! Siento  
piedad de ella: no se merece tanta crueldad.)

**FIORILLA**

(Habla para sí: mi victoria es incierta.)  
Parece que está usted conmovido: ¿no me habla...?  
Vamos: corra tras ella,  
y consuele a la hermosa doliente.

**SELIM**

No... que se vaya... pero déjeme al menos  
que la compadezca: ella me adora...

**FIORILLA**

Y me parece  
que usted sigue adorándola.

**SELIM**

Zaida fue  
el primer objeto de mi amor...

**FIORILLA**

Que sea el último.

**SELIM**

¡El último!

**FIORILLA**

Adiós: no volveremos a vernos nunca más.

**SELIM**

¡Ay...! Perdona...

**FIORILLA**

No quiero ningún amante

che abbia diviso fra due donne il core.

**SELIM**

Che dite? per voi sola io sento amore.  
Per carità, placatevi,  
calmate il vostro sdegno...

**FIORILLA**

Andate, andate... di me siete indegno.

**SELIM**

Ingrata!.. mi scacciate...  
Ebbene... io partirò.

**FIORILLA**

Farete bene.

**SELIM**

Addio... (mi lascia andar!)

**FIORILLA**

(Davvero ei parte!)

**SELIM**

(Politica ci vuol.)

**FIORILLA**

(Ci vuol dell'arte.)

**SELIM**

*(in disparte come parlando fra sè)*  
Credete alle femmine  
che dicono d'amarvi!  
Di un nulla si sdegnano,  
minaccian lasciarvi.  
Di donna l'amore  
è un foco che more  
appena brillò.

**FIORILLA**

*(facendo il medesimo gioco)*  
Credete a questi uomini  
che avete d'intorno!  
Per tutte sospirano;

que tenga el corazón dividido entre dos mujeres.

**SELIM**

¿Qué dice? Siento amor sólo por usted.  
Cálmese, se lo ruego,  
aplaque su rabia...

**FIORILLA**

Váyase, váyase... es usted indigno de mí.

**SELIM**

¡Ingrata...! Me echas...  
Muy bien... me marcharé.

**FIORILLA**

Hará muy bien.

**SELIM**

Adiós... (¡Me deja irme!)

**FIORILLA**

(¡Se marcha de verdad!)

**SELIM**

(Se requiere astucia.)

**FIORILLA**

(Se requiere argucia.)

**SELIM**

*(aparte, como hablando para sí)*  
¡Creed en las mujeres  
que dicen que os aman!  
Se enfurecen por nada,  
amenazan con dejaros.  
El amor de una mujer  
es un fuego que muere  
apenas empieza a brillar.

**FIORILLA**

*(haciendo el mismo juego)*  
¡Creed a estos hombres  
que tenéis a vuestro alrededor!  
Suspiran por todas;

non amano un giorno.  
 Son l'aura d'estate  
 che più non trovate  
 appena spirò.

**SELIM**

*(avvicinandosi un poco)*

È ingiustizia lamentarsi  
 se si sprezza un cor fedele.

**FIORILLA**

*(volgendosi un poco)*

Bella cosa allontanarsi  
 per non dir che si è infedele.

**SELIM**

*(correndo, e con forza)*

Io nol sono.

**FIORILLA**

A voi non parlo.

**SELIM**

Come!...

**FIORILLA**

No.

**SELIM**

Parea di sì.

**FIORILLA**

In Italia certamente...

**SELIM**

*(con dispetto)*

In Turchia sicuramente...

**FIORILLA e SELIM**

Non si fa l'amor così.  
*(a parte tutti e due)*  
 (Ma se dura la questione  
 prende foco, e se ne va,  
 si discorra colle buone

no aman ni un día.  
 Son brisas de verano  
 que ya no se encuentran  
 apenas empiezan a soplar.

**SELIM**

*(acercándose un poco)*

Es injusto lamentarse  
 si se desprecia a un corazón fiel.

**FIORILLA**

*(girándose un poco)*

Bonita cosa largarse  
 para no decir que se es infiel.

**SELIM**

*(corriendo, y con fuerza)*

Yo no lo soy.

**FIORILLA**

No estoy hablando con usted.

**SELIM**

¡Cómo...!

**FIORILLA**

No.

**SELIM**

Parecía que sí.

**FIORILLA**

En Italia ciertamente...

**SELIM**

*(con despecho)*

En Turquía seguramente...

**FIORILLA y SELIM**

Así no se hace el amor.  
*(aparte los dos)*  
 (Pero si dura la pelea,  
 se calentará y se irá,  
 discurremos por las buenas

ed allor si placherà.)

**SELIM**

*(supplichevole)*

Dunque sperar non posso!...

**FIORILLA**

*(commossa)*

Dunque schernita io sono...

**SELIM**

*(per baciarle la mano)*

La vostra man...

**FIORILLA**

*(ritirandola a fatica)*

Non posso.

**SELIM**

Idolo mio, perdono!...

**FIORILLA**

*(con tenerezza)*

Lo meritate?

**SELIM**

*(con trasporto)*

Io v'amo.

**FIORILLA**

E mi amerete?...

**SELIM**

Ognor.

**FIORILLA e SELIM**

*(con tutta la gioia e tenerezza)*

Tu m'ami, lo vedo,

mi fido, ti credo;

ma torna, mia vita,

a dirmelo ancor.

Se infida/-o ti sono,

se mai t'abbandono,

sia sempre la pace

y entonces se aplacará.)

**SELIM**

*(suplicante)*

¡Entonces no puedo tener esperanzas...!

**FIORILLA**

*(conmovida)*

Entonces he sido burlada...

**SELIM**

*(hace ademán de besarle la mano)*

Su mano...

**FIORILLA**

*(retirándola fastidiada)*

No puedo.

**SELIM**

¡Perdón, tesoro mío...!

**FIORILLA**

*(con ternura)*

¿Lo merece?

**SELIM**

*(con pasión)*

Yo la amo.

**FIORILLA**

¿Y me amará...?

**SELIM**

Siempre.

**FIORILLA y SELIM**

*(con toda la alegría y ternura)*

Tú me amas, lo veo,

me fío, te creo;

pero vuelve

a decírmelo, vida mía.

Si te soy infiel,

si alguna vez te abandono,

que no vuelva la paz jamás

straniera al mio cor.  
(partono)

## SCENA VIII

*Don Geronio, indi il Poeta, poi Don Narciso in disparte.*

**GERONIO**

Dove diamine è andata? è quasi un'ora  
che la tavola è pronta per la cena,  
e non si vede ancor! forse al festino,  
che a quel Turco si dedica, sarà.  
(per uscire)

**POETA**

Fermate.

**GERONIO**

Cosa c'è?

**POETA**

Gran novità.

**GERONIO**

Spiegati.

**POETA**

È preparato,  
amico, un rapimento.

**GERONIO**

Che dici? e il vero io sento?  
(esce Don Narciso.)

**NARCISO**

(È partita Fiorilla, e qui costoro!  
che fanno? udiamo un poco.)

**POETA**

Ad un festino  
Fiorilla deve andar: ivi l'attende  
mascherato Selim, che di ridurla

a habitar en mi corazón.  
(parten)

## ESCENA VIII

*Don Geronio, después el Poeta, más tarde Don Narciso en un aparte.*

**GERONIO**

¿Dónde diablos de ha ido? ¡Hace casi una hora  
que está preparada la mesa para la cena,  
y aún no se la ve! Quizás estará  
en la fiesta organizada para ese turco.  
(hace ademán de irse)

**POETA**

Alto.

**GERONIO**

¿Qué pasa?

**POETA**

Gran novedad.

**GERONIO**

Explícate.

**POETA**

Se prepara,  
amigo, un rapto.

**GERONIO**

¿Qué dices? ¿Es verdad lo que oigo?  
(aparece Don Narciso.)

**NARCISO**

(¡Fiorilla se ha ido, y estos están aquí!  
¿Qué hacen? Oigamos un poco.)

**POETA**

Fiorilla debe ir  
a una fiesta: allí la espera  
Selim enmascarado, que espera

spera a partir con lui per la Turchia.

**NARCISO**

(Che ascolto!)

**GERONIO**

Me infelice!... oh moglie mia!...

**POETA**

Udite. A Zaida io corsi  
tutto a narrar: vestita al par di lei  
ella al festino andrà; talchè Fiorilla  
colla maschera in volto sembrerà.  
Voi da Turco dovete entrar colà.

**GERONIO**

E allora?...

**POETA**

Allor potrete  
l'ingannata Fiorilla...

**GERONIO**

Ho inteso... andiamo...  
più tempo non perdiamo.

**POETA**

Eh! non temete.  
L'ultimo a comparire  
Selim sarà: molti de' nostri amici  
onde tenerlo a bada  
troverà per la strada: andate intanto  
a procacciarvi maschera, e vestito.

**GERONIO**

Io corro.  
(parte)

**POETA**

(Il dramma mio spero compito.)  
(parte)

**NARCISO**

(partiti Don Geronio ed il Poeta, esce lieto e

obligarla a irse con él a Turquía.

**NARCISO**

(¡Qué oigo!)

**GERONIO**

¡Pobre de mí...! ¡Oh, mi mujer...!

**POETA**

Escuche. Fui corriendo a ver a Zaida  
para contarle todo: vestida como ella  
acudirá a la fiesta; con la máscara  
en la cara su aspecto será igual que el de Fiorilla.  
Usted tiene que entrar vestido de turco.

**GERONIO**

¿Y entonces...?

**POETA**

Entonces podrá  
a la engañada Fiorilla...

**GERONIO**

Comprendo... vamos...  
no perdamos más tiempo.

**POETA**

¡Eh! No tenga miedo.  
El último en aparecer  
será Selim: se encontrará por la calle  
a muchos de nuestros amigos  
para que lo retengan: váyase mientras tanto  
a procurarse máscara y vestido.

**GERONIO**

Me voy corriendo.  
(parte)

**POETA**

(Espero con esto culminar mi drama.)  
(parte)

**NARCISO**

(después de haberse ido Don Geronio y el Poeta,

*frettoloso)*

Intesi: ah! tutto intesi. In questo albergo  
mi guidò la fortuna. Ingrata donna,  
non fuggirai da me. Tutto vogl'io  
tentar perché mi resti;  
la fé mi serberai, che promettesti.  
Tu seconda il mio disegno,  
dolce amor, da cui mi viene.  
Deh! ricusa a tutti un bene  
che accordasti un giorno a me.  
Se il mio rival deludo!  
Se inganno un'incostante!  
Per un offeso amante  
vendetta egual non v'è.  
Ah! sì; la speme  
che sento in core,  
pietoso amore,  
mi vien da te.  
(parte)

(Geronio solo.)

**GERONIO**

Oh sorte deplorabile! Oh destino!  
Dove mai riducesti  
un povero sgraziato marito disperato!  
Dover per tutto il ghetto  
correre a suo dispetto:  
Cercar abiti a nolo,  
caricarsi qual asino da soma,  
diventar Kaimacan contra sue voglie.  
E per chi?  
Per quel diavol di mia moglie!  
Ma che moglie è la mia!  
Cospetto, è un satanasso in carne ed ossa!  
Ah più ci studio sopra,  
sempre meno l'intendo.  
Ah, chi m'aiuta,  
con stil com'io vorrei,  
robusto e forte,  
tutti i pregi spiegar  
di mia consorte.

*aparece contento y apresuradamente)*

Comprendido: ¡ah! Lo he comprendido todo. A  
esta posada  
me condujo la fortuna. Mujer ingrata,  
no huirás de mí. Quiero probarlo  
todo para que sigas conmigo;  
mantendrás la fidelidad que me prometiste.  
Secunda mis planes,  
dulce amor, inspirados por ti.  
¡Ah! Niega a todos un bien  
que me concediste a mí un día.  
¡Si derroto a mi rival!  
¡Si engaño a una veleidosa!  
Para un amante ofendido  
no existe una venganza igual.  
¡Ah! Sí, la esperanza  
que siento en el corazón,  
amor misericordioso,  
me llega de ti.  
(parte)

(Geronio, solo.)

**GERONIO**

¡Oh, suerte deplorable! ¡Oh, destino!  
¿A qué estado has dejado reducido  
a un pobre y desgraciado marido desesperado!  
Tener que correr por todo el gueto  
a su pesar:  
buscar ropa de alquiler,  
deslomarse como un burro de carga,  
convertirse en Kaimacán en contra de su voluntad.  
¿Y para quién?  
¡Para ese diablo de mi mujer!  
¡Pero qué mujer es la mía!  
¡Diablos, es un Satanás de carne y hueso!  
Ah, cuanto más la estudio,  
menos la comprendo.  
Ah, quién podrá ayudarme,  
en el estilo que a mí me gustaría,  
de manera fuerte y clara,  
a explicar todas las virtudes de mi consorte.

Se ho da dirla, avrei molto piacere  
a mia moglie di fare il ritratto:  
ma se sopra vi faccio un pensiero,  
resto incerto, né so cosa far.

S'è pettegola, oimè, che malanno!  
S'è volubil, oimè, che flagello!  
S'è capricciosa, oimè, che martello!  
Oh per Bacco, il ritratto a mia moglie  
non mi fido nemmen d'abbozzar.

Cappellini, e cappelloni,  
scuffietтини, e scuffiettoni,  
la carrozza alla bombé,  
i cavalli alla scudé.

Il ventaglio, il ventaglino,  
piume bianche, piume nere,  
perrucchini, e perruconi,  
ricciottini, e ricciottelli,  
conciature con capelli,  
al teatro, al ballo, al gioco,  
la trottata, la campagna,  
l'accademia, la commedia,  
la farsetta, la tragedia.  
Ah, Geronio, di rabbia, d'inedia,  
in tal caso ti tocca a crear.

Che non possa trovarsene una,  
ch'abbian tutte la loro magagna...  
Ah, se nel mondo non vò della luna,  
qui davver non la so ritrovar.  
(Parte.)

## SCENA IX

*Il Poeta, indi Albazar.*

### POETA

Oh! che fatica! che cervello duro!  
Sono quasi sicuro  
che sbaglia la lezione,  
e il secondo atto mio, guasta e rovina;

A decir verdad, me procuraría un gran placer  
hacer el retrato de mi mujer:  
pero en que me pongo a pensar en ello,  
me siento indeciso y no sé qué hacer.

Si es una chismosa, ¡ay, qué desgracia!  
Si es veleidosa, ¡ay, qué calamidad!  
Si es caprichosa, ¡ay, qué tormento!  
Oh, Dios santo, no me atrevo siquiera  
a esbozar el retrato de mi mujer.

Sombreritos y sombrerozcos,  
tocaditos y tocadaños,  
la carroza abombada,  
los caballos engalanados.

El abanico, el abaniquito,  
plumas blancas, plumas negras,  
peluquitas y pelucones,  
ricitos y ricillos,  
peinados estafalarios,  
al teatro, al baile, al juego,  
los paseos a caballo, el campo,  
la academia, la comedia,  
la farsita, la tragedia.  
Ah, Geronio, en ese caso te morirías  
de rabia y de inanición.

Que no pueda encontrarse una,  
que todas tengan sus defectos...  
Ah, si no me voy al mundo de la luna,  
está claro que aquí no la voy a encontrar.  
(Parte.)

## ESCENA IX

*El Poeta, después Albazar.*

### POETA

¡Oh! ¡Qué pesadez! ¡Qué cerebro duro!  
Estoy casi seguro  
que confunde la lección  
y estropea y arruina mi segundo acto;



ma confido però nell'indovina.  
Ecco appunto Albazar. Ebben: trovasti  
il vestito per Zaida?

**ALBAZAR**

Lo trovai.

**POETA**

Bravo! gran parte nel mio dramma avrai.

**ALBAZAR**

Altro io non bramo, che veder felice  
la povera ragazza.

**POETA**

E il tuo carattere,  
benchè non sia sublime,  
non sarà privo d'interesse in tutto,  
se del nostro operar corremo il frutto.

**ALBAZAR**

Or qui Zaida mi manda  
per saper dov'è il luogo della festa.

**POETA**

Hai ragione: oh! che testa!  
Avea dimenticata  
la cosa più importante.  
Addio: corro da Zaida in un istante.  
(parte)

**SCENA X**

*Albazar solo.*

**ALBAZAR**

Zaida infelice! or che trovò l'amante  
dell'innocenza sua fatto già certo,  
di un'altra donna innamorato il vede.  
È questo il premio di sua lunga fede?  
Ah! sarebbe troppo dolce  
il servir al Dio d'amore,  
s'ei destasse eguale ardore

pero confío, sin embargo, en la adivina.  
Justo llega ahora Albazar. Muy bien: ¿has  
encontrado el vestido para Zaida?

**ALBAZAR**

Lo he encontrado.

**POETA**

¡Bravo! Tendrás un gran papel en mi drama.

**ALBAZAR**

No deseo otra cosa que poder ver feliz  
a la pobre muchacha.

**POETA**

Y tu personaje,  
por más que no sea sublime,  
no será en conjunto carente de interés  
si lo que estamos haciendo da sus frutos.

**ALBAZAR**

Ahora me manda aquí Zaida  
para saber dónde va a celebrarse la fiesta.

**POETA**

Tienes razón: ¡oh! ¡Qué cabeza!  
Había olvidado  
la cosa más importante.  
Adiós: corro ahora mismo a ver a Zaida.  
(parte)

**ESCENA X**

*Albazar, solo.*

**ALBAZAR**

¡Infeliz Zaida! Ahora que ha visto a su amante  
y él se ha asegurado de su inocencia,  
ve que está enamorado de otra mujer.  
¡Este es el premio a su larga fidelidad?  
¡Ah! Sería demasiado dulce  
servir al Dios del amor  
si él despertase igual pasión

in quel sen che nol provò.  
Ma cotanto capriccioso  
è quel Nume a cui serviamo,  
che ci dà chi non bramiamo,  
e giammai chi si bramò.  
(parte)

## SCENA XI

Sala vagamente illuminata per festa da ballo.

*Coro di Maschere, Ballerini e Ballerine. Fiorilla, indi Don Narciso, poi Zaida, e Selim, per ultimo Don Geronio*

### CORO

Amor la danza mova,  
presieda ai suoni amor.  
Solo piacer ritrova  
quando è commosso il cor.  
Se in mezzo ai suoni, e ai canti  
il cieco Nume appar,  
son cieche ancor le amanti,  
si lasciano piegar.

### FIORILLA

E Selim non si vede!  
Fra tanta gente ancora  
non lo posso trovar... ove sarà!

*(Esce don Narciso, e la considera attentamente.)*

### NARCISO

*(Quella è Fiorilla!)*

### FIORILLA

*(vedendo Narciso, e credendolo Selim)*  
Oh appunto, eccolo qua.  
Selim...

en ese pecho que no la sintió.  
Pero ese dios al que servimos  
es tan caprichoso  
que nos da a quien no deseamos  
y jamás al que se deseó.  
(parte)

## ESCENA XI

*Sala hermosamente iluminada para una fiesta y un baile.*

*Coro de enmascarados, bailarines y bailarinas. Fiorilla, después Don Narciso, más tarde Zaida y Selim, en último lugar Don Geronio*

### CORO

Que el amor mueva la danza,  
que el amor gobierne los sonidos.  
El corazón sólo encuentra placer  
cuando se conmueve.  
Si en medio de los sonidos y los cánticos  
aparece el dios ciego,  
son también ciegos los amantes  
que se dejan entregar.

### FIORILLA

¡Y a Selim no se le ve!  
No puedo encontrarlo aún  
entre tanta gente... ¿Dónde estará?

*(Aparece don Narciso y la examina atentamente.)*

### NARCISO

*(¡Esa es Fiorilla!)*

### FIORILLA

*(viendo a Narciso, pero creyendo que es Selim)*  
Oh, justamente aquí está.  
Selim...

**NARCISO**

Fiorilla...

*(Sotto voce tutti due.)*

**FIORILLA**

E tanto  
aspettar vi faceste!

**NARCISO**

Perdonate...

**FIORILLA**

Datemi il braccio, e meco passeggiate.

*(Si perdono tra la folla, ed il Coro canta.)*

**CORO**

Amor la danza mova,  
presieda ai suoni amor.  
solo piacer ritrova  
quando è commosso il cor.

*(Esce Zaida seguita da Selim.)*

**SELIM**

Cara Fiorilla mia, perchè tacete!  
Forse sdegnata siete  
perché venni un po' tardi?  
Mille Maschere intorno io mi trovai...

**ZAIDA**

Disimpegnarvi almeno  
dovevate più presto.

**SELIM**

Eh! via, perdono...  
Fiorilla...

**ZAIDA**

*(Traditor! son tutta in foco.)*

**SELIM**

Prendete il braccio, e passeggiamo un poco.

**NARCISO**

Fiorilla...

*(Los dos en voz baja.)*

**FIORILLA**

¿Y tanto  
me ha hecho esperar?

**NARCISO**

Perdone...

**FIORILLA**

Deme el brazo y pasee conmigo.

*(Se pierden entre la multitud y el Coro canta.)*

**CORO**

Que el amor mueva la danza,  
que el amor gobierne los sonidos.  
El corazón sólo encuentra placer  
cuando se conmueve.

*(Sale Zaida seguita por Selim.)*

**SELIM**

Querida Fiorilla mía, ¿por qué está tan callada?  
¿Acaso está enfadada  
porque llegué un poco tarde?  
Me encontré a mil enmascarados a mi alrededor...

**ZAIDA**

Al menos tendría que haberse  
librado de ellos más deprisa.

**SELIM**

¡Vaya! Perdón...  
Fiorilla...

**ZAIDA**

*(¡Traidor! Soy todo fuego.)*

**SELIM**

Deme el brazo y paseemos un poco.

*(Si perdono anch'essi.)*

### **CORO**

Se in mezzo ai suoni, e ai canti  
il cieco Nume appar,  
son cieche ancor le amanti,  
si lasciano piegar.

*(Esce Don Geronio.)*

### **GERONIO**

Eccomi qui: la prima volta è questa  
che in maschera mi trovo ad un festino.  
Povero Don Geronio!  
Maledetto l'amore, e il matrimonio.  
*(esce di nuovo Fiorilla con Don Narciso)*  
Ma che vedo! Fiorilla è già arrivata,  
e già seco è Selim.

*(esce da parte opposto Zaida, e Selim.)*

Ma... come? un altro

Selim qui vedo, e quella pur mi sembra  
Fiorilla... che pasticcio è questo qua?  
*(guardando or gli uni, or gli altri)*  
Quale di lor la moglie mia sarà?

*(Fiorilla e Narciso verranno alla parte dritta; Selim,  
e Zaida alla sinistra; Don Geronio un poco più in  
fondo, e nel mezzo.)*

### **GERONIO**

Oh! guardate che accidente!  
Non conosco più mia moglie!  
Equal Turco, eguali spoglie.  
Tutto eguale... che farò?

### **NARCISO**

No, partir di qui non posso  
senza voi, Fiorilla mia.

### **ZAIDA**

Ma comprendere non posso  
qual sarà la sorte mia.

*(Se pierden también ellos.)*

### **CORO**

Si en medio de los sonidos y los cánticos  
aparece el dios ciego,  
son también ciegos los amantes  
que se dejan entregar.

*(Aparece Don Geronio.)*

### **GERONIO**

Aquí estoy: esta es la primera vez  
que me encuentro enmascarado en una fiesta.  
¡Pobre Don Geronio!  
Malditos sean el amor y matrimonio.  
*(aparece de nuevo Fiorilla con Don Narciso)*  
Pero, ¿qué veo? Ya ha llegado Fiorilla,  
y Selim ya está con ella.

*(aparecen Zaida y Selim por el lado contrario.)*

Pero... ¿cómo? Aquí veo

a otro Selim, y esa me parece también  
Fiorilla... ¿Qué enjuague es este?  
*(mirando alternativamente a unos u otros)*  
¿Cuál de ellas será mi mujer?

*(Fiorilla y Narciso se irán hacia la parte derecha;  
Selim y Zaida a la izquierda; Don Geronio, un poco  
más al fondo, y en el medio.)*

### **GERONIO**

¡Oh! ¡Mirad qué situación!  
¡Ya no conozco a mi mujer!  
El mismo turco, las mismas ropas.  
Todo igual... ¿Qué voy a hacer?

### **NARCISO**

No, no puedo irme de aquí  
sin usted, Fiorilla mía.

### **ZAIDA**

Pero no puedo comprender  
cuál será mi suerte.

**SELIM**

Deh! seguitemi in Turchia,  
là mia sposa vi farò.

**FIORILLA**

Persuadermi il cor vorria,  
ma risolvermi non so.

**ZAIDA e NARCISO**

(Deh! seconda, amor pietoso,  
l'innocente inganno mio.)  
Ah! se cara/-o a te son io,  
altro ben bramar non so.

**FIORILLA e SELIM**

(Deh! raffrena, amor pietoso,  
tanti affetti del cor mio.)  
Ah! se cara/-o a te son io,  
altro ben bramar non so.

**GERONIO**

Son davvero un bello sposo;  
non capisco più qual sia  
di lor due la moglie mia;  
parlar deggio sì, o no?

**SELIM e NARCISO**

Dunque seguitemi.

**ZAIDA e FIORILLA**

Ebben, son teco.

**GERONIO**

lo resto attonito,  
divento cieco.

**ZAIDA, FIORILLA, NARCISO e SELIM**

Andiamo.  
(*per partire*)

**GERONIO**

Partono!  
(*fermandoli*)  
Ferma... alto là.

**SELIM**

¡Ah! Sígame hasta Turquía,  
allí la convertiré en mi mujer.

**FIORILLA**

El corazón querría convencerme,  
pero no logro decidirme.

**ZAIDA y NARCISO**

(¡Ay! Secunda, amor misericordioso,  
mi inocente engaño.)  
¡Ah! Si sientes cariño por mí,  
no puedo desear ninguna otra cosa.

**FIORILLA y SELIM**

(¡Ah! Pon freno, amor misericordioso,  
a tantos sentimientos de mi corazón.)  
¡Ah! Si sientes cariño por mí,  
no puedo desear ninguna otra cosa.

**GERONIO**

Soy realmente un apuesto esposo;  
ya no consigo saber quién  
de esas dos es mi mujer;  
¿debo hablar, o mejor no?

**SELIM y NARCISO**

Entonces sígame.

**ZAIDA y FIORILLA**

Muy bien, estoy contigo.

**GERONIO**

Me quedo atónito,  
me vuelvo ciego.

**ZAIDA, FIORILLA, NARCISO y SELIM**

Vamos.  
(*hacen ademán de irse*)

**GERONIO**

¡Se van!  
(*deteniéndolos*)  
Deteneos... alto ahí.

**SELIM**

Cosa domanda?  
Cosa desia?

**ZAIDA**

Ai fatti suoi  
attento stia.

**NARCISO**

Geronio è questo:  
venite presto.

**FIORILLA**

Ah! ah! ho capito;  
è mio marito.

**GERONIO**

Qui resterete,  
non partirete;  
voglio mia moglie  
che qui si sta.

**ZAIDA, FIORILLA, NARCISO e SELIM**

È qui sua moglie?  
Diventa pazzo!

**GERONIO**

Voglio mia moglie.

**CORO**

*(corre a frapportsi)*  
Quale schiamazzo!

**ZAIDA, FIORILLA, NARCISO, SELIM e CORO**

In altro loco  
la troverà.

**GERONIO**

Alto! nessuno  
se n'anderà.

**ZAIDA, FIORILLA, NARCISO e SELIM**

Questo vecchio maledetto  
potria dar di noi sospetto,

**SELIM**

¿Qué quiere?  
¿Qué desea?

**ZAIDA**

Ocúpese  
de sus asuntos.

**NARCISO**

Este es Geronio:  
venid corriendo.

**FIORILLA**

¡Ah! ¡Ah! Ya entiendo;  
es mi marido.

**GERONIO**

Tú te quedas aquí,  
tú no te vas;  
quiero que mi mujer  
se quede aquí.

**ZAIDA, FIORILLA, NARCISO y SELIM**

¿Está aquí su mujer?  
¡Se ha vuelto loco!

**GERONIO**

Quiero a mi mujer.

**CORO**

*(corre a interponerse)*  
¡Qué follón!

**ZAIDA, FIORILLA, NARCISO, SELIM y CORO**

La encontrará  
en otro sitio.

**GERONIO**

¡Alto! De aquí  
no se va nadie.

**ZAIDA, FIORILLA, NARCISO y SELIM**

Este maldito viejo podría hacer  
que sospecharan de nosotros,

zitti, zitti, andiamo fuori  
pria che n'abbia a cimentar.

**GERONIO**

Ah! Turcaccio maledetto!  
Fremo d'ira e di dispetto...  
Ma sentitemi, Signori,  
ma lasciatemi parlar.

**CORO**

Questo vecchio maledetto  
smania, grida, fa dispetto.  
Zitto, zitto, andate fuori.  
Non ci state ad inquietar.

*(Vogliono uscire; Don Geronio fuori di sè si scaglia fra loro per opporsi: le due coppie si ritirano entrambe da parte opposta; il Coro si frappone, e durante questa confusione segue:)*

**ZAIDA, FIORILLA, NARCISO e SELIM**

Egli è un pazzo... lo sentite?  
(Ci conviene di scappare.)  
Ah, tenetelo... impedite...  
(Idol mio, non dubitare.)  
Non è quella, non è questa...  
Lei s'inganna; è la sua testa  
che l'immagina fra lor.

**GERONIO**

Non son pazzo! ma sentite...  
Mi volete assassinare...  
Vo' mia moglie, mi capite...  
Ma lasciatemi parlare...  
Sarà quella, sarà questa...  
Questa, quella... la mia testa  
non può scegliere fra lor.

**CORO**

Siete pazzo... ma sentite...  
Non si viene a disturbare...  
Sarà vero quel che dite,  
ma per or lasciate stare...  
Non è quella, non è questa...

silencio, silencio, salgamos de aquí  
antes de que se monte un buen lío.

**GERONIO**

¡Ah! ¡Maldito turcacho!  
Tiemblo de ira y de desprecio...  
Pero oídmе, señores,  
dejadme hablar.

**CORO**

Este maldito viejo  
brama, grita, desprecia.  
Silencio, silencio, salid.  
Que deje de fastidiarnos.

*(Quieren salir; Don Geronio, fuera de sí, se lanza entre ellos para impedirselo: las dos parejas se retiran una y otra por lados opuestos; el Coro se interpone y durante esta confusión sigue:)*

**ZAIDA, FIORILLA, NARCISO y SELIM**

Es un loco... ¿Lo oís?  
(Nos conviene largarnos de aquí.)  
Ah, sujetadlo... impedid...  
(Tesoro mío, no dudes.)  
No es esa, no es esta...  
Ella se engaña; es su cabeza  
la que se imagina que está entre ellos.

**GERONIO**

¡No estoy loco! Pero oíd...  
Me queréis asesinar...  
Quiero a mi mujer, ¿me entendéis...?  
Pero dejadme hablar...  
Será esa, será esta...  
Esta, esa... mi cabeza  
no puede elegir entre ellas.

**CORO**

Está loco... pero escuche...  
No se viene a molestar...  
Será verdad lo que dice,  
pero de momento déjelo estar...  
No es esa, no es esta...

Lei s'inganna; è la sua testa  
che l'immagina fra lor.

*(Selim, e Zaida partono da un lato, Narciso, e Fiorilla dall'altro; indi il Coro. Resta Geronio affannato, e disperato.)*

## SCENA XII

*Don Geronio, indi il Poeta*

### GERONIO

Uh! che caldo! non posso  
una parola sola  
nemmeno articolare. Darei del capo  
nella muraglia... ah! più riparo alcuno  
a tanto mal non veggio...  
Perdo la moglie... si può dar di peggio?  
Ah! Poeta... non sai...

### POETA

Sì, so tutto: incontrai  
Zaida insieme a Selim: l'ho conosciuta  
al segno che mi fece.

### GERONIO

Ma Fiorilla  
era qui pure, e avea  
una maschera seco  
che quel Turco pareva.

### POETA

Chi mai sarà?  
Venite meco, tutto si saprà.  
*(partono)*

## SCENA XIII

*Camera della Locanda come prima.*

*Albazar, con Facchini che vengono per trasportare la roba di Selim.*

Se equivoca; es su cabeza  
la que imagina que está entre ellos.

*(Selim y Zaida se van por un lado, Narciso y Fiorilla por el otro; después el Coro. Se queda Geronio angustiado y desesperado.)*

## ESCENA XII

*Don Geronio, después el Poeta.*

### GERONIO

¡Uf! ¡Qué calor! Ni siquiera puedo  
articular una sola  
palabra. Me daría de bruces  
contra la muralla... ¡Ah! No logro ver  
remedio para tanto mal...  
Pierdo a mi mujer... ¿Acaso cabe algo peor?  
¡Ah! Poeta... no sabes...

### POETA

Sí, lo sé todo: me encontré  
a Zaida con Selim: la he conocido  
por la señal que me hizo.

### GERONIO

Pero Fiorilla  
también estaba aquí, y con ella  
estaba un enmascarado  
que parecía ese turco.

### POETA

¿Quién diablos será?  
Venga conmigo, todo acabará sabiéndose.  
*(parten)*

## ESCENA XIII

*Habitación de la posada, como antes.*

*Albazar, con porteadores que vienen para transportar las ropas de Selim.*



**ALBAZAR**

Benedetta la festa, e chi la diede!  
Alfin ha vinto Zaida, e in pochi istanti  
partirà con Selim.

*(ai Facchini)*

Presto; i bauli  
si trasportino al mar senza indugiare.  
Andiamo il Locandiere ad avvisare.  
*(entra)*

SCENA XIV

*Don Geronio, ed il Poeta, indi Albazar che ritorna.*

**POETA**

Tutto è scoperto. Era Narciso.

**GERONIO**

E come  
potè Narciso?...

**POETA**

Di Fiorilla amante  
era anch'egli.

**GERONIO**

Che dici? ed io, buffone,  
io lo lasciava entrar liberamente!

**POETA**

Gran cecità!

**GERONIO**

Non m'accorgea di niente.  
E adesso ove si trova  
quella civetta?

**POETA**

Dopo aver scoperto  
Narciso, l'ha piantato, ed è tornata  
al festino i compagni a ricercare;  
or va in traccia del Turco.

**ALBAZAR**

¡Bendita sea la fiesta, y quien la dio!  
Por fin ha vencido Zaida, y dentro de poco  
se irá con Selim.

*(a los porteadores)*

Deprisa; que sean transportados  
los baúles al mar sin perder un momento.  
Vamos a avisar al posadero.  
*(entra)*

ESCENA XIV

*Don Geronio y el Poeta, después Albazar, que vuelve.*

**POETA**

Todo se ha descubierto. Era Narciso.

**GERONIO**

¿Y cómo  
pudo Narciso...?

**POETA**

Él era también  
amante de Fiorilla.

**GERONIO**

¿Qué dices? ¡Y yo, bufón,  
yo lo dejaba entrar libremente!

**POETA**

¡Gran ceguera!

**GERONIO**

No me daba cuenta de nada.  
¿Y ahora dónde se encuentra  
esa coqueta?

**POETA**

Después de haber descubierto  
a Narciso, lo ha plantado y ha vuelto  
a la fiesta a buscar a sus amigos;  
ahora va detrás del turco.

**GERONIO**

E che ho da fare?

**POETA**

Io vel dirò: l'ho già disposto in mente  
come fosse un drammatico accidente.  
Un giorno mi diceste  
che stanco di soffrir gli oltraggi suoi,  
di allontanar da voi  
Fiorilla proponeste,  
e di fare un divorzio anche otteneste.

**GERONIO**

È vero.

**POETA**

Ora fingete Notaro  
senz'altri complimenti  
di rimandar Fiorilla ai suoi parenti.

**GERONIO**

Ma se ostinata sprezza  
il mio finto divorzio, e se col Turco  
ella partir risolve, ah! caro amico,  
è finita la festa.  
(*esce Albazar con facchini, bauli, ecc.*)

**ALBAZAR**

No, Signori: con voi Fiorilla resta.

**GERONIO**

Perchè?

**ALBAZAR**

Selim con Zaida ha fatto pace:  
egli stesso mi manda  
a prender la sua roba alla Locanda.  
(*parte*)

**GERONIO**

La sorte ci seconda.

**POETA**

Conservate

**GERONIO**

¿Y qué tengo que hacer yo?

**POETA**

Yo se lo diré: ya lo he concebido mentalmente  
como si fuera un suceso teatral.  
Un día me dijo que,  
cansado de sufrir sus ultrajes,  
propuso que Fiorilla  
se alejase de usted,  
y que también había conseguido un divorcio.

**GERONIO**

Es cierto.

**POETA**

Ahora hágase pasar por un notario  
y sin mayores miramientos  
vuelva a mandar a Fiorilla con sus padres.

**GERONIO**

Pero si desprecia, obstinada,  
mi fingido divorcio, y si decide  
marcharse con el turco, ¡ah! querido amigo,  
la fiesta ha terminado.  
(*sale Albazar con porteadores, baúles, etc.*)

**ALBAZAR**

No, señores: Fiorilla se queda con vosotros.

**GERONIO**

¿Por qué?

**ALBAZAR**

Selim ha hecho las paces con Zaida:  
él mismo me ha mandado  
a recoger sus ropas a la posada.  
(*parte*)

**GERONIO**

La suerte nos secunda.

**POETA**

Mantenga

fermezza in ogni evento.  
(Non si può dar migliore scioglimento.)  
(partono)

## SCENA XV

*Piazza con Casino di Don Geronio.*

*Fiorilla con Maschere, indi Don Geronio*

### FIORILLA

Chi avria creduto a questo segno audace  
Narciso! Ecco il marito. Inver mi sento  
un po' mortificata. Ma, coraggio!  
Io so con lui di quanto  
comprometter mi posso.  
(esce Geronio)

### GERONIO

*(Ecco la pazza: ho mille furie addosso.)*

### FIORILLA

Serva, Signor marito.

### GERONIO

Schiavo, Signora mia.

### FIORILLA

Dunque pensate  
di farmi corbellar sempre così?  
Tanto rumore!...

### GERONIO

*(Adesso io crepo qui.)*  
Non tema, Signorina,  
che corbellar mai più non la farò...  
Rimedio ci porrò... l'avviso intanto  
che ravvisto mi son più che non crede,  
che in casa mia più non si mette il piede.  
(entra in casa e chiude)

la firmeza pase lo que pase.  
(No cabe imaginar un desenlace mejor.)  
(parten)

## ESCENA XV

*Plaza con casa de Don Geronio.*

*Fiorilla con enmascarados, después Don Geronio.*

### FIORILLA

¿Quién habría pensado que Narciso sería  
tan audaz? Aquí está el marido. Lo cierto es que me siento  
un poco mortificada. Pero, ¡valor!  
Sé hasta qué punto  
puedo comprometerme con él.  
(sale Geronio)

### GERONIO

*(Aquí está la loca: tengo mil furias dentro de mí.)*

### FIORILLA

A tu servicio, señor marido.

### GERONIO

Soy tu esclavo, señora mía.

### FIORILLA

¿Entonces piensas  
hacer chanza de mí siempre así?  
¡Menudo escándalo...!

### GERONIO

*(Ahora la palmo aquí.)*  
No tema, señorita,  
que ya nunca más haré chanza de usted...  
Voy a poner remedio... Le comunico entretanto  
que reconozco mis errores más de lo que se piensa  
y que ya no va a poner el pie en mi casa.  
(entra en casa y cierra)

## SCENA XVI

*Fiorilla, indi il Poeta con un Usciere.*

### **FIORILLA**

Non l'ho veduto mai burbero tanto.  
Comincio quasi a spaventarmi alquanto.  
Oh! Poeta, a proposito venite:  
Dov'è Selim?

### **POETA**

*(piano all'Usciere)*

*(Andate*

*a prendere la lettera e il fardello.)*

### **FIORILLA**

Dite: dov'è Selim?

### **POETA**

Egli è occupato.

### **FIORILLA**

Come?

### **POETA**

Con Zaida si è pacificato.  
Anzi fra poco ei parte  
con essa per Turchia.  
(Nota tutto, ed osserva, o musa mia.)

### **FIORILLA**

Vinto dunque ha colei? perfido! ed io  
nulla per lui curava  
lo stuol di mille amanti,  
del marito il dispetto?...

### **POETA**

(Un altro colpo, ed ottenevamo l'effetto.)

### **FIORILLA**

Amici, un sol momento,  
possiam, se lo bramate,  
riposarci in mia casa...

## ESCENA XVI

*Fiorilla, después el Poeta con un portero.*

### **FIORILLA**

No lo he visto nunca tan gruñón.  
Empiezo casi a asustarme un poco.  
¡Oh! Poeta, a propósito, venga:  
¿dónde está Selim?

### **POETA**

*(en voz baja al portero)*

*(Vaya*

*a coger la carta y el hatillo.)*

### **FIORILLA**

Dígame: ¿dónde está Selim?

### **POETA**

Está ocupado.

### **FIORILLA**

¿Cómo?

### **POETA**

Ha hecho las paces con Zaida.  
Además, dentro de poco parte  
con ella para Turquía.  
(Anota todo, y observa, musa mía.)

### **FIORILLA**

¿Entonces ha ganado ella? ¡Miserable! ¿Y yo  
que por él no hacía ningún caso  
al tropel de mil amantes  
o la rabia de mi marido...?

### **POETA**

(Otro golpe más, y conseguiremos el objetivo.)

### **FIORILLA**

Amigos, sólo un momento,  
podemos, si así lo deseáis,  
descansar en mi casa...

*(Esce di casa l'Usciere con un foglio e due servitori che portano un fardello.)*

**POETA**

Alto! aspettate.

Questa lettera a voi manda il marito.

**FIORILLA**

Qual capriccio! Leggiam:

*(durante la lettura l'Usciere parte; il Poeta si ritira senza essere veduto. Restano i servitori colle robe)*

«I vostri cenci

vi mando, e in Casa mia più non vi voglio:

essa è chiusa per voi, dimenticate

d'essermi stata Moglie, e il rossor vostro

seppellite in Sorrento.

Don Geronio.»

Qual colpo! Ohimè! che sento?

Poeta... egli è partito... oh Dio! Son chiuse della casa le porte...

L'irritato Consorte

per sempre mi scacciò... Dunque a Sorrento

degg'io tornar? o mia vergogna! ah! quale,

quale asilo trovar! tutto ho perduto.

Pace, marito, onor, – intendo...

*(ai servitori che mostrano le robe)*

Ah! questi i Testimoni sono

della miseria mia – vani ornamenti

che fate meco omai! itene tutti,

itene sparsi a terra; io vi calpesto,

cagioni de' miei falli, e vi detesto.

*(si spoglia degli ornamenti che avrà intorno. Il*

*Poeta si mostra di tanto in tanto, le Maschere*

*sorprese si guardano fra loro)*

Squallida veste, e bruna,

d'affanno, e pentimento,

fia l'unico ornamento

che si vedrà con me.

Lutto non v'ha che basti

a chi l'onor perdè.

**POETA**

L'affare è andato bene,

più da temer non v'è.

*(Sale de la casa el portero con una nota y dos criados que llevan un hatillo.)*

**POETA**

¡Alto! Esperad.

Su marido le manda esta carta.

**FIORILLA**

¡Menuda ocurrencia! Leamos:

*(durante la lectura, el portero se va; el Poeta se retira sin ser visto. Se quedan los criados con los vestidos)*

«Te mando

tus harapos y ya no te quiero más en mi casa:

está cerrada para ti, olvídate de haber

sido mi mujer y entierra

tu bochorno en Sorrento.

Don Geronio.»

¡Qué golpe! ¡Ay de mí! ¿Qué oigo?

Poeta... se ha marchado... ¡oh, Dios! Están cerradas las puertas de la casa...

El irritado consorte

me ha echado para siempre... ¿Entonces debo volver

a Sorrento? ¡Qué vergüenza! ¡Ay! ¿Qué

refugio voy a encontrar? Lo he perdido todo.

Paz, marido, honor, – entiendo...

*(a los criados, que muestran los vestidos)*

¡Ah! Estos son los testigos

de mi desgracia – Vanos adornos,

¿qué hacéis aquí conmigo? Marchaos todos,

desperdigaos por el suelo; os pisoteo,

motivos de mis errores, y os aborrezco.

*(se quita todas las joyas que lleva puestas. El*

*Poeta se deja ver de cuando en cuando y los*

*enmascarados, sorprendidos, se miran entre ellos)*

Vestido raído y oscuro

de angustia y arrepentimiento,

serás el único adorno

que se verá conmigo.

No hay luto que baste

para quien perdió el honor.

**POETA**

El asunto ha marchado bien,

ya no hay nada que temer.

**CORO**

Amici, a noi conviene  
volger lontano il piè.

**FIORILLA**

Caro Padre, Madre amata,  
quale affanno sentirete,  
quando sola, e disprezzata  
vostra Figlia rivedrete  
far ritorno sconsolata  
all'antica povertà?

**CORO**

Al marito chiedete soccorso,  
ma da noi non sperate pietà.

**POETA**

Bene! bravi! rampogne! rimorso!  
Il mio dramma compito sarà.

**FIORILLA**

Falsi amici, voi pur mi lasciate!  
Ah! comincio a conoscervi appieno.  
Voi restate, se il Cielo è sereno,  
voi fuggite, se nero si fa.  
L'infelice, che opprime sventura,  
più sostegno e conforto non ha.

**CORO**

Chi rovina a sé stesso procura  
solo accusi la sua cecità.

**POETA**

Ci è morale – oh che scena sicura!  
Oh che incontro al Teatro farà!

*(Fiorilla parte da un lato, seguita dai servitori, che portano le robe, le Maschere dall'altro. Il Poeta esce.)*

**CORO**

Amigos, nos conviene  
poner pies en polvorosa.

**FIORILLA**

Querido padre, madre amada,  
¿qué angustia sentiréis,  
cuando sola, y despreciada,  
volváis a ver a vuestra hija  
que regresa desconsolada  
a la antigua pobreza?

**CORO**

Pida ayuda al marido,  
pero no espere piedad de mí.

**POETA**

¡Muy bien! ¡Bravo! ¡Reproches! ¡Remordimiento!  
Mi drama quedará concluido.

**FIORILLA**

¡Falsos amigos, también vosotros me dejáis!  
¡Ah! Empiezo a conoceros de verdad.  
Os quedáis si el cielo está despejado,  
salís huyendo si se ennegrece.  
La infeliz, oprimida por la desdicha,  
ya no tiene consuelo ni sostén.

**CORO**

Quien se provoca su propia ruina,  
que acuse sólo a su ceguera.

**POETA**

Aquí tenemos la moraleja – ¡Oh, qué escena magistral!  
¡Oh, qué efecto causará en el teatro!

*(Fiorilla se va por un lado, seguida de los criados, que llevan los vestidos, y los enmascarados por el otro. Aparece el Poeta.)*

## SCENA XVII

Poeta, indi Don Geronio.

**POETA**

Che Drama! son contento:  
un miglior argomento  
trovar non si potea, nè in miglior modo  
avviluppar si cercherebbe un nodo.  
Amico! a meraviglia: pianti, strida,  
rimorsi da Tragedia.

**GERONIO**

Io ti ringrazio,  
poeta mio. Credi che sia pentita,  
e corretta davvero?

**POETA**

Se lo credo?  
Anzi saggia per sempre io la prevedo.

**GERONIO**

Ed or, che far bisogna?

**POETA**

Seguitarla  
senza farsi vedere; e se si lagna,  
se piange, se promette  
di mutare costume, e viver bene,  
perdonarla, e riprenderla conviene.  
(partono)

## SCENA XVIII

*Spiaggia come nell'Atto Primo. Si vede sull'ancora  
la Nave di Selim, e Marinari Turchi che si  
dispongono alla partenza.*

*Fiorilla, indi Don Geronio col Poeta.*

**FIORILLA**

Sì, mi è forza partir: non ho coraggio

## ESCENA XVII

Poeta, después Don Geronio.

**POETA**

¡Qué drama! Estoy contento:  
no se podía encontrar  
un argumento mejor, ni podría conseguirse  
desarrollar un enredo de un modo mejor.  
¡Amigo! Todo va de maravilla: llantos, gritos,  
remordimientos de tragedia.

**GERONIO**

Te doy las gracias,  
poeta mío. ¿Crees que está arrepentida,  
y que se ha enmendado de verdad?

**POETA**

¿Que si lo creo?  
Preveo que será ya sabia para siempre.

**GERONIO**

Y ahora, ¿qué se necesita hacer?

**POETA**

Seguirla  
sin dejarse ver; y si se lamenta,  
si llora, si promete  
cambiar de costumbres, y vivir virtuosamente,  
conviene perdonarla y volver a acogerla.  
(parten)

## ESCENA XVIII

*Playa como en el Acto Primero. Se ve anclado el  
barco de Selim y marineros turcos que se preparan  
para zarpar.*

*Fiorilla, después Don Geronio con el Poeta.*

**FIORILLA**

Sí, estoy obligada a irme: no tengo valor

di presentarmi a lui: grave è il mio torto.  
 Questa vicina al porto  
 spiaggia rimota, provveduta è sempre  
 di battelli che vengono, e che vanno  
 da Napoli a Sorrento... è qui... La nave  
 è quella di Selim. Non fossi a questa  
 spiaggia approdata mai nave funesta!

**POETA**

(Miratela: sospira.)

**GERONIO**

(Ella è pentita,  
 è pentita davver.)

**POETA**

(No! vel dicea?  
 Perchè state indeciso? andate innanzi.)

**FIORILLA**

(Geronio! come qui! par che si avanzi.)

**GERONIO**

(Fiorilla poverina!)

**FIORILLA**

(Mi guarda e si avvicina.)

**POETA**

(V'ha scoperto, e vi mira.)

**FIORILLA**

(In mio favore  
 chi sa? forse gli parla il primo amore.)

Son la vite sul campo appassita,  
 che del caro sostegno mancò.

**GERONIO**

Io son l'olmo a cui venne rapita  
 la sua vite, ed ignudo restò.

**POETA**

Il cultore son io – di buon cuore,

de presentarme ante él: grave ha sido mi error.  
 Esta playa remota  
 cerca del puerto, está siempre bien surtida  
 de barcos que van y vienen  
 de Nápoles a Sorrento... y aquí... Ese barco  
 es el de Selim. ¡Jamás ha atracado  
 en esta playa un barco más funesto!

**POETA**

(Miradla: suspira.)

**GERONIO**

(Está arrepentida,  
 está arrepentida de verdad.)

**POETA**

(¿No se lo decía?  
 ¿Por qué está indeciso? Vaya por delante.)

**FIORILLA**

(¡Geronio! ¡Cómo aquí! Parece que se acerca.)

**GERONIO**

(¡Fiorilla, pobrecilla!)

**FIORILLA**

(Me mira y se acerca.)

**POETA**

(La ha descubierto, y la mira.)

**FIORILLA**

(Quién sabe  
 si en mi favor le habla quizás el primer amor.)

Soy la vid marchita en el campo,  
 a la que le faltó el querido sostén.

**GERONIO**

Yo soy el olmo al que le robaron  
 su vid, y se quedó desnudo.

**POETA**

Yo soy el agricultor – de buen corazón,



che di nuovo congiunger li può.

**FIORILLA, GERONIO e POETA**

D'intorno mi/vi gira  
mi/vi guarda e sospira;  
facciamoci/via fatevi avanti,  
placato/pentita mi par.

**GERONIO**

Cara vite...

**FIORILLA**

Olmo diletto...

**POETA**

Oh che bella allegoria!

**GERONIO**

Al mio cuore...

**FIORILLA**

All'alma mia...  
tu potresti ritornar.

**POETA**

Il final non può sbagliar.

**FIORILLA e GERONIO**

Torna, sì, fra queste braccia!  
Olmo caro/cara vite, a verdeggiar.

**POETA**

Bravi, sì, buon prò vi faccia!  
Nulla al dramma può mancar.

**SCENA ULTIMA**

*Selim, Zaida, Coro di Zingari, Zingare e Turchi, indi Geronio, Fiorilla, e Poeta, che ritornano, in ultimo Narciso*

**CORO**

Rida a voi sereno il Cielo,

que puede volver a unirlos.

**FIORILLA, GERONIO y POETA**

Se gira hacia mí/usted  
me/le mira y suspira;  
avancemos/avance hacia delante,  
calmado/arrepentida me parece.

**GERONIO**

Querida vid...

**FIORILLA**

Olmo amado...

**POETA**

¡Oh, qué hermosa alegoría!

**GERONIO**

A mi corazón...

**FIORILLA**

A mi alma...  
podrías regresar.

**POETA**

El final no puede fallar.

**FIORILLA y GERONIO**

¡Vuelve, sí, entre estos brazos,  
querido olmo/querida vid, a verdear!

**POETA**

¡Bravo, sí, que os traiga mucho bien!  
Al drama no le puede faltar nada.

**ÚLTIMA ESCENA**

*Selim, Zaida, Coro de gitanos, gitanas y turcos, después Geronio, Fiorilla y Poeta, que regresan, por último Narciso.*

**CORO**

Que el cielo os sonría despejado,

sian per voi tranquilli i venti,  
e vi portino contenti  
nella patria a respirar.

**SELIM**

Cara Italia, io t'abbandono,  
ma per sempre in cor t'avrò.  
Che per te felice io sono,  
ogni di rammenterò.

**ZAIDA**

Vien Fiorilla. Già con lei  
Don Geronio ha fatto pace.

**POETA**

(Ecco il Turco... non vorrei...  
quest'incontro mi dispiace.)

**FIORILLA**

*(piano a Geronio)*  
Non lo posso più vedere.

**GERONIO**

*(piano a Fiorilla)*  
Un saluto per dovere...  
Poi va ben piantarli qua.

**ZAIDA e SELIM**

*(appressandosi)*  
Perdonate i nostri errori.

**FIORILLA e GERONIO**

Perdonate già vi sono.

**NARCISO**

Permettetimi, signori,  
che vi chieda anch'io perdono!  
Ah, l'esempio che mi date  
ben correggermi saprà.

**POETA**

E' l'intreccio terminato,  
lieto fine ha il dramma mio.

que os sean apacibles los vientos  
y os trasladen contentos  
a respirar en la patria.

**SELIM**

Querida Italia, te abandono,  
pero te tendré siempre en el corazón.  
Gracias a ti soy feliz,  
todos los días te recordaré.

**ZAIDA**

Ven, Fiorilla. Don Geronio  
ya ha hecho las paces con ella.

**POETA**

(Aquí está el turco... no querría...  
este encuentro no me gusta.)

**FIORILLA**

*(en voz baja a Geronio)*  
No lo puedo ver más.

**GERONIO**

*(en voz baja a Fiorilla)*  
El saludo debido...  
Luego ya los dejaremos aquí.

**ZAIDA y SELIM**

*(acercándose)*  
Perdonad nuestros errores.

**FIORILLA y GERONIO**

Ya os están perdonados.

**NARCISO**

¡Permitidme, señores,  
que yo también os pida perdón!  
Ah, el ejemplo que me dais  
sabrà enmendarme como es debido.

**POETA**

Y terminado el enredo,  
mi drama tiene un final feliz.

E contento qual son' io  
forse il pubblico sarà.

**TUTTI**

Restate contenti:  
felici vivete.  
E a tutti apprendete  
che lieve è l'error,  
se sorge da quello  
più bello – l'amor.

*(Intanto Selim, e Zaida, salutati dagli altri, e corteggiati dai Zingari, si vedranno appressare alla marina per imbarcarsi: in questo tempo cala il sipario.)*

FINE

Y el publicó estará  
igual de contento que estoy yo.

**TODOS**

Quedaos contentos:  
vivid felices.  
Y enseñad a todos  
que es leve el error  
si surge de aquello  
que es lo más hermoso – el amor.

*(Entretanto se verá cómo Selim y Zaida, saludados por los demás, y acompañados por los gitanos, se acercan al mar para embarcarse: en ese momento, cae el telón.)*

FIN

# DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE *IL TURCO IN ITALIA* DE GIOACHINO ROSSINI

El 19 de octubre de 1950 es una fecha fundamental en la historia de *Il turco in Italia*. El *dramma buffo* de Rossini, estrenado en el Teatro alla Scala de Milán en agosto de 1814, apenas resistió una docena de representaciones en cartel. Se entendió como una especie de repetición de *L'italiana in Algeri*, presentada en Venecia el año anterior. Aunque Rossini revisó la ópera para su estreno en Roma, en 1815, y otras ciudades italianas, su fracaso se confirmó, tras las reposiciones de París, Londres y Nueva York. Por tanto, esa fecha puso fin a casi siglo y medio de olvido. Una histórica velada imbuida del espíritu de la llamada *Rossini-Renaissance* en el Teatro Eliseo de Roma. Gianandrea Gavazzeni dirigió con nervio desde el foso una versión bastante recortada de la ópera, especialmente en el segundo acto, junto a una convencional puesta en escena de Gerardo Guerrieri. Pero el elenco vocal quedó para el recuerdo, con Sesto Bruscantini como el turco Selim y Maria Callas dando vida a la joven Fiorilla. No se ha conservado el registro completo de aquella histórica velada, pero sí algunos fragmentos de su transmisión radiofónica, como la cavatina «*Non si dà follia maggiore*» en la voz de la soprano grecoamericana.

Casi cuatro años después, EMI/Warner realizó la primera grabación completa

de *Il turco in Italia* en La Scala de Milán. Las sesiones se repartieron entre el 31 de agosto y el 8 de septiembre de 1954. Era la tercera producción operística que ese año comandaba el legendario Walter Legge con Maria Callas como protagonista en el mismo teatro, tras *Norma* y *Pagliacci*. Y lo que escuchamos aquí concuerda con su filosofía como productor discográfico. Máxima exigencia artística combinada con una estética sonora que mezcla las voces por delante de la orquesta. En este caso, la grabación se benefició del reparto ideado para la nueva producción de Franco Zeffirelli que iba a estrenarse la temporada siguiente en el teatro milanés. Maria Callas dota de personalidad propia a la testaruda, descarada y manipuladora Fiorilla. Y añade a su primer personaje cómico en disco una fascinante melancolía. La escuchamos en cada inflexión de su primera cavatina, la referida «*Non si dà follia maggiore*», en la que combina admirablemente la ironía con la frustración.

Nicola Rossi-Lemeni es un fluido, nítido y corpóreo Selim, aunque carece de encanto. El tenor Nicolai Gedda adapta admirablemente su tono al desdibujado amante Narciso y Franco Calabrese es un Geronio más gruñón

que humano. Entre los secundarios, encontramos el magnífico Albazar de Piero De Palma junto a la irregular Zaida de Jolanda Gardino. Pero también escuchamos al veterano Mariano Stabile (el gran Falstaff de Arturo Toscanini), que aporta elevación aristocrática al poeta Prosdócimo. Gavazzeni dirige con autoridad a una orquesta poco familiarizada con los detalles de esta partitura, que escuchamos casi completa en el primer acto y reducida a la mitad en el segundo.

Existe otra grabación de *Il turco in Italia*, de 1957, pero descatalogada en disco compacto y ausente en los canales de *streaming*. Fue registrada en directo, en el Théâtre des Nations de París, durante una visita de la compañía del Teatro di San Carlo de Nápoles bajo la dirección de Oliviero De Fabritiis. Incluye un Selim ahora demasiado heroico de Nicola Rossi-Lemeni y la insustancial Fiorilla de Eugenia Ratti. Mucho más interesante es la primera grabación radiofónica registrada en el estudio de la RAI de Milán durante un concierto, el 14 de febrero de 1958. Los cortes son incluso más severos que en la grabación de EMI/Warner y la dirección de Nino Sanzogno dispone de una excelente tensión teatral, aunque arranque de manera muy morosa en la obertura. El elenco de cantantes vuelve a ser excelente, con mordiente cómico y exquisito en las inflexiones textuales. Lo encabeza el imponente Selim de Sesto Bruscantini. Graziella Sciutti es un encantadora Fiorilla, aunque más mundana y picante que Callas. Del resto, mejora el Geronio de Franco Calabrese y Scipio Colombo es un ideal *buffo caricato* como Prosdócimo.

Pasaron más de veinte años y la recuperación de las óperas de Rossini fue consolidándose. La Fundación del

compositor comenzó a publicar en los años setenta ediciones críticas de sus principales óperas y se fundó, en 1980, el festival dedicado a su música en Pésaro. Al año siguiente, en agosto de 1981, la compañía CBS/Sony alquiló los estudios de Abbey Road en Londres para realizar la primera grabación estereofónica y «completa» de *Il turco in Italia*. Se contó con el joven y enérgico Riccardo Chailly al frente de un reparto de lujo, pero también con la edición crítica de la partitura que había preparado Margaret Bent. En ella se reveló, por vez primera, que tanto los recitativos como el *finale secondo* de la ópera no habían salido de la pluma de Rossini. Pero el resultado de esa grabación fue un rotundo fracaso. No sólo sorprenden los cortes aplicados o la descuidada toma sonora sino, especialmente, la ausencia de familiaridad con el canto rossiniano. El Selim de Samuel Ramey suena envarado y deficiente, aunque pareciera predestinado para este personaje. Y, junto a él, Fiorilla resulta desenfocada y efectista en la voz de Montserrat Caballé, en una de sus peores grabaciones. Tampoco acertó el reparto con algunos secundarios, como el pomposo Prosdócimo de Leo Nucci y la sensacionalista Zaida de Jane Berbié. Todo mejora con el Geronio de Enzo Dara y el Narciso de Ernesto Palacio.

Diez años después, Philips aportó otro registro en estudio de *Il turco in Italia*. Volvió a contar con Neville Marriner al frente de la Academy of St-Martin-in-the-Fields y el Ambrosian Opera Chorus, al igual que en *Il barbiere di Siviglia*, de 1982. Pero ahora se grabó en la iglesia de la St John's Smith Square en Londres, en agosto de 1991, y con Erik Smith, el experimentado productor operístico de Decca. El resultado suena ligero y preciso, aunque también demasiado

complaciente y mozartiano. Marriner vuelve a mutilar la edición crítica de Bent con la escandalosa supresión de cuatro escenas completas en el segundo acto. Pero el reparto es superior. Simone Alaimo es un Selim preciso, a pesar de su desigual emisión. Sumi Jo es una atractiva Fiorilla y Raúl Giménez un buen Narciso. Escuchamos, además, a una excelente Zaida en la voz de Suzanne Mentzer. Y resultan muy interesantes tanto el retrato atormentado de Geronio que compone Enrico Fissore como el refinado Prosdocimo de Alessandro Corbelli.

Decca permitió a Riccardo Chailly volver a grabar *Il turco in Italia*, en julio de 1997, y tras haber estrenado en marzo de ese año una nueva producción escénica de la ópera en Cremona y Milán. Su segunda grabación en estudio se benefició de un tono orquestal más maduro, ardiente y subversivo, de un mayor conocimiento de la edición crítica de la ópera (se incluyeron varios fragmentos nunca antes grabados, como la difícilísima aria de Geronio del segundo acto, «*Se ho da dirla, avrei molto piacere*») y de un excelente reparto. Tras el éxito de su registro de *La Cenerentola* en Bolonia, en 1992, el director italiano volvió a confiar el papel protagonista a la estrella de la compañía, Cecilia Bartoli. Y ella volvió a contar con su productor de confianza, Christopher Raeburn, que ubicó la sesiones de grabación en la Sala Verdi del Conservatorio milanés con las fuerzas del Teatro alla Scala. Estamos ante la primera opción fonográfica de este título de Rossini. Una versión que reivindica el cariz más teatral y el espíritu libre del llamado Cisne de Pésaro. Michele Pertusi es un Selim tan idealmente rossiniano como profundamente divertido. Bartoli traduce con imaginación el personaje de Fiorilla a su brillante precisión vocal.

Y el resultado es completamente diferente a Callas. De hecho, la italiana incluye aquí arias de su personaje que la grecoamericana nunca cantó, como la exquisita «*Squallida veste, e bruna*», del segundo acto, con todas sus virtuosísticas variaciones. El resto del reparto es muy compacto. Incluye el luminoso Narciso de Ramón Vargas, Laura Polverelli como convincente Zaida, la lección de estilo de Alessandro Corbelli como Geronio y el refinado Prosdocimo de Roberto De Candia.

Las tres grabaciones posteriores aparecidas en CD no aportan gran cosa a la discografía de esta ópera. Empezando por una función, de diciembre de 1999, grabada con mal sonido en el Teatro Comunale Giuseppe Verdi de Pisa. Alessandro Pinzauti dirige un conjunto muy deficiente y aburrido de orquesta, coro y solistas. Naxos añadió *Il turco in Italia* a su catálogo en 2005 y lo hizo través de un registro de sonido bastante seco realizado en el Teatro Marrucino di Chieti, en 2003, que no parece realizado en directo. Marzio Conti dirige la versión completa de la ópera a solventes conjuntos de coro y orquesta, aunque el reparto resulta desigual. Natale de Carolis es un Selim venido a menos con un acusado *vibrato*, Narciso adquiere un tono feo y ácido en la voz de Amedeo Moretti, Massimiliano Gagliardo es un Geronio ligero en exceso y Piero Guarnera un plano Prosdocimo. Lo más convincente de esta grabación es, sin embargo, la Fiorilla de Myrtò Papatnasiu, que va de menos a más. Y la grabación más reciente nos traslada a una función de *Il turco in Italia* en el Festival Rossini de Pésaro, en agosto de 2007, con la dirección idiomática de Antonello Allemandi al frente de la Orquesta Haydn de Bolzano y Trento. El reparto suena bastante limitado en las vocalizaciones y poco teatral.

Marco Vinco como Selim y Andrea Concetti como Geroncio resultan decepcionantes, Alessandra Marianelli resuelve el reto vocal de Fiorilla sin ahondar en los detalles, Filippo Adami es un forzado Narciso y Bruno Taddia un modesto Prosdócimo.

La videografía de *Il turco in Italia* es muy limitada. La filmación más antigua, de marzo de 1997, fue el estreno de la producción de Giancarlo Cobelli en el Teatro Ponchielli de Cremona. Nunca se ha publicado oficialmente en formato digital, pero puede verse en YouTube. Se trata del referido punto de partida de la segunda grabación discográfica de Riccardo Chailly, para Decca, en julio de ese año. Conserva parte del reparto arriba comentado, como el Selim de Michele Pertusi, aunque Fiorilla es una enérgica y refinada Mariella Devia. Cobelli diseña una puesta en escena muy dinámica y fluida, con muchos figurantes, que ahonda en el juego implícito de teatro dentro del teatro, casi prepirandelliano, pero sin contravenir la esencia rossiniana de un exótico *dramma buffo*. El guiño metateatral aparece más atenuado en la imaginativa propuesta de Cesare Lievi para la Ópera de Zúrich, estrenada en 2002, y donde el poeta Prosdócimo aparece duplicado, como joven que actúa y como anciano figurante que recuerda y escribe. La dirección de actores resalta, precisamente, la riqueza teatral de la ópera, aunque perfila mejor unos personajes que otros, como es el caso del tímido Geroncio frente al frustrado Narciso. Pero, en realidad, todo gira en torno a las dos estrellas vocales de la producción: el Selim escénicamente magnético y vocalmente solvente de Ruggero Raimondi y la Fiorilla traviesa, refinada y virtuosa de Cecilia Bartoli. El resto del reparto está a otro nivel y tampoco la dirección musical de Franz

Welser-Möst aporta mucho más que un buen acompañamiento.

Naxos publicó en DVD, en 2009, y a partir de la transmisión de la RAI, la producción de *Il turco in Italia* estrenada dos años antes en el Festival Rossini de Pésaro. Ya comentamos arriba la parte musical, dirigida por Antonello Allemandi y con un deficiente elenco, que publicó Dynamic en disco compacto. El vídeo no añade nada a lo indicado acerca de los cantantes, aparte de la superficialidad escénica generalizada o los defectos de caracterización por exceso de juventud. La producción de Guido De Monticelli resulta vistosa, pero también convencional. Dispone de una sencilla escenografía, centrada en un promontorio multifuncional que aloja desde el barco turco hasta los entornos domésticos, y no ahonda mucho en las posibilidades teatrales de la ópera. La siguiente edición en DVD (también en Blu-ray) procede de Génova, de la reposición, en 2009, de la puesta en escena de Egisto Marcucci, estrenada en 1983, en Pésaro, y revisada cuatro años después en Génova. Esa revisión implicó el innecesario añadido de un payaso vestido de blanco que ayuda al poeta como *deus ex machina* de la historia. La escenografía es muy sencilla, aunque está bien iluminada, y predomina un vestuario elegante y vistoso. No destaca la dirección de actores ni la deficiente dirección musical de Jonathan Webb. Y el elenco tampoco funciona con solvencia. Simone Alaimo actúa y canta bien como Selim, pero su emisión ha empeorado con los años. Y Myrtò Papatanasíu compone una Fiorilla ligera y flexible, pero no insufla gran variedad a su canto y resulta insulsa como actriz. Ambos son lo mejor de un reparto vocalmente desaliñado, que mejora levemente en el plano teatral. Es el caso

de los destellos de humor que aporta Vincenzo Taormina como Prosdocimo.

Aunque en los últimos años ha habido varias producciones de *Il turco in Italia* vinculadas con el modernista y polémico *Regietheater*, como las de Patrice Caurier y Moshe Leiser para el Covent Garden de Londres (2010), David Hermann para De Nederlandse Opera (2012), Christopher Alden para el Festival de Aix-en-Provence (2014) y Jan Philipp Gloger para la Ópera de Zúrich (2019), ninguna ha aparecido todavía en DVD. El último lanzamiento comercial en ese soporte recoge la filmación de una curiosa propuesta en el histórico Teatro Olímpico de Vicenza, en 2009. Se trata de la reconstrucción moderna de la versión preparada por Rossini, en 1820, para el Teatro Nuovo de Nápoles. En ella, los recitativos se reemplazan por diálogos hablados, el personaje de Albazar es sustituido por varios miembros del coro gitano, Geronio habla y canta en dialecto napolitano, crece el protagonismo de Prosdocimo y Narciso, que canta un aria de *L'italiana in Algeri*, o se sustituye la *cavatina* inicial de Fiorilla por el aria «*Presto, andiam*» que Rossini escribió para la reposición romana de 1815. La propuesta resulta curiosa y divertida, aunque también limitada. Francesco Micheli diseña una producción efectiva, con una escenografía simplona basada en alfombras, donde regresa al guiño metateatral de un Prosdocimo que crea con su ordenador portátil unos personajes que después cobran vida en la acción. La batuta de Giovanni Battista Rigon es segura, pero poco refinada e imaginativa. Y en el reparto sobresale el Selim de Lorenzo Regazzo por encima de la Fiorilla de Silvia Dalla Benetta, aparte del interés teatral que aportan Filippo Morace y Giulio Mastrototaro, como Geronio y Prosdocimo.



**IL TURCO IN ITALIA EN CD**

Personajes: Selim (bajo); Fiorilla (soprano); Narciso (tenor); Zaida (mezzosoprano); Geronio (bajo); Prosdócimo (barítono); Albazar (tenor).

Nota aclaratoria: existen unas veinticinco grabaciones conocidas de *Il turco in Italia* de Rossini. El siguiente listado supone una selección de las mismas en relación a su interés fonográfico y su disponibilidad en el mercado. No obstante, la mayoría de las grabaciones incluidas pueden escucharse en plataformas de streaming como Spotify, Apple Music, YouTube, Qobuz, Idagio o Primephonic.

**1954**

Nicola Rossi-Lemeni; Maria Callas; Nicolai Gedda; Jolanda Gardino; Franco Calabrese; Mariano Stabile; Piero De Palma. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán / Dir.: Gianandrea Gavazzeni. WARNER CLASSICS 2564634111 (2 CD) © 2014.

**1958**

Sesto Bruscantini; Graziella Sciutti; Agostino Lazzari; Renata Mattioli; Franco Calabrese; Scipio Colombo; Florindo Andreolli. Coro y Orquesta de la RAI de Milán / Dir.: Nino Sanzogno. URANIA URN22338 (2 CD) © 2009.

**1981**

Samuel Ramey; Montserrat Caballé; Ernesto Palacio; Jane Berbié; Enzo Dara; Leo Nucci; Paolo Barbacini. Ambrosian Opera Chorus y National Philharmonic Orchestra / Dir.: Riccardo Chailly. SONY CLASSICAL SMK 53505 (2 CD) © 2008.

**1991**

Simone Alaimo; Sumi Jo; Raúl Giménez; Susan Mentzer; Enrico Fissore; Alessandro Corbelli; Peter Bronder. Ambrosian Opera Chorus y Academy of St-Martin-in-the-Fields / Dir.: Neville Marriner. PHILIPS 475 8249 (2 CD) © 2007.

**1997**

Michele Pertusi; Cecilia Bartoli; Ramón Vargas; Laura Polverelli; Alessandro Corbelli; Roberto De Candia; Francesco Piccoli. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán / Dir.: Riccardo Chailly. DECCA 4783056 (2 CD) © 2001.

**1999**

Antonio de Gobbi; Paoletta Marrocu; Augustin Prunell-Friend; Laura Brioli; Paolo Rumetz; Carlo Morini; Davide Cicchetti. Cooperativa Artisti Coro Associati y Città Lirica Orchestra / Dir.: Alessandro Pinzauti. KICCO CLASSICS KC53 (2 CD) © 2000.

**2003**

Natale de Carolis; Myrtò Papatanasu; Amedeo Moretti; Damiana Pinti; Massimiliano Gagliardo; Piero Guanera; Daniele Zanfardino. Coro y Orquesta del Teatro Marrucino de Chieti / Dir.: Marzio Conti. NAXOS 8.660183-84 (2 CD) © 2005.

**2007**

Marco Vinco; Alessandra Marianelli; Filippo Adami; Elena Belfiore; Andrea Concetti; Bruno Taddia; Daniele Zanfardino. Coro de Cámara de Praga y Orchestra Haydn di Bolzano e Trento / Dir.: Antonello Allemandi. DYNAMIC CDS566 (2 CD) © 2008.

**IL TURCO IN ITALIA EN DVD****2002**

Ruggero Raimondi; Cecilia Bartoli; Reinaldo Macías; Judith Schmid; Paolo Rumetz; Oliver Widmer; Valeri Tsarev. Coro y Orquesta de la Opernhaus de Zürich / Dir.: Franz Welser-Möst / Dir. esc.: Cesare Lievi. ARTHAUS MUSIK 100369 (1 DVD) © 2004.

**2007**

Marco Vinco; Alessandra Marianelli; Filippo Adami; Elena Belfiore; Andrea Concetti; Bruno Taddia; Daniele Zanfardino. Coro de Cámara de Praga y Orchestra Haydn di Bolzano e Trento / Dir.: Antonello Allemandi / Dir. esc.: Guido De Monticelli. NAXOS 2110259 (1 DVD) © 2009.

**2009**

Simone Alaimo; Myrtò Papatanasu; Antonino Siragusa; Antonella Nappa; Bruno de Simone; Vincenzo Taormina; Federico Lepre. Coro de Praga y Orquesta del Teatro Carlo Felice de Génova / Dir.: Jonathan Webb / Dir. esc.: Egisto Marcucci. ARTHAUS MUSIK 101391 / 101392 (1 DVD / Blu-ray) © 2010.

**2009**

Lorenzo Regazzo; Silvia Dalla Benetta; Danielle Zanfardino; Concetta D'Alessandro; Filippo Morace; Giulio Mastrototaro; [...]. Coro Dodecantus y Orchestra di Pavova e del Veneto / Dir.: Giovanni Battista Rigon / Dir. esc.: Francesco Micheli. BONGIOVANNI AB20019 (1 DVD) © 2011.

Giuseppe Verdi

# ALZIRA





## ÍNDICE

---

FICHA ARTÍSTICA	/116
LA MALHADADA ALZIRA DE VERDI - Stefano Castelvechi	/117
DE LA PARTITURA AL ESTRENO: COMPOSICIÓN, ORQUESTACIÓN, ENSAYOS Y DIRECCIÓN DIVIDIDA EN NÁPOLES, 1845-1846 - David Lawton	/130
SINOPSIS ARGUMENTAL	/147
FICHA TÉCNICA	/148
LIBRETO	/149
DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA	/182

## FICHA ARTÍSTICA

### Género

Ópera en un prólogo y dos actos

### Música

Giuseppe Verdi (1813-1901)

### Libreto

Salvadore Cammarano, basada en la obra de teatro *Alzire, ou les Américains* de Voltaire

### Estreno

Teatro di San Carlo de Nápoles el 12 de agosto de 1845

### Estreno en ABAO Bilbao Opera

Euskalduna Bilbao el 21 de noviembre de 2020

### Partitura

Edición crítica de Stefano Castelvechi con la colaboración de J. Cheskin The University of Chicago Press y Casa Ricordi  
CASA RICORDI S.r.l., Milán. Editores y Propietarios

### Representación en ABAO Bilbao Opera

1.042<sup>a</sup>, 1.043<sup>a</sup>, 1.044<sup>a</sup>, 1.045<sup>a</sup>

### De este título

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> representación del título

### Representaciones

21, 24, 27 y 30 de noviembre de 2020

### Alzira

Hui He\*

### Zamoro

Sergio Escobar

### Gusmano

Juan Jesús Rodríguez

### Alvaro

Josep Miquel Ramón\*

### Ataliba

Emanuele Cordaro\*

### Ovando

Alejandro del Cerro\*

### Zuma

Carmen Solís

### Otumbo

Francisco Vas

### Euskadiko Orkestra Coro de Ópera de Bilbao

### Director musical

Daniel Oren\*

### Director de escena

Jean Pierre Gamarra\*

### Escenografía

Lorenzo Albani\*

### Vestuario

Lorenzo Albani\*

### Iluminación

Jean Pierre Gamarra\*

### Director del coro

Boris Dujin

### Coproducción

ABAO Bilbao Opera  
Gran Teatro Nacional de Perú  
Opéra Royal de Wallonie

\*Debuta en ABAO Bilbao Opera

# LA MALHADADA ALZIRA DE VERDI

## EL ENCARGO DE LA ÓPERA Y SU LIBRETO

| 117 |

En marzo de 1844, Verdi recibió una propuesta para escribir una nueva ópera para el Teatro di San Carlo de Nápoles. El 21 de marzo respondió desde Milán a Vincenzo Flauto, administrador de los Teatros Reales de Nápoles:

*È vero: il vantaggio di scrivere un'opera sulla poesia del riputato poeta Sig. r Cammarano, e con quelli esecutori, e la riputazione che aggiunge a qualsiasi meritevole compositore il Teatro Massimo fanno sì che io non esito punto ad accettare l'offerta ch'Ella mi fa.*

Es cierto: la ventaja de escribir una ópera sobre la poesía del reputado poeta Sr. Cammarano, y con esos intérpretes, y la reputación que añade a cualquier compositor de mérito el Teatro Massimo me hacen no dudar lo más mínimo de aceptar la oferta que usted me hace.

El compositor, sin embargo, seguía especificando una serie de condiciones: fundamentalmente, la considerable suma de 550 napoleones de oro, así como la exigencia de que los cantantes habría de elegirlos él mismo: «*dall'Elenco della compagnia i cantanti a mia scelta semprecché in quest'Elenco vi sieno compresi la Tadolini, Fraschini, e Coletti*» («del elenco de la compañía los cantantes que yo elija, siempre y cuando formen parte de este elenco la Tadolini, Fraschini y Coletti»).



Figurín de Filippo del Buono para la soprano Eugenia Tadolini, primera intérprete del personaje de Alzira

Estaba claro desde el principio que Verdi era muy consciente de la importancia de este encargo: Nápoles, entonces capital del Reino de las Dos Sicilias, era el principal centro de la Italia meridional y un bastión musical que él no había aún abordado. En virtud de la larga y gloriosa historia musical de su ciudad, los napolitanos sentían –acertada o equivocadamente– que se hallaban en el centro de la vida operística europea. El Teatro di San Carlo podía contar con una orquesta y una compañía de cantantes de primera fila y enorgullecerse de un pasado reciente que incluía estrenos de obras de éxito de Rossini y Donizetti. Además, en la época de la propuesta de Flauto a Verdi, el poeta residente del teatro era Salvatore Cammarano (1801-1852), que era entonces el más famoso de los libretistas italianos. Un encargo del Teatro di San Carlo constituía, por tanto, un desafío para Verdi, así como un paso importante en su carrera como compositor de ópera.

Por otro lado, la carta de Verdi muestra que consciente era de su propia reputación al alza. Merece la pena recordar que para entonces Verdi había llevado a los escenarios otras siete óperas, entre ellas *Nabucco* (Milán, Teatro alla Scala, 1842). Dado su éxito en los teatros del norte de Italia, podía negociar desde una posición de cierta fuerza, lo que explica los altos honorarios que pidió en un principio, así como su insistencia en la elección de los cantantes (un aspecto en el que, no sin dificultades, acabaría saliéndose con la suya).



Las negociaciones para *Alzira* prosiguieron al menos hasta julio de 1844, y entretanto se implicó también en ellas Giovanni Ricordi, el editor de Verdi. De documentos posteriores pueden deducirse varios elementos del contrato final (que parece no haberse conservado): la ópera se estrenaría en junio de 1845, el libreto habría de enviarse a Verdi al menos cuatro meses antes del estreno y él conservaba el derecho de elegir el reparto de entre los cantantes que tenía contratados el teatro. A mediados de febrero, el compositor empezó, de hecho, a recibir poesía de Cammarano; pasaría, sin embargo, una considerable cantidad de tiempo antes de que Verdi empezara a componer la música para *Alzira*, mientras que, por una serie de razones, el estreno de la ópera acabaría posponiéndose de junio a agosto de 1845. En el año que transcurrió entre la firma del contrato y el estreno, el San Carlo llevó a escena su segunda reposición de una ópera de Verdi (la primera había sido *Oberto* en 1841): en febrero de 1845, los napolitanos dispensaron una calurosa acogida a *I due Foscari*, que se había estrenado en Roma tres meses antes.

Iniciada con *Alzira*, la colaboración de Verdi con Salvatore Cammarano habría de resultar fructífera, produciendo en años posteriores *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller* e *Il trovatore*. Como poeta residente y director de escena de los Teatros Reales de Nápoles, Cammarano había conseguido allí un gran reconocimiento como autor de libretos para obras de éxito, como *Lucia di Lammermoor* (1835) de Donizetti. Verdi confió claramente en la experiencia de Cammarano desde el comienzo mismo: aceptó la fuente propuesta por el poeta para el tema de la ópera –la tragedia frecuentemente interpretada *Alzire, ou Les Américains* (1736) de Voltaire–, ofreció tan solo unas



El libretista Salvatore Cammarano (1801-1852)

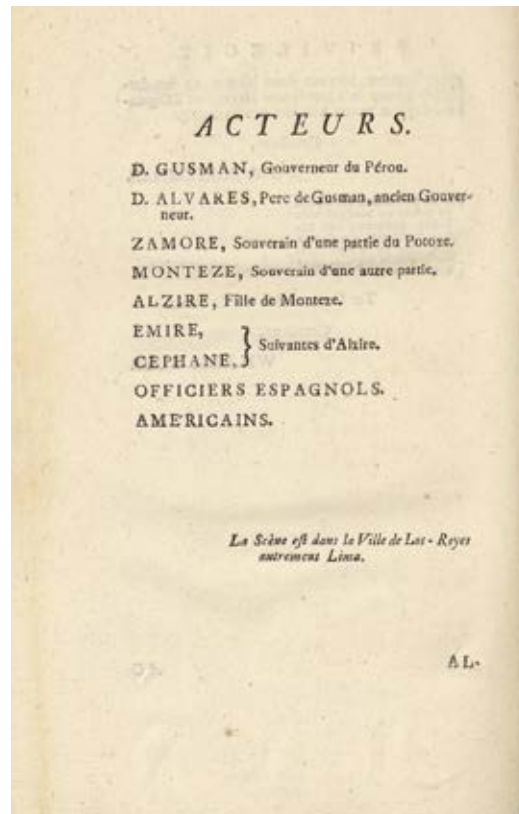
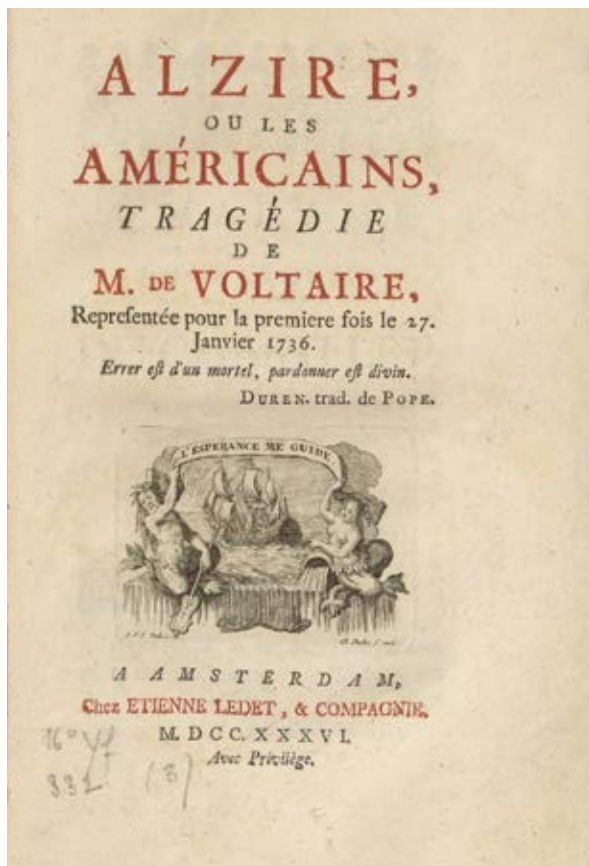


pocas sugerencias para el plan global del libreto y, aparentemente, no tuvo intervenciones importantes en cuestiones de detalle mientras Cammarano estaba escribiendo los versos.

Voltaire (1694-1778) había sido no sólo uno de los más destacados *philosophes* de la Ilustración, sino también un famoso dramaturgo. Sus tragedias gozaron de un éxito extraordinario en Francia y en Italia, donde se representaron e imprimieron regularmente durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Se sitúa quizá sólo por detrás de Shakespeare como proveedor de fuentes literarias para la ópera (más de setenta óperas se basan tan solo en sus tragedias, entre ellas las obras maestras de Rossini *Tancredi* y *Semiramide*). Aunque *Alzira* es la única ópera de Verdi basada en Voltaire, está claro que los dos hombres de teatro tenían muchas cosas en común: a ambos les preocupaba principalmente el efecto dramático y les gustaban mucho las situaciones de conflicto (a menudo entre pueblos o religiones), así como los momentos de expansión lírica. Además, ambos detestaban la opresión y la intolerancia religiosa, otra probable razón por la que Verdi mostró su disposición a trabajar en una ópera basada en *Alzire*.



*Alzire* de Voltaire está ambientada en Perú en el siglo XVI, en medio del conflicto entre los invasores españoles y los incas nativos (que aparecen mencionados indistintamente en el libreto de Cammarano como «americanos», «incas» o «peruanos»). La obra se presta a diversas interpretaciones, ya que la supuesta exaltación del cristianismo se yuxtapone incómodamente a una severa crítica al colonialismo y de la supuesta superioridad moral y humana de los europeos. En más de una ocasión, el *philosophe* sugiere que los verdaderos bárbaros son los invasores. Deja esto claro de forma tajante durante la «conversión» más extraordinaria de la obra, cuando el moribundo gobernador español, Gusman –el villano hasta entonces en todo momento– perdona al guerrero inca Zamore: tan solo al final el opresor aprende la compasión humana que había mostrado el *sauvage* desde el principio mismo (la historia comienza con un acto similar de clemencia por parte de Zamore). Lo que hace que la acción de Gusman resulte sospechosa es que es muy poco probable que se produzca hasta que es herido fatalmente por Zamore. Su acto de perdón podría entenderse, por tanto, como un intento de rescatar una vida malvada en el último momento por medio de una hermosa muerte, concediéndose una fama



Lista de personajes de la *Alzire* de Voltaire

póstuma mejor y un lugar en el cielo. (En la ópera de Verdi, la apertura de las puertas del cielo viene sugerida por los acordes suavemente ondulares del arpa en el acompañamiento orquestal de los últimos momentos de Gusmano.)

Resulta interesante que el libreto presentado por Cammarano al principal teatro de la «cristianissima» (y muy represiva) corte de Nápoles conserve parte de la riqueza de significado de la tragedia, parte de sus elementos ideológicamente perturbadores, y lo hace en mayor medida de lo que suelen admitir los comentaristas modernos. Aunque se pierden algunas de las complejidades de la discusión sobre la civilización, su argumento no se altera en la ópera de modos que pondrían fuertemente en entredicho su mensaje ideológico. Si acaso, al hacer de Alvaro un papel secundario (*basso comprimario*), Cammarano rebajó el grado de énfasis que se ponía en el aspecto más positivo e ilustrado de los invasores cristianos, encarnados en el Alvarès de Voltaire. (Alvarès/Alvaro, que al principio de la historia es el gobernador español de Perú, muestra una actitud muy compasiva y paternalista hacia el pueblo indígena; su hijo y sucesor Gusman/Gusmano personifica la actitud opuesta, cruel e intransigente.) Al nivel más concreto del detalle textual, el contenido polémico de la fuente francesa asoma en varios pasajes del libreto.

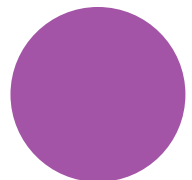
En la primera escena de la tragedia de Voltaire, el español Alvarès recuerda las palabras que había pronunciado el inca Zamore cuando le salvó la vida:

*Vivés, aux malheureux servés longtems de pere.  
Qu'un peuple de Tyrans, qui veut nous  
enchaîner,  
Par cet exemple un jour apprenne à pardonner.  
Allés, la grandeur d'ame est du moins le partage  
Du Peuple infortuné qu'ils ont nommé sauvage.*

Vive, sé largo tiempo padre de los desdichados.  
Que un pueblo de tiranos que quiere  
encadenarnos  
aprenda un día a perdonar gracias a este  
ejemplo.  
Vete, la grandeza de espíritu es al menos el  
legado  
del pueblo desventurado que han llamado  
salvaje.

En el «Prólogo» de Cammarano (primer acto de la partitura de Verdi, véase *infra*), este pasaje se convierte en la siguiente alocución de Zamoro:

*Vivi [...]  
Fra' tuoi  
Ritorna, o vecchio, ed a color, che noi  
Chiaman selvaggi, narra*





*Che ti donò la vita  
Un selvaggio.*

Vive. [...] Regresa  
con los tuyos, viejo, y cuenta a esos  
que nos llaman salvajes  
que te regaló la vida  
un salvaje.

De nuevo, en la primera escena de *Alzire*, Alvarès  
advierte a su hijo Gusman:

*Nous, & d'or & de sang toujours insatiables,  
[...] nous sommes les Barbares*

Nosotros, siempre insaciables de oro y de  
sangre  
[...] somos los bárbaros

mientras que, en el segundo acto de la tragedia,  
Zamore llama a los españoles

*[...] ces Tyrans cruels,  
Monstres désalterés dans le sang de Mortels*

*[...] estos tiranos crueles,  
monstruos que sacian su sed con la sangre de  
mortales*

Estas palabras encuentran reflejo en el libreto  
de Cammarano. En el prólogo, Zamoro recuerda  
cómo fue abandonado casi muerto por quienes lo  
habían torturado por orden de Gusmano, y sigue  
comentando irónicamente: «*E i barbari siam noi!*»  
(«¡Y los bárbaros somos nosotros!»). Luego se une a  
otros incas para amenazar a los invasores:

*Quei crudi tremino, quegli oppressori  
D'oro, e di sangue avidi mostri!*

¡Tiembren esos crueles, esos opresores,  
monstruos ávidos de oro y de sangre!

De hecho, el aspecto cruel de los «salvajes», tal  
y como aparecen retratados en sus belicosas  
exclamaciones, no es muy diferente del que  
muestran sus homólogos españoles en pasajes  
similares. Dados todos estos elementos del libreto  
de Cammarano, resulta interesante que las que  
parecen haber sido en su texto intervenciones de  
los famosamente implacables censores napolitanos  
no debilitaron sus implicaciones políticas o  
religiosas, sino que simplemente abordaban  
preocupaciones léxicas superficiales.

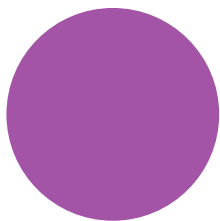
Hay que señalar también que, en su libreto para  
Verdi, Cammarano introduce elementos que  
no habría permitido el enfoque clasicista de la  
dramaturgia por parte de Voltaire: un asesinato  
que se produce a la vista de los espectadores (en  
la tragedia sucede fuera de escena y lo cuenta  
un testigo), y un prólogo que muestra hechos  
que sucedieron algún tiempo antes que los de  
la acción principal, rompiendo de este modo la  
«unidad de tiempo» canónica en virtud de la cual  
se supone que la acción de una obra se desarrolla  
íntegramente en el lapso de veinticuatro horas.  
La descripción de Cammarano de «prólogo» en  
vez de «acto» resulta explicable en parte por este  
despliegue de acontecimientos anteriores, y en



ROLE ET COSTUME DE ZAMOR

*dans Alzire, Tragedie de Voltaire*

*Si jamais me le me à cet indigne prix,  
Partes! avancez-le, quelle les Diables de son pays!*



parte por la relativa brevedad de su texto, que se traduce en tan solo dos números musicales. (Para la lista completa de números musicales de *Alzira*, véase, por favor, la tabla de la página 129.) Cammarano identificó, por tanto, las tres divisiones principales de su libreto como «Prologo», «Atto Primo» y «Atto Secondo»; por otro lado, Verdi se refirió sistemáticamente a estas mismas tres divisiones como Actos I, II y III, y a partir de ahora será su designación la que adoptaré en todos los casos. Finalmente, al reducir esencialmente los principales personajes de la historia a Alzira, Zamoro y Gusmano, Cammarano se ajustó a un modelo muy habitual del *melodramma* italiano de la época, de acuerdo con el cual (según la ocurrencia que suele atribuirse a George Bernard Shaw) todas las óperas italianas tienen la misma trama: la soprano y el tenor quieren hacer el amor, pero el barítono se interpone entre ellos.

## COMPOSICIÓN Y ESTRENO

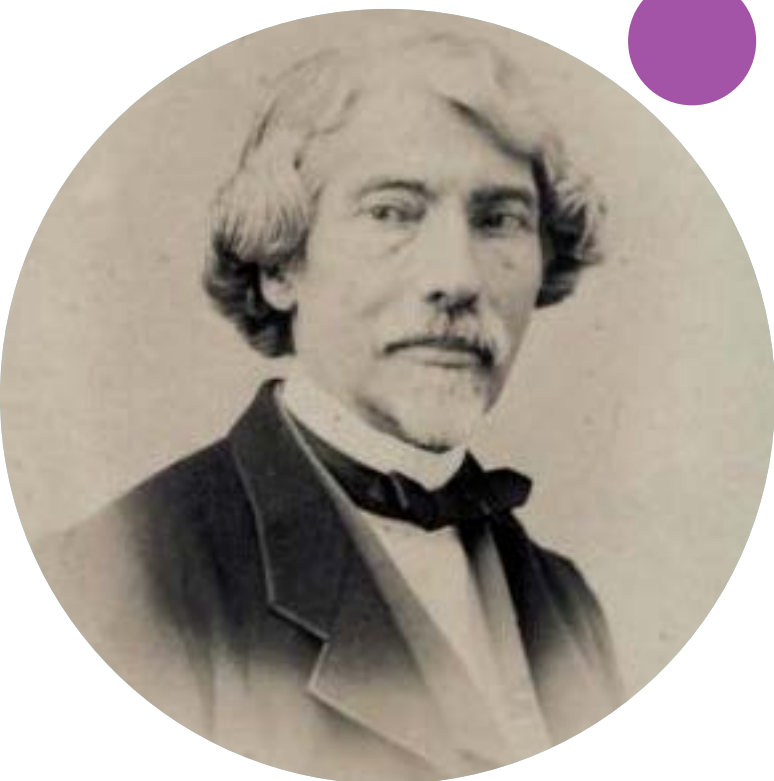
Como hemos visto, Cammarano había empezado a enviar a Verdi partes del libreto de *Alzira* a mediados de febrero de 1845; el compositor, sin embargo, esbozó la mayor parte de la ópera en alrededor de un mes, durante la segunda mitad de mayo y la primera mitad de junio de ese año. Aún con el objetivo de estrenar la ópera el 20 de julio, Verdi llegó a Nápoles el 26 de junio. Su popularidad no había dejado de crecer en la ciudad, gracias especialmente al éxito de las reposiciones de sus obras. Además, el público aguardaba expectante el estreno de *Alzira*, la primera ópera compuesta expresamente por Verdi para Nápoles, una sensación que debió de intensificarse por los diversos retrasos en el calendario de la producción. De resultado de ello, la respuesta popular tras la llegada del músico fue verdaderamente extraordinaria: los napolitanos, seguros de que Verdi asistiría a la representación de su *I due Foscari*, atestaron el Teatro di San Carlo y lo aclamaron.

Tras recibir de Cammarano la última parte del libreto, Verdi completó en Nápoles la composición de la ópera el 10 de julio. Para ser más preciso, terminó de escribir lo que los estudiosos llaman la «partitura en esqueleto» de la ópera. Esto es, había escrito todas las partes vocales, incluido el texto que había de cantarse, la línea del bajo en todo momento (más o menos lo que acabarían tocando los violonchelos y contrabajos) y una serie de indicaciones para otras partes instrumentales, dejando en blanco todos los huecos que habrían de acoger el resto de la orquestación. Verdi volvería sobre las mismas páginas en una segunda fase, como era su costumbre, con el fin de completar la orquestación que faltaba. Entretanto, los copistas del teatro extraerían las partes vocales de la partitura en esqueleto, con objeto de que los cantantes pudieran empezar a estudiarlas y ensayar al piano, antes incluso de que estuviera terminada la orquestación. Verdi tenía la «composición» de la ópera por básicamente terminada antes de esta última fase (resulta significativo que hubiera planeado ocuparse de la orquestación de *Alzira* en menos de una semana): en sus palabras del 12 de julio, «*Alzira è terminata nella composizione, manca il solo istromentale*» («la composición de *Alzira* está terminada, falta tan solo la instrumentación»).



Manuscrito del coro inicial del segundo acto de *Alzira*

El poeta, traductor y libretista  
Andrea Maffei (1798-1885)



no será un fiasco. Los cantantes la cantan con gusto y debe de contener algo de tolerable»). Esta actitud tiene probablemente tanto que ver con la percepción de la obra por parte de Verdi como con la situación que encontró en Nápoles. Tranquilizado por la calurosa acogida que le habían dispensado, Verdi se sentía razonablemente confiado sobre el favor general del público napolitano. Preveía, sin embargo, que la prensa estuviera preparándose para atacarlo: sentía que su animadversión estaba creciendo como consecuencia de los «*emolumenti mensili*» («emolumentos mensuales») que defendía que estaba pagando a los periodistas la soprano Anna Bishop, que él había desdeñado a fin de favorecer a Tadolini.

Quizá merezca la pena añadir que un sistema así (el compositor comienza a escribir la música antes de haber visto todo el texto de libreto, que va recibiendo fragmentariamente; las partes individuales para los cantantes se copian antes de que esté finalizada la orquestación) está muy lejos de ser una mera idiosincrasia de Verdi: también fue el adoptado, por ejemplo, por Handel, Mozart y Rossini, y no es más que el reflejo práctico de la velocidad vertiginosa a la que se componían y producían las óperas en la época. El orden en que se componían las partes, por otro lado, constituye un claro indicativo de una cultura musical que estaba fuertemente orientada hacia la melodía y dominada por la voz.

El 30 de julio, Verdi pudo escribir a su amigo, el poeta Andrea Maffei, que había completado la orquestación de *Alzira*, mientras que los cantantes habían empezado los ensayos (con piano) de la ópera. La carta revela su actitud hacia *Alzira* en esta época, una mezcla de supuesta indiferencia y esperanzas mal ocultas: «*Non saprei dare alcun giudizio di questa mia opera, perché l'ho fatta quasi senza accorgermene e senza fatica: per cui, se anche cadesse me ne dorrebbe poco... Ma sta tranquillo che fiasco non farà. I cantanti la cantano volentieri, e qualcosa di tollerabile ci deve essere*» («No sabría emitir ningún juicio sobre mi ópera, porque la he escrito casi sin darme cuenta de ello y sin esfuerzo: por ello me dolería poco aun cuando fracasase... Pero estate tranquilo, que



Manuscrito de la Sinfonía inicial de *Alzira*



Figurín de Filippo del Buono para la soprano Eugenia Tadolini, el tenor Gaetano Fraschini y el barítono Filippo Coletti, los elegidos por Verdi para el estreno de *Alzira*

Los ensayos orquestales empezaron el 2 de agosto, una semana antes de la fecha prevista para el estreno. Verdi estaba entusiasmado con la orquesta y el sentimiento fue mutuo: después del ensayo general, parece ser que los músicos acompañaron, jubilosos, al compositor hasta su residencia napolitana. Sólo en los ultimísimos días antes del estreno compuso Verdi la *Sinfonia* (la obertura) para *Alzira*. Que la *Sinfonia* fuera la última pieza compuesta no reviste en sí mismo ninguna relevancia especial, sino que se trataba más bien de un hecho habitual en la práctica teatral de los siglos XVIII y XIX. (La frase que leemos con frecuencia en los testimonios de las primeras producciones de las óperas –«la noche del estreno, los miembros de la orquesta tocaron la obertura con partituras cuya tinta estaba aún húmeda»– es, por supuesto, una exageración, pero en muchos casos apenas lo es.) Más notable resulta que la pieza instrumental introductoria fuera el resultado de una petición tardía por parte de la dirección del teatro, quizá cuando quedó claro que *Alzira* era bastante corta, y que Verdi recibiera un pago adicional por ella, además de los sustanciales honorarios acordados inicialmente para la composición de la ópera.

Otro componente de la producción se preparó también en el último minuto: el escenógrafo Angelo Belloni y sus ayudantes trabajaron frenéticamente para terminar de pintar cinco nuevos decorados. Está claro que no empezaron a pintar hasta alrededor del 2 de agosto (cuando comenzaron también los ensayos orquestales, como hemos visto). Pero el trabajo requirió diez días, por lo que, una vez más, el estreno, fijado entonces para el 9 de agosto, hubo de posponerse.

El estreno de *Alzira* se celebró finalmente el 12 de agosto de 1845. Los principales papeles los cantaron los mismos cantantes en los que había insistido Verdi desde sus primeras negociaciones con el teatro: la soprano Eugenia Tadolini (*Alzira*), el tenor Gaetano Fraschini (*Zamoro*) y el barítono Filippo Coletti (*Gusmano*). El público dispuso a la obra una acogida ambivalente –aplausos, silbidos e incluso altercados en la sala–, reaccionando en el estreno de un modo que refleja de alguna manera los sentimientos contrapuestos que albergaba el propio Verdi los días anteriores. Aunque es cierto que el estreno de *Alzira* no fue un fiasco, apenas conoció algo más que un éxito limitado, pero este

dio a Verdi algunas esperanzas sobre el futuro de la ópera. En cartas escritas después del estreno, subrayó que, a pesar de un público extremadamente exigente y de la presencia de facciones contrarias, *Alzira* había sido aplaudida: era más eficaz que su *I due Foscari*, su éxito crecería con seguridad en las noches sucesivas, acabaría encontrando un lugar en el repertorio y «*farà il giro delle altre sorelle*» («saldrá de gira como sus hermanas»). Pero el curso de las siguientes representaciones habría de desilusionar al compositor: varias críticas dan fe de la creciente indiferencia o del descontento del público napolitano hacia *Alzira*, hasta tal punto que en la cuarta o quinta noche el único pasaje de la ópera que seguía aplaudiéndose era «*Nell'astro che più fulgido*» («En el astro que más resplandeciente»), la *cabaletta* (sección final) de la Cavatina de *Alzira* (núm. 5).

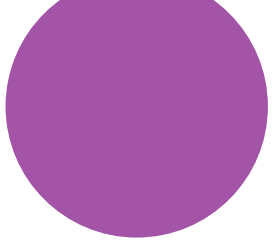
Los críticos napolitanos alabaron tanto la tragedia de Voltaire como el libreto de Cammarano y culparon a Verdi de no sacar todo el partido del texto. El final del último acto les pareció demasiado largo, por ejemplo, y criticaron especialmente al compositor por las numerosas repeticiones en la parte del moribundo Gusmano. Tanto la inventiva vocal como la instrumentación en *Alzira* eran, a ojos de los críticos napolitanos, generalmente desafortunadas. Es probable que uno de los motivos de esta pobre acogida fuera el carácter a menudo abrupto y *declamatorio* de la escritura vocal de Verdi: los críticos napolitanos compararon expresamente este «declamato» con un estilo anterior, idealizado, descrito nostálgicamente como «*bel canto*» y percibido con orgullo casi como una gloria local. (Merece la pena detenerse un momento para señalar que, mientras que «*bel canto*» hace referencia a la gran tradición del canto italiano hasta Rossini, Bellini y Donizetti –una tradición que ponía el énfasis en la belleza del sonido y el control de la respiración en pasajes lentos, cantables, y agilidad en pasajes más rápidos y floridos–, la expresión «*bel canto*» es una acuñación tardía, a partir de la década de 1840 en concreto, la época de *Alzira*, un concepto en gran medida retrospectivo que se contrapuso polémicamente al estilo de canto emergente, enérgico y declamatorio, que se percibió como un

peligro para esa gran tradición.) Un poema anónimo que circuló por los cafés napolitanos «informaba» a Verdi de que en el San Carlo –un teatro utilizado por Mercadante, Pacini y Bellini– «*si vuol melodia [...] non cantaccio da perdervi il fiato*» («se quiere melodía [...] no un cantezuelo que te deja sin aliento»). No resulta sorprendente que la parte de la ópera que los cada vez más desafectos napolitanos siguieron aplaudiendo fuera su conspicuo episodio de «*coloratura*» (pasajes virtuosísticos): la ya mencionada *cabaletta* «*Nell'astro che più fulgido*», que Verdi había creado a la medida de los talentos de su *prima donna*, Eugenia Tadolini, una gran soprano donizettiana. (Tadolini había estrenado los papeles protagonistas de *Linda di Chamounix* (1842) y *Maria di Rohan* (1843) de Donizetti).

Por otro lado, las primeras voces en defensa de Verdi (como las opiniones publicadas en la *Revista teatrale* de Roma) resumían su experiencia napolitana desde un punto de vista probablemente más cercano al del compositor, e incluían una supuesta debilidad en el libreto y en la actuación de los cantantes, tensiones con la dirección del Teatro di San Carlo y la presencia en Nápoles de facciones que le eran hostiles. Puede que hubiera también algo de verdad en otra afirmación, relacionada en este caso con la actitud defensiva de algunos napolitanos hacia un compositor procedente del norte de Italia. En efecto, tal y como confirma una observación posterior de Verdi, cuando abandonó Nápoles el 21 de agosto de 1845, el compositor estaba menos dolido por el éxito limitado de su ópera que por la «*infinità di pettegolezzi*» («infinidad de chismorreos») y el ambiente un tanto hostil que se había creado a su alrededor.

## FORTUNAS E INFORTUNIOS DE ALZIRA

A pesar de las esperanzas iniciales de Verdi, *Alzira* no siguió los pasos de sus hermanas más afortunadas. No obstante, la ópera sí que permaneció en el repertorio del Teatro di San Carlo durante unos meses (además del estreno, hubo catorce representaciones completas y cinco parciales antes del final del año), y entre 1845 y 1858 se representó en otros trece teatros de Europa y Sudamérica. Estas reposiciones



tuvieron como escenario ciudades importantes como Roma, Lisboa, Venecia, Barcelona, Turín y Milán. Las reacciones que suscitó la obra siguieron siendo contrapuestas. Cuando escribió a Verdi sobre el moderado éxito de la ópera en su primera reposición (Roma, octubre de 1845), el libretista Jacopo Ferretti había sugerido algunas posibles mejoras. El compositor contestó:

*Vi sono ben grato delle notizie che mi date di quella sventurata Alzira, e più dei suggerimenti che vi degnate farmi. Io pure a Napoli, prima d'andare in iscena, vidi queste mancanze, e non potete immaginarvi quanto vi ho studiato! Il male è nelle viscere e, ritoccano, non si farebbe che peggio. [...] Speravo che la sinfonia e l'ultimo finale rivendicassero in gran parte i difetti del resto dell'opera, e vedo che a Roma mi sono mancati...*

Le estoy muy agradecido por las noticias que me da sobre esa malhadada *Alzira*, y más aún por las sugerencias que se digna en hacerme. Yo vi también en Nápoles, antes de que subiera a escena, estas carencias, ¡y no puede imaginarse cuánto he pensado sobre ellas! El problema está en las tripas y retocarla no haría más que empeorar las cosas. [...] Esperaba que la sinfonia y el último finale reivindicarían en gran parte los defectos del resto de la ópera, pero veo que en Roma han resultado insuficientes...

Dada la accidentada historia de la recepción de *Alzira* en su fase inicial, resulta comprensible que la reposición milanesa en el Teatro alla Scala (16 de enero de 1847) se aguardara como una prueba crucial de los méritos o los defectos de la obra. (Verdi no parece haber tenido nada que ver con esta producción, aun cuando se encontrara por entonces en Milán, trabajando en *Macbeth*.) Lo cierto es que la desastrosa representación, una sola noche, en La Scala parece haber sellado la suerte de *Alzira* de la manera más decisiva. El fiasco en Milán fue tal que Casa Ricordi, la editorial del propio Verdi, tuvo que adoptar una postura oficial al reconocerlo: el 24 de enero, su revista *Gazzetta musicale di Milano* publicó un artículo, firmado simplemente por «*La Direzione*», utilizando el fracaso de la ópera como una oportunidad para

reprender al compositor. La crítica apuntaba el dedo hacia todas las obras recientes de Verdi: en términos de calidad musical, *Alzira* «podría situarse muy cerca» de *Attila*, *I due Foscari* y *Ernani* (que no es poco decir). La causa del fracaso era general: «*Verdi ha parlato fino ad ora ai sensi, e pochissime volte al cuore*» («Verdi ha hablado hasta ahora a los sentidos, y poquísimas veces al corazón»), pero el arte requería de él «*uno scopo nuovo, altre mire, meno illusorie, meno sensuali; – più intellettuali, più estetiche, più vere*» («un nuevo propósito, otros objetivos, menos ilusorios, menos sensuales; – más intelectuales, más estéticos, más auténticos»).

Un pasaje de una crítica de la última producción de *Alzira* en el siglo XIX en Italia (Turín, 1854) atestigua el modo en que podía percibirse la ópera después de mediados de siglo, esto es, después de *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La traviata*: «*L'Alzira è una delle ultime opere di Verdi della sua prima maniera: in appresso egli allargò gl'intendimenti dell'arte e trapassando dal Macbet [sic] e da qualche altro tentativo riuscì alla Luisa Miller da cui comincia il suo secondo genere, molto più largo e avanzato nelle ragioni dell'arte*» («*La Alzira es una de las últimas óperas de la primera manera de Verdi: poco después amplió los objetivos de su arte y prosiguiendo desde el Macbet [sic] y de algunos otros experimentos triunfó con la Luisa Miller, desde la que comienza su segundo estilo, mucho más amplio y más avanzado en términos artísticos*»). El juicio general del mismo crítico era severo: *Alzira* era demasiado débil para sobrevivir, «*ella non seppe reggersi sulle gambe*» («no consiguió mantenerse en pie sobre sus dos piernas»). Ese veredicto encontró eco algunos años después en una de las primeras y más famosas monografías sobre Verdi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859), de Abramo Basevi. Para lo que estaba pensado como un epitafio para *Alzira*, Basevi recurrió a un famoso verso de la *Commedia* de Dante: «*Quest'Opera disgraziata fece qualche sforzo per reggersi in piedi; ma la paralisi congenita fu incurabile, tanto che cadde ben presto come corpo morto cade*»<sup>1</sup> («Esta ópera desdichada hizo algún esfuerzo por mantenerse en pie; pero la parálisis congénita fue incurable, tanto que cayó muy deprisa como cae un cuerpo muerto»).

1. «E caddi come corpo morto cade» (Dante, *Inferno*, 5.142).

En un contexto en el que era improbable que el juicio estético se librara de la influencia del éxito comercial, tanto Cammarano como Verdi empezaron muy pronto a hacer comentarios igualmente mordaces sobre *Alzira*. «È musica che non può piacere» («Es música que no puede agradar»), escribió el libretista al compositor Giovanni Pacini, quizás en un intento de obviar su responsabilidad en el fracaso de la ópera (una responsabilidad que incluso los expertos en Cammarano creen que debería compartir el libretista). El curso de los sentimientos de Verdi sobre *Alzira*, como hemos visto, siguió su racha decreciente: aún optimista tras el éxito parcial del estreno, la ópera le pareció más eficaz que *I due Foscari*; cuando se desvanecieron las esperanzas de lograr el éxito, se negó a reelaborar su «malhadada *Alzira*», aunque encontró méritos en las piezas que pensaba que deberían haberla rescatado. Resulta, por tanto, difícil creer que la pobre recepción y el posterior declive de *Alzira* en la década de 1850 no tuvieron nada que ver con la observación atribuida al Verdi maduro, según la cual era «proprio brutta» («francamente fea»). (Digo que atribuida porque este cáustico comentario no se encuentra en ninguna de las cartas conocidas del compositor, sino que fue otra fuente la que se lo adjudicó.)

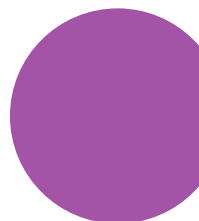
*Alzira* no se representó en un teatro italiano durante más de un siglo, entre 1854 y 1967, cuando se repuso en el Teatro dell'Opera de Roma. (Una grabación preserva la mayor parte de una representación transmitida desde Berlín en 1938, cantada en alemán y con la joven Elisabeth Schwarzkopf en el papel protagonista, tal y como explica Pablo L. Rodríguez en su estudio de la discografía de la obra.) Algunas de las piezas de la ópera, sin embargo, encontraron un acomodo independiente en los escenarios operísticos y de concierto en el siglo XIX: fundamentalmente la *Sinfonia* y «*Non di codarde lacrime*» ([«Esta no es la hora de lágrimas cobardes»], la *cabaletta* conclusiva del núm. 10), la reacción vengativa de Zamoro a la noticia de que estaban en marcha los preparativos para la boda de Alzira con Gusmano. En décadas más recientes, difícilmente puede afirmarse que *Alzira* se ha asegurado en el repertorio habitual una posición tan estable como la de «sus hermanas» (o al menos la

mayoría de ellas), pero ha disfrutado de un renovado interés crítico y se ha representado en varias ocasiones (a menudo en versión de concierto).

## LA MÚSICA

«È inutile che le dica di tenersi breve: Ella conosce più di me il teatro» («Es inútil que le diga que sea breve: usted conoce el teatro mejor que yo»), escribió Verdi en una carta temprana a Cammarano. El compositor llevaba este asunto muy a pecho: insistió en la concisión más de una vez con su libretista, y sus preocupaciones se reflejan en la notable brevedad tanto del libreto como de la partitura de *Alzira*. (En términos puramente cuantitativos –alrededor de noventa minutos de música descontando los intermedios–, esta «tragedia lírica» es comparable a cualquiera de las comedias juveniles en un acto de Rossini, como *La scala di seta* o *Il signor Bruschino*.) El dúo del segundo acto para Alzira y Zamoro, por ejemplo, presenta una versión muy abreviada de la forma habitual cuatrimpartita de dúo: está escrita en tan solo dos partes, ya que pasa básicamente de la sección inicial a la *cabaletta* conclusiva («*Risorge ne' tuoi lumi*» [«En tus ojos resurge»]), una expresión del efímero éxtasis de los amantes reunidos. Y, como ya se ha mencionado más arriba, la brevedad de *Alzira* debió de ponerse de manifiesto pocos días antes del estreno, cuando pidieron a Verdi que añadiera la *Sinfonia* inicial. La rapidez con que avanza la acción de *Alzira* es quizá responsable de una serie de torpezas dramáticas (la más notable son los abruptos cambios de ánimo de Gusmano), pero también puede verse como uno de los principales puntos fuertes de la ópera.

En cuanto a la música, hay que reconocer que *Alzira* cuenta con su buena dosis de lugares comunes, e incluso con sus momentos extraños (el gran estudioso verdiano Julian Budden escribió sobre la «vulgaridad» del coro que da comienzo al tercer acto, supuestamente en referencia a su segundo período melódico principal, en las palabras «*Bevi, bevi*» («Bebe, bebe»). Pero también podemos valorar los espaciosos finales concertantes de los actos segundo y tercero, una serie de cautivadoras ideas melódicas (quizás especialmente en la parte del «noble salvaje» Zamoro) y el poder elemental de música como la de la

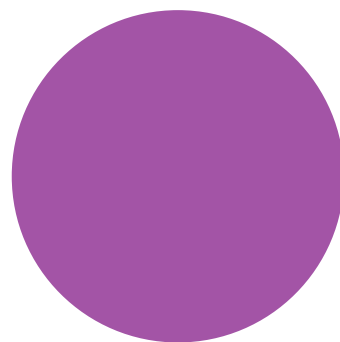


canción de batalla de los incas al final del primer acto («*Dio della guerra*»). Los músicos y críticos italianos del siglo XIX solían referirse a la «*tinta*» o el «*colorito*» distintivo de una ópera, esto es, una «*tinta*» o «*colorido*» que guardaba relación con el contenido del drama y dependía de elementos musicales concretos (como motivos, armonías, ritmos o timbres); aunque no lo percibieran necesariamente de forma consciente los miembros del público, una «*tinta*» musical contribuye a crear el carácter único de una ópera. (Por ceñirnos a Verdi, piénsese únicamente en los muy diferentes entornos sonoros de *La traviata* y *Aida*.) Si *Alzira* se acerca de alguna manera a desarrollar una «*tinta*», uno de sus componentes es seguramente la fuerza primordial de la música de los incas.

Al mismo tiempo, la música de *Alzira* parece contener tan solo unos pocos intentos de «color local» propiamente dicho (y ocupa un lugar privilegiado entre ellos el sonido «exótico» que anuncia que se acercan las hordas de incas en el centro del final del segundo acto, así como una posible alusión a España al comienzo del final del tercer acto). De hecho, la plasmación semejante a una polca por parte de Verdi del «*lieto suono di bellici strumenti*» («alegre sonido de instrumentos de guerra») que da comienzo al segundo acto no desentonaría mucho entre las danzas que animan las modernas fiestas parisienses de *La traviata*.

Por otro lado, algunos de los momentos más característicos de la ópera guardan relación con la fugaz evocación sonora de ambientes o estados

de ánimo: al comienzo de la Cavatina de Alzira, podemos entrever su figura durmiente por medio del equivalente musical de una cortina de gasa: un velo diáfano, suavemente oscilante de trémolos de la cuerda con sordina; y en el tercer acto, el breve pasaje orquestal que evoca inicialmente el ambiente lóbrego de la cueva va adquiriendo un inesperado carácter polifónico cuando los incas supervivientes empiezan a congregarse allí, evolucionando hacia lo que podría oírse como un lamento por el esplendor perdido de su imperio.



### Stefano Castelvecchi

trabaja en la Universidad de Cambridge, donde da clases en la Facultad de Música y es Fellow del St John's College. Ha publicado ediciones críticas de obras de Rossini y Verdi (*Alzira*), así como artículos sobre ópera de los siglos XVIII y XIX. Es el autor de *Sentimental Opera. Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama* (Cambridge, Cambridge University Press, 2013), así como cotraductor y editor de Abramo Basevi, *The Operas of Giuseppe Verdi [1859]* (Chicago, The University of Chicago Press, 2013).



# LA ESTRUCTURA DRAMÁTICO-MUSICAL DE *ALZIRA*

## Sinfonia

### ACTO I

- Núm. 1** **Introduzione** «*Muoia, muoia coverto d'insulti*» [Otumbo, Coro]
- Núm. 2** **Scena – Zamoro** «*A costoro quel nume perdoni*» ; «*Un Inca! ... eccesso orribile!*»  
**e Finale Primo** «*Dio della guerra*» [Zamoro, Otumbo, Alvaro, Coro]

### ACTO II

- Núm. 3** **Coro** «*Giunse or or, da lido ispano*» [Coro]
- Núm. 4** **Scena** «*Alta cagion qui v'assemblava, o forti*» **e Cavatina – Gusmano** «*Eterna la memoria*» [Gusmano, Alvaro, Ataliba, Coro]
- Núm. 5** **Cavatina – Alzira** «*Riposa. Tutte, in suo dolor vegliante*»; «*Da Gusman, su fragil barca*» [Alzira, Zuma, Coro]
- Núm. 5½** **Recitativo dopo la Cavatina – Alzira** «*Figlia! ... Padre! ...*» [Alzira, Zuma, Ataliba]
- Núm. 6** **Duetto – Alzira e Zamoro** «*Chi fia?*»; «*Ah! l'ombra sua... No... calmati...*» [Alzira, Zamoro]
- Núm. 7** **Finale Secondo** «*Qual ardimento! olà!*» [Alzira, Zuma, Zamoro, Ovando, Gusmano, Alvaro, Ataliba, Coro]

### ACTO III

- Núm. 8** **Coro** «*Mesci, mesci... Vittoria! Vittoria!*» [Coro]
- Núm. 9** **Scena** «*Guerrieri, al nuovo dì*» **e Duetto – Alzira e Gusmano** «*Il pianto... l'ambascia... di lena mi priva...*» [Alzira, Ovando, Gusmano, Coro]
- Núm. 10** **Scena** «*Amici!... Ebben?*» **e Aria – Zamoro** «*Irne lungi ancor dovrei*» [Zamoro, Otumbo, Coro]
- Núm. 11** **Finale Ultimo** «*Tergi del pianto America*» [Alzira, Zuma, Zamoro, Ovando, Gusmano, Alvaro, Ataliba, Coro]

# DE LA PARTITURA AL ESTRENO: COMPOSICIÓN, ORQUESTACIÓN, ENSAYOS Y DIRECCIÓN DIVIDIDA EN NAPOLES, 1845-1846

Muchos aspectos del sistema de la ópera italiana durante la primera mitad del siglo XIX eran esencialmente conservadores, ya que se habían consolidado a finales del siglo XVIII y luego se mantuvieron con sorprendentemente pocos cambios hasta casi 1860. Aunque la de Verdi era

una voz nueva y personal, su formación se hallaba sólidamente enraizada no sólo en las convenciones compositivas de sus predecesores en la era del *bel canto*, sino también en ciertas características de la notación de las partituras orquestales, así como de su uso práctico en las interpretaciones.

Estaba acostumbrado, asimismo, a trabajar con las orquestas de ópera italianas de la época, que presentaban proporciones entre las diferentes secciones y contaban con disposiciones para colocarse en el foso que se diferencian mucho de las actuales. Contaba, además, con una amplia experiencia en el sistema de una dirección musical dividida, que perduró en Italia hasta pasada la mitad de siglo, lo que planteaba obstáculos no insalvables a sus ideas compositivas o a su plasmación en la interpretación.

Un motivo por el que estas prácticas se prolongaron durante tanto tiempo es que habían demostrado ser enormemente eficaces en la resolución de problemas prácticos con las severas limitaciones de tiempo que asediaban todos y cada uno de los estrenos operísticos. El presente

texto explorará tres de aquellas prácticas en cierto detalle: 1) la notación de partituras orquestales con vistas a su uso en ensayos y representaciones; 2) la composición y disposición en el foso de la orquesta del Teatro di San Carlo en Nápoles; y 3) el sistema de dirección dividida, incluidas las responsabilidades específicas del director vocal –el *Maestro al Cembalo*– y el instrumental –el *Primo Violino Direttore d’Orchestra*–, así como la colaboración entre ambos en ensayos y representaciones.

## 1. LA NOTACIÓN DE LA PARTITURA ORQUESTAL; SU USO EN ENSAYOS Y REPRESENTACIONES

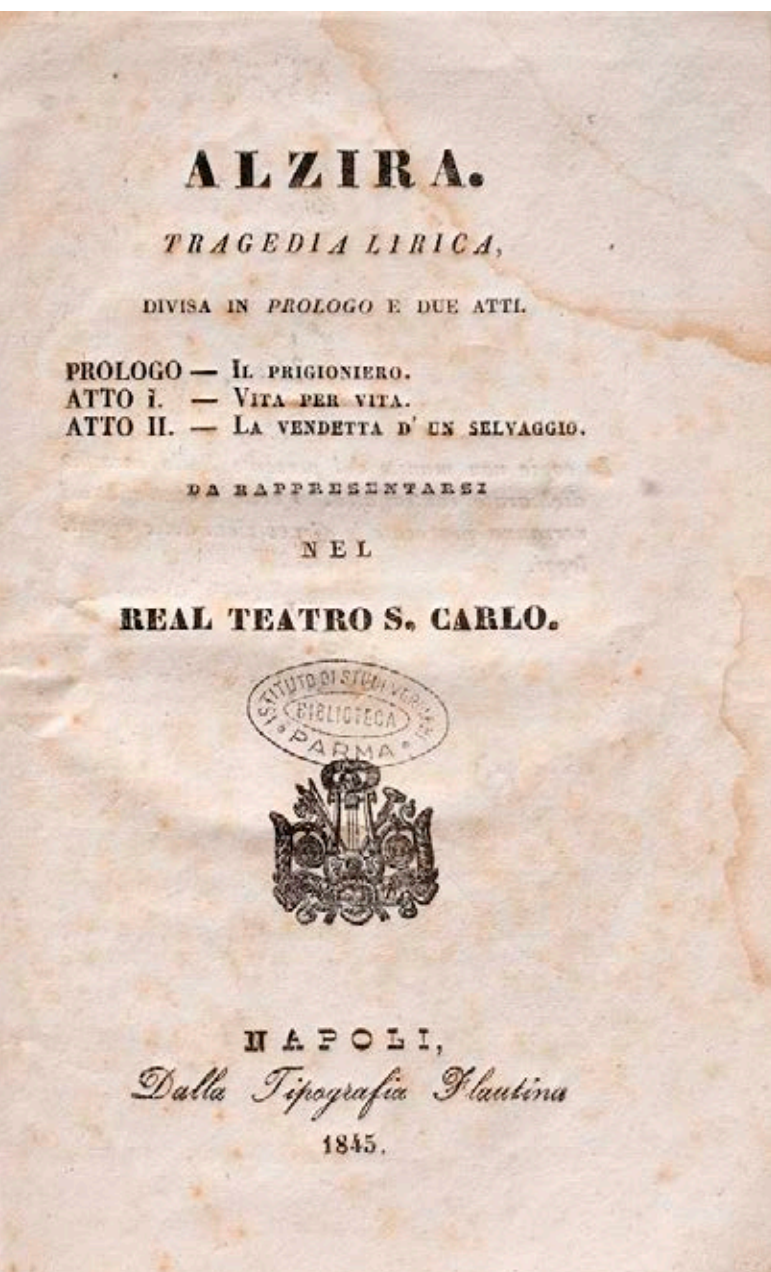
El sucinto estudio de la composición, los ensayos y el estreno de *Alzira* realizado por Marcello Conati, basado en su cuidadosa lectura de la correspondencia de Verdi y de las cartas de Emanuele Muzio al suegro del compositor, Antonio Barezzi, constituye un buen punto de partida para este primer tema. Las cartas de Muzio revelan que Verdi empezó a componer la ópera hacia el 26 de mayo de 1845, y que la composición de la mayor parte de la ópera quedó terminada en unas tres semanas. Esto es lo que escribió a Barezzi el 30 de junio de 1845:

*Il 20 giugno Verdi partiva per Napoli «che aveva fatto tutto fuori dell’ultimo finale; perchè non aveva la poesia. Non aveva istruimentato niente, ma sperava in sei giorni di far tutto».*

El 20 de junio partía para Nápoles Verdi, «que había hecho todo a excepción del último final; porque no tenía la poesía. No había instrumentado nada, pero esperaba hacerlo todo en seis días».

El compositor llegó a Nápoles el 26 de junio y asistió a una representación de su *I due Foscari* esa misma noche. El relato de Conati continúa:

*Il 10 luglio lo stesso Verdi scriveva da Napoli al Muzio e due giorni dopo al librettista Ferretti e a Ricordi informando che l’opera era terminata «salvo l’istromentale», Finalmente il 30 luglio, rivolgendosi ad Andrea Maffei,*



*poteva annunciare d'aver finito l'opera anche nell'istromentale.*

El 10 de julio el propio Verdi escribía a Muzio desde Nápoles y dos días después al libretista Ferretti y a Ricordi informando de que la ópera estaba terminada «excepto la orquestación». Finalmente, el 30 de julio podía anunciar en otra carta a Andrea Maffei que había terminado la ópera, incluida la instrumentación.

Los ensayos se retrasaron porque el barítono Coletti estaba enfermo; y el resumen de Conati concluye así:

*Verso il 20 luglio iniziavano le prove con i cantanti, e il 2 agosto quelle d'orchestra nella previsione d'andare in scena il 9; ma un ritardo nell'allestimento delle scene protrasse l'andata in scena al 12 agosto.*

Hacia el 20 de julio comenzaban los ensayos con los cantantes, y el 2 de agosto los de orquesta, con la previsión de estrenar el 9; pero un retraso en la preparación de la escenografía retrasó el estreno hasta el 12 de agosto.

Como ha señalado Stefano Castelvechi en la introducción a su edición crítica de *Alzira*, la distinción entre composición y orquestación hace referencia en estas cartas a la práctica del compositor de escribir la partitura orquestal completa de la ópera en dos estadios diferentes. El primero es lo que los estudiosos verdianos han bautizado como la «partitura en esqueleto». En las mismas páginas que acabarían conteniendo la música con la orquestación completa, Verdi escribía primero sólo las partes vocales y la línea del bajo orquestal (violonchelos y contrabajos) en la parte inferior de cada página, con algunas indicaciones instrumentales importantes aquí y allá. Después de haber completado esta fase de la notación, él daba ya la composición por terminada, y entregaba las páginas a los copistas, de tal modo que las partes para los cantantes solistas y el coro podían extraerse de ellas. Lo que los copistas preparaban en este estadio no era una partitura para piano y voz, sino únicamente las partes vocales con la línea del bajo instrumental, que era suficiente para que

los cantantes aprendieran sus papeles. Luego estas páginas se le devolvían a Verdi a fin de que pudiera completar en ellas la orquestación.

La Lámina 1 es una página descartada de la «partitura en esqueleto» procedente del final del último acto de *I due Foscari* de Verdi. El compositor ha trazado las barras de compás de arriba debajo en toda la página con veinticuatro pentagramas. En la mitad inferior, escribió las partes vocales para Lucrezia y Loredano (tanto la música como el texto) y el coro (sin texto). El pentagrama de abajo del todo contiene la parte para violonchelos y contrabajos. En la parte superior de la página escribió la parte del primer violín en los compases segundo y tercero, y los primeros y segundos violines y las violas en los dos últimos compases. En mitad de la página, en el tercer compás escribió una parte para una campana. Estas anotaciones adicionales no se necesitaban en una partitura en esqueleto, pero le servían a Verdi de recordatorio de cómo orquestaría el pasaje más adelante.

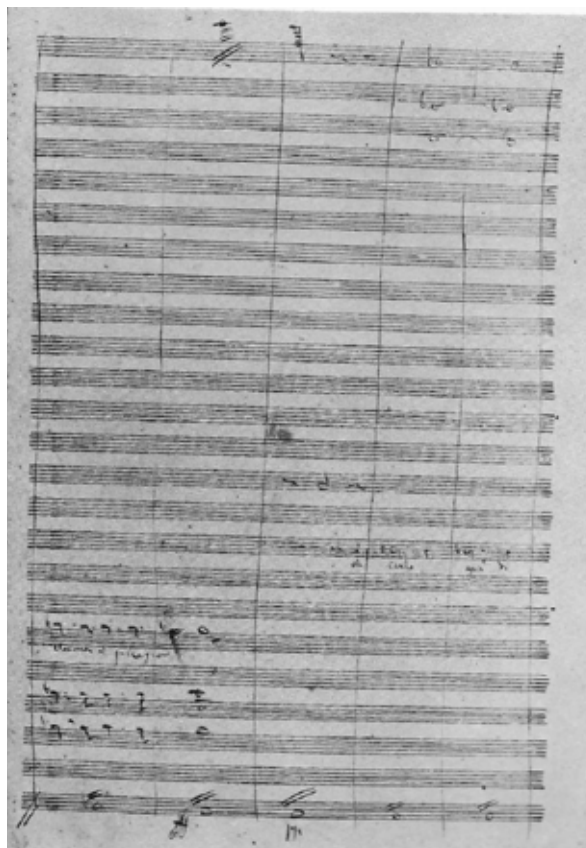


Lámina 1: *I due Foscari*, fragmento desechado de la partitura en esqueleto



La Lámina 2 es un ejemplo de una típica parte vocal preparada partir de una partitura en esqueleto, en este caso para la *cabaletta* de la *Cavatine* de Léonore del primer acto de *Le trouvère*, la revisión de *Il trovatore* que Verdi realizó en 1857 para París. La página se divide en tres sistemas de tres pentagramas cada uno, con el pentagrama central para Léonore, el pentagrama inferior para la línea del bajo orquestal y la superior para indicaciones instrumentales esenciales, en este caso los primeros violines al final de la introducción orquestal de la *cabaletta*. Por encima de la línea vocal, en el sistema de abajo del todo, el nuevo texto francés por encima de las notas está escrito de mano de Verdi, y lo escribió durante un ensayo.



Lámina 2: *Le trouvère*, parte vocal para Léonore

La Lámina 3 es la página que acabó sustituyendo a la partitura en esqueleto de la Lámina 1, ahora ya totalmente orquestada. La distribución de voces, con respecto a la asignación de pentagramas concretos a los diversos instrumentos, es característica de la práctica italiana del siglo XIX, pero se diferencia de la utilizada en las partituras orquestales modernas.

En columnas paralelas, la Tabla 1 juxtapone el orden de la partitura que se encuentra en esta página –típico de la práctica italiana decimonónica– con el modo en que se presentaría en una partitura moderna:

Para nuestro propósito, la diferencia más importante entre estas dos distribuciones se encuentra en la ubicación de la sección de cuerda, como muestran los sombreados grises. En la partitura moderna, los instrumentos de cuerda están todos agrupados debajo de las partes vocales, desde los más agudos (primeros violines) hasta los más graves (violonchelos y contrabajos). Por contraste, en la partitura del siglo XIX, tan solo los violonchelos y contrabajos se hallan en la parte inferior de la página, justo debajo de las partes vocales, mientras que violines y violas se encuentran aislados en la parte superior.

Esta colocación de la línea del bajo orquestal no sólo facilitaba la extracción de las partes vocales, sino que también desempeñaba un papel esencial

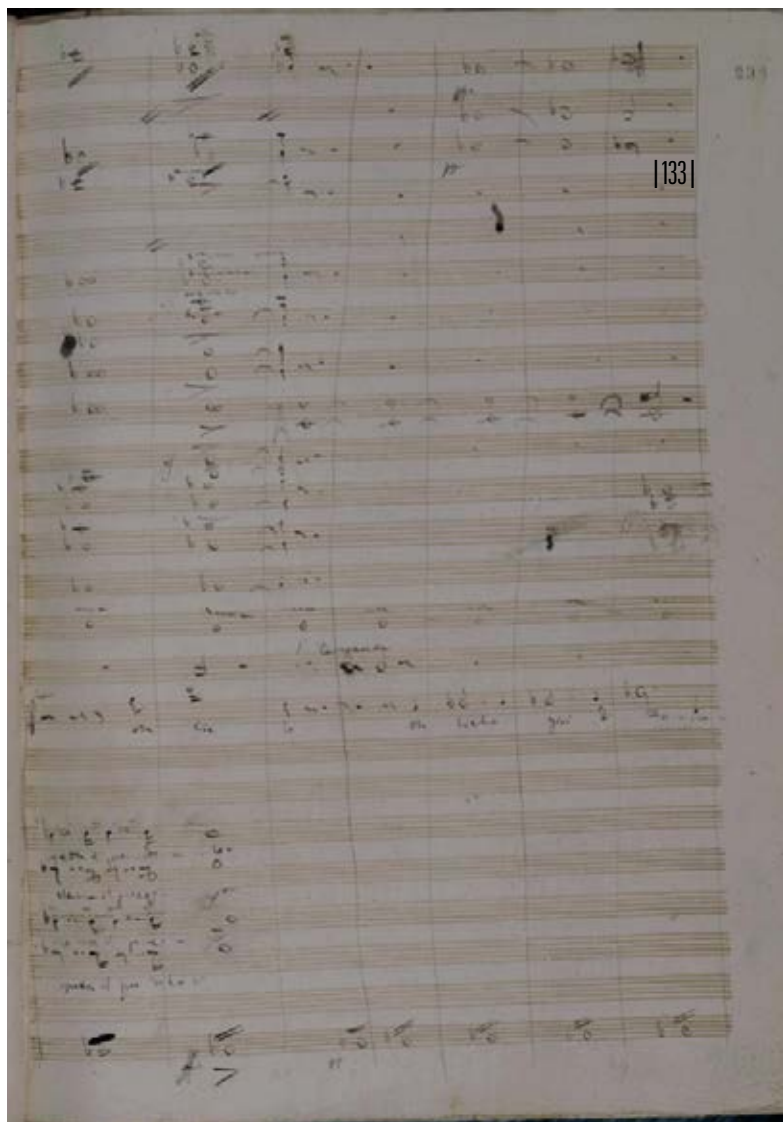


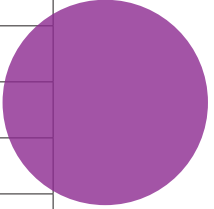
Lámina 3: *I due Foscari*, partitura orquestal autógrafa, folio 238 recto

Número de pentagrama (de arriba abajo)	Orden en una partitura italiana del siglo XIX	Orden en una partitura moderna
1	Primeros violines	Flauta
2	Segundos violines	Flautín
3	Violas	Oboes I y II
4	Flauta	Clarinetes I y II
5	Flautín	Fagotes I y II
6	Oboes I y II	Trompas I y II
7	Clarinetes I y II	Trompas III y IV
8	Trompas I y II	Trompetas I y II
9	Trompas III y IV	Trombones I, II y III
10	Trompetas I y II	Cimbasso
11	Fagotes I y II	Timpani
12	Trombones I, II y III	Bombo
13	Cimbasso	Campana
14	Timbales	Lucrezia (Soprano prima donna)
15	Bombo, Campana	Barbarigo (Tenor comprimario)
16	Lucrezia (Soprano prima donna)	Loredano (Bajo comprimario)
17		Dogo (Barítono)
18	Barbarigo (Tenor comprimario)	Tenores del coro
19	Loredano (Bajo)	Bajos del coro
20	Dogo (Barítono)	Primeros violines
21	Tenores del coro	Segundos violines
22	Bajos del coro	Violas
23	Violonchelos	Violonchelos
24	Bajos (o Violonchelos y Contrabajos)	Bajos

Tabla 1: Comparación del orden en partituras italianas del siglo XIX y partituras modernas desechado de la partitura en esqueleto

en los ensayos y representaciones orquestales. El compositor de la ópera (si era un estreno) o el *Maestro al cembalo* del teatro (si no lo era) tenían la partitura completa en el atril de su instrumento de teclado. Los solistas de violonchelo y

contrabajo, justo a su derecha y a su izquierda, tocaban sus partes directamente de la partitura completa, con el instrumentista de teclado pasando las páginas cuando era necesario. En un estilo en el que los cantantes tenían tanta libertad



rítmica, era imperativo que estos instrumentistas tuvieran las partes vocales delante de ellos mientras estaban tocando.

Después de haber completado la orquestación, Verdi entregaba la partitura completa a los copistas para que prepararan las partes orquestales. Luego devolvían la partitura completa al compositor para que la utilizara en los ensayos y representaciones. El primer violín que dirigía las representaciones no lo hacía a partir de una partitura completa. Se valía, en cambio, de una parte de *Violino principale*, como la que se muestra en la Lámina 4 para el comienzo de la *Scena e Cavatina* de *Ordabella* en el Acto I de *Attila*. La página se halla dividida en cuatro sistemas de dos pentagramas cada uno, lo que resulta inmediatamente claro para la vista gracias al adorno situado al comienzo de cada uno de ellos. El pentagrama inferior de cada sistema es la parte del primer violín, que el violinista y director tocaba mientras dirigía la orquesta. El pentagrama superior contiene otras indicaciones esenciales, como la parte para las violas, violonchelos y contrabajos en los dos primeros compases, la entrada de los segundos violines en el tercer compás, y la indicación del texto para las dos primeras palabras de la música de *Attila* en los compases tercero y cuarto. Como ha escrito Linda Fairtile, la consideración principal para la inclusión de estas indicaciones era la representación del contenido rítmico total del pasaje, que es justamente el caso en nuestro ejemplo. La parte para las violas, violonchelos y contrabajos está escrita una octava más alta que en la partitura, de tal modo que el director podía tocar la indicación si alguien se equivocaba en una entrada.



## 2. LA ORQUESTA DEL TEATRO DI SAN CARLO

La Tabla 2 compara la plantilla de la orquesta del Teatro di San Carlo en 1816 (inmediatamente después de que se reconstruyera el teatro tras un terrible incendio) y 1845-1846, la temporada en que se celebraron el estreno de *Alzira* y la primera producción napolitana de *I due Foscari*. Los números para 1816 se corresponden con las cifras que figuran en el hermoso grabado de Gennaro Aleja que se muestra en la Lámina 5, realizado a partir del diseño del arquitecto Antonio Niccolini, que data probablemente de su restauración del teatro en 1816, según Cesare Corsi. Los números de las dos columnas son prácticamente los mismos para las dos temporadas.

En términos de la moderna práctica orquestal, las proporciones entre las diversas secciones de cuerda difieren en aspectos importantes. En proporción con el alto número de violines, hay menos violas que en la actualidad, y más contrabajos que violonchelos, y esto siguió siendo característico de las orquestas de ópera italianas hasta 1860 aproximadamente.

La mitad superior del grabado es una sección transversal de la orquesta tal como se ve desde el público. La zona de ubicación de la orquesta se encuentra en el proscenio (en Italia no hubo fosos de orquesta hasta 1860 aproximadamente) y el suelo de madera, descrito en la ilustración como una «tabla armónica», se halla encima de lo que parece ser un espacio hueco. Al igual que en la mayoría del resto de los teatros italianos de la época, las cabezas de los instrumentistas están más o menos en línea con las candilejas. La parte derecha de la ilustración representa a los instrumentistas más cerca del público, mientras que en el lado izquierdo aparecen los instrumentistas más cerca del escenario.

La parte inferior del grabado es una visión desde arriba. La zona real de ubicación de los instrumentos está dividida en dos espacios, uno pegado al escenario y el otro pegado al público. En ambas mitades del diagrama, el grabador ha trazado líneas de visión para indicar la posición central del director, que resulta visible para todos

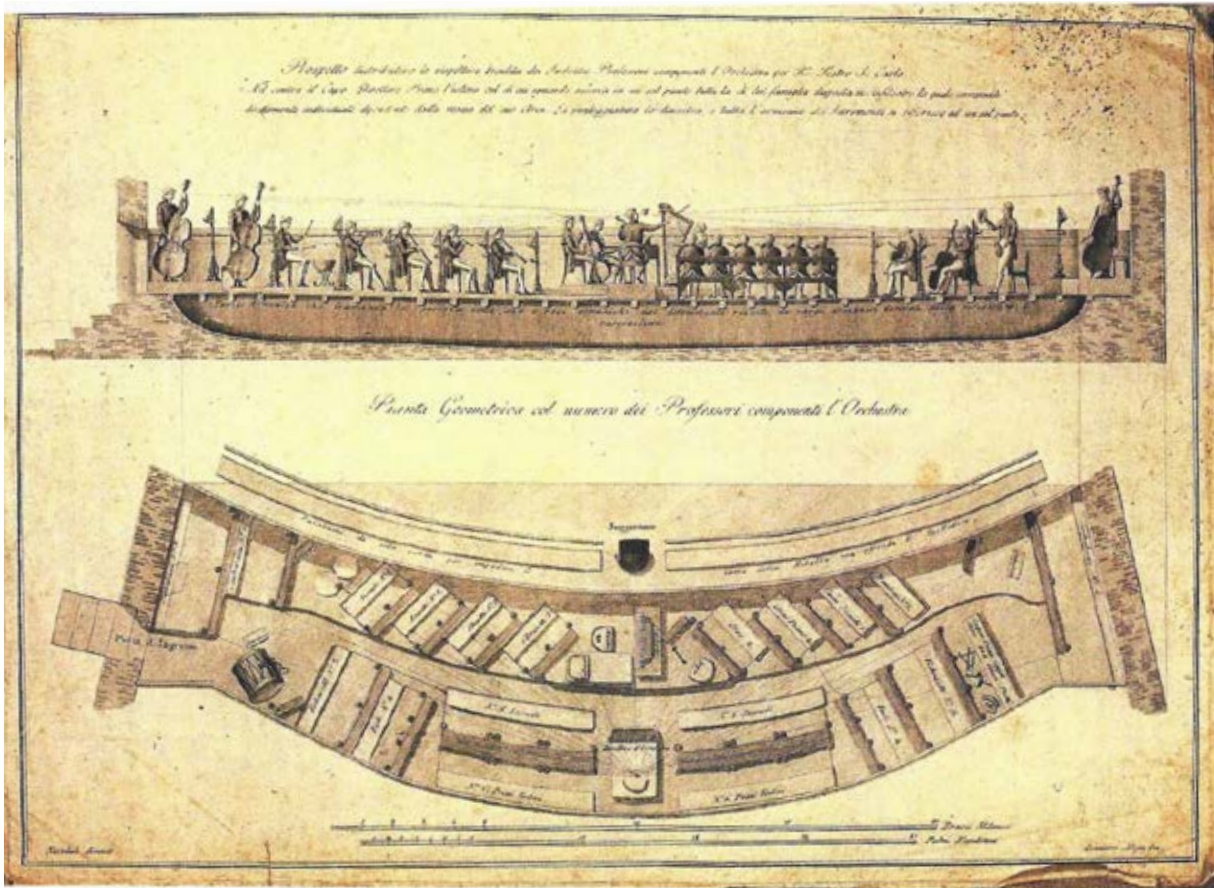
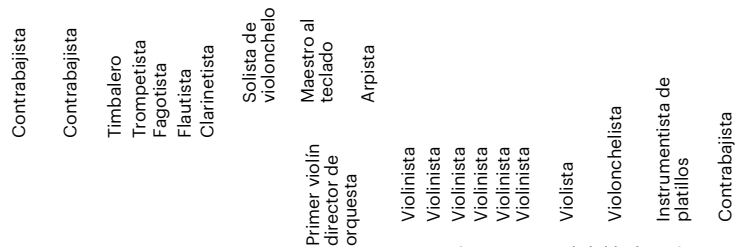


Lámina 5: Grabado de Gennaro Aleja de la orquesta del Teatro di San Carlo

Vista de la colocación de los músicos individuales de la Orquesta para el Real Teatro di San Carlo.

En el centro se encuentra el Primer Violín Principal Director, que puede observar desde un punto a su familia [de instrumentistas] sentados en el espacio reservado, que reaccionan directamente y dependen de los movimientos de su arco. Las líneas visuales así lo demuestran y toda la armonía de los instrumentos hace referencia a un único punto.

Sección transversal del lado más cercano al escenario



Sección transversal del lado más cercano al público

Tabla armónica, que transmite la pureza de los tubos o voces de los instrumentos, que se juntan por los rayos armónicos que se derivan de la percusión y la rarefacción

Plan geométrico con el número de instrumentistas en la Orquesta.

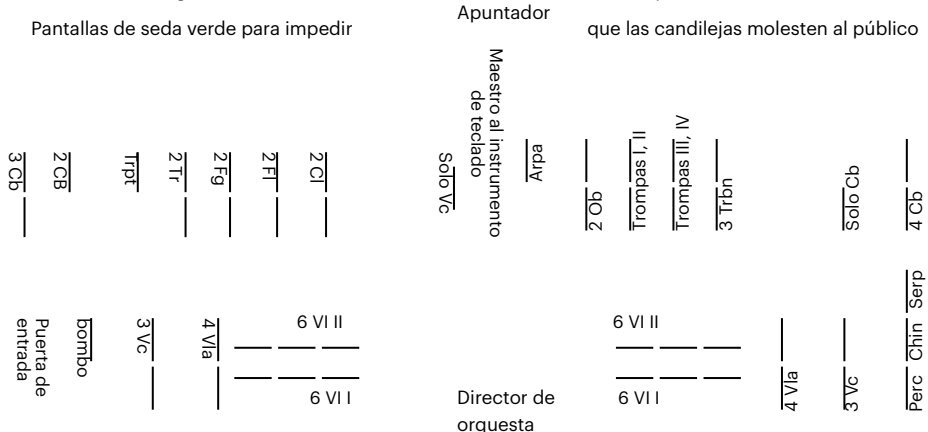


Figura 1: Transcripción de la Lámina 5



Sección de la orquesta	Números en 1816	Números en 1845-1846
<i>Primo violino e direttore d'orchestra</i>	1	3
Teclado	1	[1]
Violín I	12	12
Violín II	12	11
Viola	8	6
Violonchelo	7	8
Contrabajo	10	10
Flauta	2	5 (3 + 2 flautines)
Oboe	2	2 (incluido corno inglés)
Clarinete	2	4
Fagot	2	2
Trompa	4 (2 pares)	4 (2 pares)
Trompeta	2	2
Trombón	3	3
Serpentón	1	
Oficleide		1
Timbales	1 (2 instrumentos)	1
Bombo	1	2 platillos más bombo
Platillos	1	1 caja
Triángulo	1	1
Chinesco	1	tambor: 1
Arpa	1	2

Tabla 2: La orquesta del Teatro di San Carlo en Nápoles

los instrumentistas (excepto los primeros violines situados de cara al escenario, que lo observan periféricamente).

La colocación de los instrumentistas de la orquesta en esta disposición es muy diferente de las modernas, aunque similar a la de la mayoría de los teatros italianos durante la primera mitad del siglo XIX. Especialmente característica es la colocación de las dos secciones de violines en dos largas filas paralelas, los primeros violines de cara al escenario y los segundos de cara al público. La ventaja de esta colocación es que los primeros violines, que tocan las principales líneas melódicas en la orquesta, tienen un contacto visual y auditivo

óptimo con los cantantes que se encuentran sobre el escenario. A su vez, los segundos violines están en una posición ideal para ver y oír a los primeros, así como para coordinar sus diseños de acompañamiento con ellos. Las violas, que suelen tener confiado el mismo tipo de figuración que los segundos violines, se sitúan al lado tanto de los primeros como de los segundos violines.

También es característica la colocación del instrumento de teclado enfrente del *Primo Violino Direttore d'Orchestra*, con el *Maestro al Cembalo* sentado al teclado, con el solista de violonchelo a su lado y el solista de contrabajo muy cerca. Para los instrumentistas más alejados del *Primo Violino*



*Direttore d'Orchestra*, resulta vital que los restantes contrabajos se coloquen en dos grupos, uno en el extremo izquierdo y otro en el extremo derecho del espacio ocupado por la orquesta. Así dispuestas, estas secciones sirven de sostén de las secciones que se encuentran más cerca de ellas.

La madera, el metal y la percusión se sientan buscando un buen equilibrio en formaciones simétricas a uno y otro lado del *Maestro al cembalo*, con los clarinetes encabezando el grupo situado a la izquierda y los oboes el de la derecha. Por último, el hecho de tener las trompetas y el bombo a un lado, equilibrados al otro por los tres percusionistas y el *serpentone* (el instrumento de metal más grave), al lado de los trombones, ofrece la misma ventaja que la posición de los contrabajos en los extremos opuestos del espacio reservado a la orquesta: estos instrumentos de metal y percusión, que, al igual que los contrabajos, generalmente tocan coincidiendo con las partes fuertes, refuerzan la conjunción rítmica para las secciones que se hallan más alejadas del director.

Esta colocación en concreto fue aprobada oficialmente en 1816 por una comisión de la que formaban parte Giacomo Tritto, Giuseppe Festa, Niccolò Antonio Zingarelli, Giovanni Simone Mayr y Wenzel von Gallenberg. Siguió vigente hasta comienzos de la década de 1830, cuando el teatro experimentó durante un tiempo con disposiciones diferentes, pero volvió a recuperarse en 1838, según Cesare Corsi.

### 3. DIRECCIÓN DIVIDIDA EN NÁPOLES

En la mayor parte de los teatros italianos del siglo XIX no hubo un director de pie en el sentido moderno hasta 1860 aproximadamente. La responsabilidad de la dirección musical de una ópera se dividía, en cambio, entre dos personas: el *Maestro al cembalo* (o *Maestro concertatore*, que era la denominación que recibía en Nápoles) y el *Primo Violino Direttore d'Orchestra*.

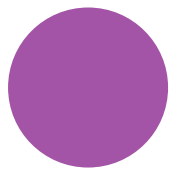
El primero era el director vocal, que enseñaba a los cantantes su música al teclado y los acompañaba durante los ensayos escénicos. Una vez que

empezaban los ensayos orquestales, el *Maestro al cembalo* se sentaba al teclado en la orquesta, rodeado del solista de violonchelo a un lado y el solista de contrabajo al otro, con buenas líneas de visión con el *Primo Violino Direttore d'Orchestra*. Para el estreno de una nueva ópera, el *Maestro al cembalo* era siempre el propio compositor, quien, además de tocar en todos los ensayos, estaba obligado a participar en las tres primeras representaciones. Cada teatro tenía también en plantilla a su propio *Maestro al cembalo*, que se hacía cargo después de que el compositor se fuera para asistir a un estreno y actuaba también como director vocal para una reposición en la que no se encontrara presente el compositor.

La segunda persona, el *Primo Violino Direttore d'Orchestra*, era el director instrumental, que se encargaba de todos los aspectos relacionados con la orquesta, incluidos la selección de los instrumentistas, el lugar en que se sentaban, la afinación y diversos cometidos administrativos. Desde el primer ensayo orquestal hasta las representaciones, el *Primo Violino Direttore* dirigía a los cantantes y a la orquesta, bajo la supervisión del *Maestro al cembalo*, de quien habían recibido instrucciones sobre la interpretación musical, como el tempo, el fraseo, etc.

#### A. MAESTRO AL CEMBALO/MAESTRO CONCERTATORE

En la mayoría de los teatros italianos, el *Maestro al cembalo* era un compositor debido a sus obligaciones específicas. En Nápoles, además de un *Maestro concertatore* y un *Primo Violino Direttore d'Orchestra*, había un *Direttore della musica*. En la época de *Alzira*, Saverio Mercadante (1797-1870) ocupó este puesto, que Rossini había desempeñado en 1815-1822 y Donizetti en 1828-1838. Mercadante había sido el director del Conservatorio de Nápoles desde 1840 y su nombramiento como director musical del Teatro di San Carlo comenzó en la temporada 1844-1845. Entre sus obligaciones figuraban tanto dirigir como componer una nueva ópera para el San Carlo cada tres años. Dimitió de su puesto al final de la temporada 1855-1856. En los *Prospetti d'appalto* (Relaciones de contratos) para el Teatro di San Carlo de 1846-1847 y 1850-1851,





La soprano Anna Bishop (1810-1884)

aparece mencionado como «*Maestro concertatore e direttore della musica*». En 1852-1853, su título es «*Maestro direttore onorario della musica*». El adjetivo «*onorario*» sugiere que tenía también otras responsabilidades, como planificar el repertorio operístico y asegurar los servicios de los cantantes para cada temporada.

Durante la temporada 1844-1845, el compositor napolitano Giuseppe Puzone (1820-1914) fue nombrado asimismo «*Maestro concertatore al cembalo*» en el Teatro di San Carlo, a propuesta de Mercadante. Puzone se había formado en el Conservatorio de Nápoles, donde estudió voz con Zingarelli, oboe con Ferrazzano y Rossi, piano con Lanza, contrapunto con Ruggi y composición y orquestación con Zingarelli, Donizetti y Mercadante. Puzone compuso cuatro óperas para los Teatros Reales de Nápoles, una de ellas –*Il figlio dello schiavo*– estrenada en el Teatro Nuovo en 1845.

Además de las obligaciones mencionadas al comienzo de nuestro tercer apartado, el *Maestro concertatore* era el responsable de cualesquiera

cortes, «*puntature*» (la reescritura de pasajes vocales para que se adecuaran a las características vocales concretas de un cantante diferente de aquel para el que había sido compuesto originalmente el papel) y transposiciones, esto es, adaptar un aria o parte de ella para que pudiera interpretarse en una tonalidad diferente de la original. La mayoría de los cometidos de este tipo se llevaban a cabo por motivos vocales y está claro que exigían poseer los conocimientos de un compositor. Andreas Giger, editor de la nueva edición crítica de *I due Foscari*, ha llamado la atención sobre la presencia de este tipo de alteraciones musicales en la partitura manuscrita completa de esa ópera, utilizada para su producción en el Teatro di San Carlo durante la misma temporada en que se estrenó *Alzira*.

Dos de los cantantes del reparto de Nápoles para *I due Foscari* –la *prima donna soprano* Ann Bishop (1810-1884: Lucrezia) y el barítono Filippo Coletti (1811-1894: el Dogo)– requirieron modificaciones musicales en sus papeles, por motivos vocales. Para el estreno de *I due Foscari* en Roma, en 1844, Verdi había escrito estos papeles expresamente para Marianna Barbieri-Nini (1818-1887) y Achille De Bassini (1818-1891). En términos vocales, Bishop y Coletti eran muy diferentes de los dos cantantes que habían estrenado los papeles.

Un artículo aparecido en *The Musical World* el 17 de octubre de 1846 contiene una descripción detallada del canto de Bishop:

*The voice of Madame Bishop [...] is a pure and absolute soprano, of more than two octaves in compass. The tone is as sweet and fresh as a nightingale's. The middle notes are full and liquid—the upper notes clear and brilliant. [...] Her facility in the use of ornament is as remarkable as her taste in the choice of it is eminently appropriate. She boasts also powers as an actress of no common order, although the peculiarities of her voice deprive her of that boisterous energy of utterance in speaking, which commonly appertains to the mezzo soprano and contralto. The pure notes of a soprano are head notes, but the speaking*

*voice is from the chest, which in some degree incapacitates Madame Bishop from producing effects in her acting, which her genius would otherwise suggest.*

La voz de la Sra. Bishop [...] es de una pura y absoluta soprano, con una tesitura de más de dos octavas. El timbre es tan dulce y fresco como el de un ruiseñor. Las notas centrales son redondas y líquidas, mientras que las agudas son claras y brillantes. [...] Su facilidad en el uso de los ornamentos es tan extraordinario como eminentemente apropiado es su gusto a la hora de elegirlos. También hace alarde de recursos como actriz fuera de lo habitual, aunque las peculiaridades de su voz la privan de esa turbulenta energía de expresión al hablar, que pertenece por regla general a la mezzosoprano y a la contralto. Las notas puras de una soprano son notas de cabeza, pero la voz al hablar procede del pecho, lo que incapacita en cierta medida a la Sra. Bishop para conseguir efectos en su actuación, lo cual vendría sugerido por lo demás por su genio.

Por contraste, los tres papeles que escribió Verdi para Barbieri-Nini –Lucrezia en *I due Foscari* (1844), Lady Macbeth en *Macbeth* (1847) y Gulnara en *Il Corsaro* (1848)– requieren todos ellos una poderosa declamación en el registro de pecho. Una breve biografía de Barbieri-Nini en *Il Teatro* de mayo de 1856 señala que para «*conoscere anche bene la declamazione, il portamento ed il gesto*» («conocer bien asimismo la declamación, el portamento y el gesto»), había estudiado con la distinguida actriz Carlotta Marchionni (1796-1864), que «*aveva la chiave del cuore d'ogni persona e lo schiudeva al riso od al pianto a suo talento*» («tenía la clave del corazón de cualquier persona y lo abría con su talento a la risa o al llanto»).

En el *Dizionario biografico degli italiani*, Bianca Maria Antolini escribe sobre Filippo Coletti:

*Dotato di una bella voce di baritono profondo, il C. mostrò nel primo periodo della sua carriera una particolare predilezione per le opere di Bellini e Donizetti, che egli interpretava più*



El barítono Filippo Coletti (1811-1894)

*in senso drammatico che virtuosistico: infatti la sua voce, oltre ad essere dotata di grande agilità ed estensione (doti che gli consentirono di interpretare con successo anche negli ultimi anni della carriera le opere di Rossini), si distingueva per volume e sonorità poderosi; aveva, inoltre, una notevole presenza scenica.*

Dotado de una hermosa voz de barítono profundo, en el primer período de su carrera Coletti mostró una especial predilección por las óperas de Bellini y Donizetti, que interpretaba más en sentido dramático que virtuosístico: de hecho, su voz, además de estar dotada de gran agilidad y extensión (virtudes que le permitían interpretar con éxito las óperas de Rossini también en los últimos años de su carrera), se distinguía por su poderoso volumen e intensidad; tenía, además, una notable presencia escénica.

Verdi escribió el papel de Dogo para Achille De Bassini. En su artículo sobre este artista en el *Dizionario biografico degli italiani*, Enrico Carone caracteriza así la voz de De Bassini:

*[...] egli scelse [...] per il suo modo di cantare e di interpretare, una soluzione di potenza e di forza. La magnifica voce, di grande estensione, lo assecondava perfettamente, mentre la notevole*



*sapienza recitativa valse a non farlo cadere in quell'eccesso di impetuosità tipico dei cantanti italiani e tanto biasimato dai critici esteri.*

[...] eligió [...] para su modo de cantar e interpretar una solución de potencia y de fuerza. La magnífica voz, de gran extensión, lo secundaba perfectamente, mientras que su notable conocimiento de la recitación impedía hacerle caer en ese exceso de impetuosidad característico de los cantantes italianos y tan censurado por los críticos extranjeros.

Dada las grandes diferencias existentes entre las características vocales de Bishop y Coletti de las de Barbieri-Nini y De Bassini, no resulta sorprendente que los ajustes a sus papeles reflejen estas diferencias. Que Coletti sea descrito como un «barítono profundo» puede explicar por qué, en la partitura de Nápoles, la Romanza del Dogo (primer acto, núm. 6) se transportó descendentemente un semitono respecto a su tonalidad original de Fa menor, pasando a Mi menor. En el aria de Lucrezia del tercer acto (núm. 14), hay numerosas «puntature» tanto en la parte de Coletti como en la de Bishop. Sin transportar la música, el Maestro concertatore reescribió en varios puntos las líneas vocales de ambos cantantes en el recitativo, y de Lucrezia en la *cabaletta*.

The image displays three systems of musical notation for the opera *I due Foscari*. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The first system shows the vocal line for Coletti with the lyrics: "ce - le s'invola - va s'usc - ti - ran - nit... forse in - ce, lo - deg - li - af -". The second system is marked "Col canto" and shows the vocal line for Bishop with the lyrics: "fan - ni la mer - ce - de, la mer - ce - de ri - tu - vò. Sor - ga in". The third system is marked "PIÙ MOSSO" and shows the vocal line for Bishop with the lyrics: "più del duo - lor la ven - to", "Fo - scari possente più del duo - lo or la ven - detta fan - to".

En esta última, las profusas «puntature» en la parte de Lucrezia que se muestran en el Ejemplo 1 parecen concebidas para mantenerla en la parte de su voz «clara y brillante». Así, en los compases tercero y cuarto, las primeras tres notas sobre las palabras «*forse in cielo*» («quizás en el cielo») están en el registro de pecho, donde las notas de Bishop sonaban «redondas y líquidas». También está reescrita la continuación a fin de mantenerla en los registros agudo y medio. La nueva línea vocal en el segundo y el tercer compás del «*Più mosso*» explota su agilidad en la parte más brillante de su voz.

La línea vocal reescrita se asemeja a la ornamentación con que un cantante podía variar la repetición de una *cabaletta*. En la partitura manuscrita de Nápoles, sin embargo, está claro que los cambios son auténticas *puntature*, porque están anotadas exactamente del mismo modo la segunda vez. Bishop, cuya destreza y gusto en la ornamentación fueron alabados en *The Musical World*, debió de utilizar esta melodía retocada, no la original de Verdi, como el punto de partida para sus variaciones.

Los ajustes de mayor alcance de todos los que se introdujeron en la partitura original afectaron a la Cavatina de Lucrezia del primer acto (núm. 4). Como ha señalado Andreas Giger, un factor crucial en este caso en concreto fue que los censores napolitanos pusieron objeciones al texto original de la *cabaletta*, una violenta arremetida contra los «patricios» que acaban de exiliar a su marido, Jacopo. En la versión censurada de Nápoles, ella expresa en cambio su ferviente esperanza en que el padre de Jacopo, el Dogo Francesco, pueda intervenir y anular esta dura sentencia. Eso significaba que la música tempestuosa que había compuesto Verdi en su origen resultaba totalmente inapropiada para el nuevo texto. En lugar de la *cabaletta* original de Verdi se cantó, en cambio, la *cabaletta* de Elvira «*Tutto sprezzo che d'Ernani*», de otra ópera del compositor, *Ernani* –un título que aún no se había representado en Nápoles–, tal y como se publicó en una crítica publicada en la *Gazzetta musicale di Milano* del 23 de febrero de 1845:

[...] la Cavatina del soprano [fu] assai ben cantata dalla signora Bishop; ma essa è tolta

# GAZZETTA MUSICALE

ANNO IV. - N. 8.

DI MILANO

DOMENICA 25 febbrajo 1848.

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio si intitolerà: ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

#### COLLABORATORI.

M.º BALBI. - BATTAGLIA. - M.º BELLINI. - M.º BERCA-  
NOVICH. - BERMANI. - PR. BIGLIANI. - M.º BOUCHERON.  
- DOTT. CALVI. - CAMBIASI. - AVV. CASAMORATA. - CAT-  
TANEO. - DOTT. LICHTENSTRAL. - M.º MANNA. - M.º MAYR.  
- PR. MAZZUCATO. - MINOLI. - M.º CIV. PACINI. - M.º  
PEROTTI. - M.º PICCHIANTI. - M.º ROSSI. - DOTT. TO-  
RELLI. - M.º TORRIGIANI. - VITALI. - ZUCOLI, ecc., ecc.

Il prezzo dell'associazione alla Gazzetta e all'Antologia Classica Musicale è di effettive Austr. lire 12 per semestre, ed effettive Austr. lire 14 affrancata di porto fino ai confini della Monarchia Austriaca; il doppio per l'associazione annuale. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenioni num. 1790, e nelle sale sotto il portico di fianco all'I. R. Teatro alla Scala; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali.

Però come cose belle, sono da annoverarsi la Cavatina del soprano, assai ben cantata dalla signora Bishop; ma essa è tolta dall' *Ernani* dello stesso maestro. Quivi l'artista fu applaudita e chiamata fuori. Non dobbiamo però nascondere che l'andamento della musica, piuttosto mosso ed allegro, non è adattato alla condizione dolorosa della moglie di Foscari; ma dicemmo che essa fu imprestata da altro *spartito*. - Bel canto, tranquillo e chiaro è la stretta del duetto tra Soprano e Basso (Bishop e Coletti) finale del secondo atto; che fu ben cantato ed applaudito. - Il terzetto al secondo atto tra Soprano, Basso e Tenore (la Bishop, Fraschini e Coletti) è bello, e nella stretta di grande effetto, abbenchè senza un poco di ballabile. Esso fu molto applaudito, con chiamata - Bella la stretta dell' ultimo finale, e sublime poi nella replica, affrettata e variata, con seducente accompagnamento; benissimo eseguito dalla Bishop, Fraschini e Coletti. Qui gli applausi furono unanimi con chiamata a' primarii artisti.

dall'*Ernani* dello stesso maestro. [...] Non dobbiamo però nascondere che l'andamento della musica, piuttosto mosso ed allegro, non è adattato alla condizione dolorosa della moglie di Foscari [...].

[...] la Cavatina de la soprano [fue] cantada bastante bien por la señora Bishop; pero está tomada de *Ernani* del mismo maestro. [...] No podemos ocultar, sin embargo, que el carácter de la música, bastante rápido y alegre, no se adapta a la dolorosa condición de la mujer de Foscari [...].

La partitura manuscrita de Nápoles revela que la sustitución de esta *cabaletta* tuvo más consecuencias, que implicaron no sólo «puntature» y transposiciones para las partes vocales, sino incluso algunas músicas compuestas de nuevas (no por Verdi) y cambios en la orquestación. Las modificaciones en la orquestación no parecen

estar conectadas con consideraciones vocales. La orquestación original de Verdi del *cantabile* del aria de Lucrezia es especialmente exigua y delicada: auténtica música de cámara para los solistas de la madera (flauta, oboe y clarinete) acompañados por el arpa; una orquestación más densa se utiliza tan solo en unos pocos pasajes. En el manuscrito de Nápoles, se añaden otros instrumentos para incrementar la densidad y el volumen de la sonoridad orquestal. Refuerzan la línea melódica y proporcionan el relleno armónico en el acompañamiento. Al final de la introducción, por ejemplo, se incorporan los primeros violines para doblar la línea melódica de los solistas de flauta y clarinete. A lo largo de la introducción, una parte nueva para violonchelos y contrabajos en *pizzicato* dobla las notas de la mano izquierda del arpa. Una nueva parte para viola proporciona relleno armónico y, en la conclusión, fagotes y trompas entran con suaves acordes. Una nueva parte para segundo violín se toca *pizzicato*, como la

de los violonchelos y contrabajos. Ninguno de estos materiales se encontraba en la partitura original.

Un artículo aparecido en la *Neue Zeitschrift für Musik* del 16 de abril de 1846, que comentaba la temporada 1845-1846 en el Teatro di San Carlo, sugiere una posible justificación para esa textura general más densa que acaba de describirse. Después de alabar la escenografía y los decorados, el reseñista expresaba algunas reservas sobre los resultados musicales:

*Die Chöre sind zwar stark besetzt, jedoch noch nicht so, dass sie in dem grossen Raume des Theaters überall deutlich zu vernehmen wären. Eben so ist es mit dem Orchester. Es sind 12 Contrabässe und eben so viel Celli; 25-30 Violinen; die Blasinstrumente doppelt im Verhältniss zu jenen, und eine Harfe; allein die Töne verschwimmen in einer geringen Entfernung vom Orchester in einander oder verschwinden und Undeutlichkeit ist die Folge.*

Aunque el coro es numeroso, no es lo bastante poderoso para oírse claramente por todas partes en el gran espacio del teatro. Otro tanto sucede con la orquesta. Hay 12 contrabajos y el mismo número de violonchelos; 25-30 violines; los instrumentos de viento están doblados en relación con ellos y hay un arpa; las notas se funden únicamente unas con otras a una mínima distancia de la orquesta, o se desvanecen, y la consecuencia es la ausencia de claridad.

Cabe imaginar que fue la acústica del San Carlo la que debió de motivar la orquestación más densa en la partitura de Nápoles.

Es posible que estas alteraciones no autorizadas de la partitura de Verdi pudieran ser obra de Mercadante, pero es más probable que su autor fuera Giuseppe Puzone. Verdi asistió al menos a una representación de *I due Foscari* el 26 de junio de 1845, poco después de su llegada a Nápoles. Su presencia en el teatro generó una enorme oleada de entusiasmo e incluso hubo de acudir al escenario para saludar. No se sabe nada de sus

reacciones a esta versión en aquel momento. Pero cuando se programó una producción de su ópera para el Théâtre Italien de París en diciembre de 1846, escribió a su editor francés, Léon Escudier, el 25 de agosto de aquel año, en una carta publicada por primera vez por Andreas Giger en la Introducción de su edición crítica de la ópera:

*Sono sorpreso che per fare i Foscari a Parigi si sia ricorso alla partizione che si eseguiva a Napoli, la quale, alterata nel dramma fino al punto di rendere ridicoli i momenti più interessanti, è maltrattata orribilmente nella parte musicale. [...] Trovo ragionevole che Coletti trasporti le cose non adattate alla sua voce, ma l'artista vero, l'artista di coscienza non può, né deve alterare le parole, i punti drammatici, le forme musicali, l'istromentazione etc.*

Estoy sorprendido de que para hacer los Foscari en París se haya recurrido a la partitura que se interpretó en Nápoles, la cual, con la acción dramática alterada hasta el punto de volver ridículos los momentos más interesantes, se encuentra horriblemente maltratada en la parte musical. Me parece razonable que Coletti transporte las cosas que no se adaptan a su voz, pero el verdadero artista, el artista con conciencia, no puede ni debe alterar el texto, los puntos dramáticos, las formas musicales, la instrumentación, etc.

|143|



Giuseppe Cammarano, *Giuseppe Festa*

## B. PRIMO VIOLINO E DIRETTORE D'ORCHESTRA

La orquesta del Teatro di San Carlo se jactaba de contar con un renombrado *Primo Violino Direttore d'orchestra*, Giuseppe Festa (1771-1839), que ocupó el puesto desde 1805 hasta su muerte en 1839. En el *Dizionario biografico degli italiani*, Carlo Tamassia escribe que Festa era «*severissimo nella conduzione ritmica e particolarmente impegnato nella cura della tecnica strumentale. [...] con lui, per la prima volta in Italia, il direttore acquistava l'autorità e il diritto di imporre numerose prove*» («rigurosísimo en el control rítmico y especialmente preocupado por ocuparse de la técnica instrumental. [...] con él, por primera vez en Italia, el director adquiría la autoridad y el derecho de imponer numerosos ensayos»). Festa era enormemente respetado por muchos compositores. Como escribió en su autobiografía Giovanni Pacini:

*Il Festa aveva tal merito che tutti i maestri compositori, niuno eccettuato, a lui s'inclinavano. Egli assisteva a tutte le prove di cembalo, e quando aveva inteso le idee dell'autore pensava a trarne tali effetti che il compositore stesso non aveva mai immaginato.*

Festa reunía tales méritos que todos los maestros compositores, sin una sola excepción, se inclinaban ante él. Él asistía a todos los ensayos con piano y, cuando había comprendido las ideas del autor, pensaba en cómo sacar de ella unos efectos que el propio compositor no había imaginado jamás.

Según Cesare Corsi, el prestigio y la autoridad de Festa eran tales que de vez en cuando le confiaban cometidos que normalmente no le correspondían. Mientras Rossini fue *Direttore della musica* en Nápoles, por ejemplo, Festa se hizo cargo con frecuencia de sus responsabilidades durante las ausencias del compositor.

Tras la muerte de Festa, Antonio Farelli (1800-1874) ocupó su puesto como *Primo Violino Direttore d'Orchestra*. Farelli había sido un alumno de Domenico Carabella en el Conservatorio de Nápoles, que había estudiado a su vez con

Rodolphe Kreutzer. Farelli había sido *Primo violino direttore d'orchestra* en el Teatro La Fenice de Nápoles entre 1822 y 1830, y luego en el Teatro Fondo de 1830 a 1837. Posteriormente fue contratado como «*Concertino*» –el violinista responsable de tocar todos los solos para violín– en el Teatro di San Carlo a solicitud del propio Festa. Tras la muerte de este en 1839, Farelli fue nombrado su sucesor y permaneció en su puesto hasta 1863.

En la mayoría de los teatros italianos y franceses, la orquesta no tenía un ensayo de lectura como tal, tal como sí se hace en la actualidad. El primer ensayo de la orquesta contaba también, por el contrario, con los cantantes y el coro. A partir de ese ensayo se hacía cargo el *Primo violino direttore d'orchestra*, aunque se supone que había de ajustarse a las decisiones musicales que había tomado durante los ensayos con piano el *Maestro concertatore*. El hecho de que Festa asistiera por costumbre a los ensayos con piano, como señaló Pacini con admiración, parece revestir una importancia vital, realmente esencial para que funcionara con éxito el sistema de la dirección dividida. De hecho, otros teatros italianos de la época, como el Reggione Emilia, exigían realmente que el *Primo violino* asistiera a los ensayos con piano.

Dado que la dirección musical se encontraba dividida entre dos músicos altamente cualificados, no resulta sorprendente que pudieran surgir fuertes diferencias de opinión entre ellos, especialmente durante los ensayos completos con la orquesta, el reparto vocal y el coro. Cesare Corsi ha documentado un conflicto abierto que estalló durante un ensayo en el Teatro di San Carlo el 7 de mayo de 1841. El *Maestro concertatore*, Giuseppe Lillo, interrumpió de repente el ensayo porque el *Primo Violino Direttore*, Antonio Farelli, había adoptado el tempo equivocado. Farelli ignoró las observaciones de Lillo y siguió marcando el tiempo, confiando en que la orquesta volviera a tocar. Luego los dos se intercambiaron insultos delante de todo el mundo y Lillo comunicó el incidente al Supervisor de los Teatros. Ambos hombres fueron castigados por su comportamiento: Farelli estuvo retenido en la oficina del Prefecto durante varias horas, mientras que a Lillo le impusieron una multa

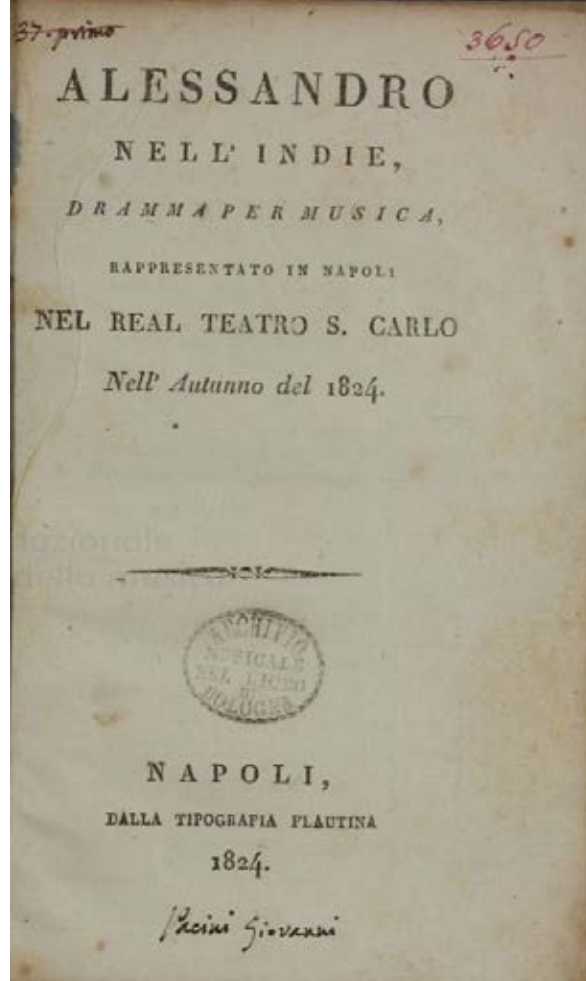


por «la poco urbanità di suoi modi verso il 1.o violino» («la poca urbanidad de sus modales con el Primer violín»).

En el momento del incidente, el prestigio y la autoridad del violinista director había ido declinando desde la muerte de Festa. Tras haber sido testigo de primera mano del inmenso respeto que se tenía por su predecesor, Farelli debió de molestarse por el desafío a su autoridad que representaba la intervención de Lillo. A partir de un memorando de 1840 del Supervisor, que señalaba las obligaciones del *Maestro concertatore*, queda claro, sin embargo, que Lillo tenía derecho a interrumpir el ensayo. Era más improbable que este tipo de incidentes se produjeran durante los ensayos para un estreno, ya que el propio compositor era el *Maestro concertatore* y su autoridad era absoluta.

No está del todo claro qué hacía el *Maestro al cembalo* durante los ensayos con orquesta y las representaciones. Estaba sentado en la orquesta junto a un instrumento de teclado, flanqueado por los solistas de violonchelo y contrabajo, como parte de los vestigios de un «grupo de continuo», al igual que en el siglo XVIII. En las óperas cómicas, este grupo acompañaba los recitativos sencillos (*secco*). Especialmente durante los primeros ensayos orquestales, el *Maestro concertatore* podía intervenir para abordar problemas que oía en la orquesta o en el escenario. Ya fuera el compositor o el *Maestro concertatore* del teatro, esa persona conocía indudablemente la música mucho mejor que el Primo violino, y era el único instrumentista de la orquesta que contaba con una partitura orquestal completa. Podía –y a menudo lo hacía– hacer correcciones interrumpiendo un ensayo general, pero también podía influir en los intérpretes tocando, para ayudar, por ejemplo, a la orquesta a establecer un *tempo* nuevo.

Varias fuentes señalan que, durante las representaciones, el *Maestro al cembalo* se limitaba a pasar las páginas de la partitura completa para los solistas de violonchelo y contrabajo que estaban tocando mirándola. En su autobiografía, Pacini escribió, por ejemplo, sobre el estreno de su ópera



*Alessandro nelle Indie* en el Teatro di San Carlo en 1824 en Nápoles, dirigida por Festa:

*Aveva passato l'intera serata esposto alla berlina (poichè si usava tuttora che l'autore dovesse andare al cembalo altro non facendo che voltare i fogli al violoncello ed al contrabbasso), fra la speranza ed il timore, essendo prevenuto che il pubblico di S. Carlo non applaudiva mai alla prima audizione di una nuova musica.*

Había pasado toda la tarde siendo ridiculizado (ya que era costumbre que el compositor hubiera de sentirse al clave sin ningún otro cometido que pasar las páginas para el violonchelo y el contrabajo), entre la esperanza y el temor, habiendo sido advertido de que el público del San Carlo no aplaudía nunca en la primera audición de una música nueva.

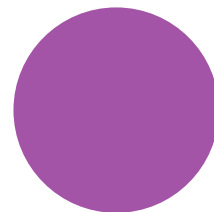
En su cronología de los estrenos de Verdi, Tom Kaufman se refiere a Antonio Farelli como el *Primo violino direttore d'orchestra* y a Verdi como el *Maestro concertatore* para el estreno de *Alzira*, mientras que Carlo Marinelli Roscioni habla de Farelli como el *Direttore d'orchestra*, Mercadante como *Direttore della musica* y Puzone como *Altro direttore* en su cronología de la temporada 1845-

1846 del Teatro di San Carlo. Ninguna de las críticas del estreno de *Alzira* hacen mención de Farelli o a la orquesta; no es sorprendente que los críticos se centraran, en cambio, en la reacción del público a las intervenciones aplaudidas con más entusiasmo de los tres cantantes principales: Eugenia Tadolini, Gaetano Fraschini y Filippo Coletti. Queda claro a partir de estas críticas que el fracaso de *Alzira* no fue consecuencia de ningún defecto en la interpretación; todas echan la culpa a la música de Verdi, que no estuvo a la altura de las enormes expectativas del público napolitano. El compositor estaba también muy satisfecho con el trabajo de su reparto y de la orquesta. Sobre esta última, sabemos por Muzio, en una carta del 18 de agosto de 1845 dirigida a Antonio Barezzi, que la ópera había carecido inicialmente de una obertura. El compositor había añadido una, como comenta también Stefano Castelvechi en su artículo, por la que le pagaron doscientos ducados. Y el relato de Muzio continúa:

*Alla prova generale è stato tanto l'entusiasmo chi i professori dell'orchestra tutti in coro lo hanno accompagnato fino a casa sua in mezzo ai plausi ed agli evviva.*

En el ensayo general fue tan grande el entusiasmo que los profesores de la orquesta, todos en grupo, lo acompañaron hasta su casa en medio de aplausos y vítores.

Muzio termina su carta parafraseando otra del compositor, que le había escrito que «*non avrà mai più in nessuna sua opera un sì bel complesso*» («no habrá jamás en una ópera suya un conjunto tan magnífico»).



### David Lawton

es catedrático emérito de Estudios Operísticos, Historia y Teoría de la Música en la Stony Brook University, donde es Director Artístico de Stony Brook Opera. Como director de orquesta ha dirigido numerosas óperas tanto en Europa como Estados Unidos. En su faceta de musicólogo, ha publicado extensamente sobre la ópera italiana del siglo XIX y es el responsable de las ediciones críticas de *Macbeth*, *Il trovatore* y *Le trouvère* publicadas en *The Works of Giuseppe Verdi* (The University of Chicago Press y Ricordi).

# SINOPSIS

En su guerra con los conquistadores, Otumbo y sus guerreros han capturado a Álvaro, el gobernador español. Están a punto de ejecutarlo cuando aparece Zamoro. Es el líder de su tribu y lo habían dado por muerto, pero ha logrado sobrevivir a duras penas a los duros tormentos que le había infligido el hijo de Álvaro, Guzmán. A pesar de ello, da muestras de su magnanimidad y permite que el gobernador pueda irse indemne. Otumbo informa de que la prometida de Zamoro, Alzira, ha sido hecha prisionera en Lima junto con su padre, Ataliba. Zamoro parte con la intención de poder rescatarlos y vengarse de los españoles.

En Lima, Álvaro confía el puesto de gobernador a su propio hijo, Guzmán, que quiere hacer la paz con los incas y confía en sellar el pacto casándose con Alzira, a la que ama. Pero el corazón de Alzira sigue latiendo únicamente por Zamoro, y ni siquiera su padre puede convencerla de que cambie de opinión. Entretanto, Zamoro ha conseguido entrar en el palacio, pero el alegre reencuentro de los amantes se ve interrumpido por Guzmán, que toma como prisionero a Zamoro y, al hacerlo, incumple las cláusulas del tratado de paz que se había acordado. De rodillas, Álvaro implora a su propio hijo que salve la vida del inca, a quien debe la vida, pero Guzmán se muestra impertérrito. Sólo cuando le informan de que tropas incas están aproximándose a la ciudad decide liberar a Zamoro y expiar la culpa de su padre. Los dos rivales volverán a encontrarse en el campo de batalla.

Los españoles han diezmado al ejército inca y Zamoro será quemado al amanecer. Alzira suplica que le salven

la vida y Guzmán le dice que, si accede a casarse con él, Zamoro será liberado. Apesadumbrada, Alzira acepta a duras penas el ofrecimiento. Entretanto Otumbo ha sobornado a los guardias de la prisión, lo que le permite a Zamoro escapar, pero cuando se entera de que Alzira y Guzmán van a casarse, regresa inmediatamente a Lima, donde, disfrazado con un uniforme español, se mezcla con los invitados a la boda. Logra llegar hasta Guzmán y le asesta una puñalada en el pecho. Mientras yace moribundo, Guzmán recuerda su fe cristiana y no sólo perdona a Zamoro, sino que también favorece su unión con Alzira. Con sus últimas fuerzas implora a Álvaro que le dé su bendición y, a renglón seguido, muere.

# LIBRETO

ÁLVARO, padre de Guzmán, Gobernador del Perú	bajo
GUZMÁN, Gobernador del Perú	barítono
OVANDO, Duque español	tenor
ZAMORO, jefe de tribu peruana	tenor
ATALIBA, jefe de tribu peruana	bajo
ALZIRA, hija de Ataliba	soprano
ZUMA, criada de Alzira	mezzosoprano
OTUMBO, guerrero americano	tenor
Oficiales y soldados españoles. Americanos de ambos sexos	

La acción se desarrolla en Lima y en otros lugares del Perú; la época es hacia mediados del siglo XVI.

## PROLOGO – IL PRIGIONIERO

## SCENA PRIMA

*Vasta pianura, irrigata dal Rima: l'oriente è ingombro di maestose nubi, imporporate dai raggi del sole nascente. Otumbo, a capo d'una tribù di americani, trascinando Alvaro fra catene.*

**OTUMBO e CORO**

*(mentre alcuni annodano Alvaro ad un tronco)*  
 Muoja, muoja coverto d'insulti,  
 i martiri sien crudi, ma lenti,  
 (con accento ferocissimo)  
 strappi ad esso codardi singulti  
 il tormento di mille tormenti. –  
 O fratelli, caduti pugnando,  
 dalle tombe sorgete ululando...  
 L'inno insiem del trionfo s'intuoni,  
 Mentr'ei sparge l'estremo respir.

**ALVARO**

*(A costoro quel nume perdoni  
 cui mi volgo, già presso a morir.)*

*(Gli americani, alzando urla di frenetica gioia, si avventano sul prigioniero, alcuni con dardi, altri con picche e tizzi ardenti, e concitandosi l'un l'altro con le parole «muoja, muoja», quando apparisce sul fiume una canoa.)*

**OTUMBO**

*Chi giunge?...*

*(Un americano discende dalla canoa.)*

## SCENA II

*Zamoro, e detti.*

**CORO**

Ah!

## PRÓLOGO – EL PRISIONERO

## ESCENA PRIMERA

*Vasta llanura, bañada por el Rima: el oriente está cubierto de nubes majestuosas, teñidas de color púrpura por los rayos del sol naciente. Se ve a Otumbo, al frente de una tribu de americanos, arrastrando a Álvaro, que está encadenado.*

**OTUMBO y CORO**

*(mientras algunos atan a Álvaro a un tronco)*  
 Muera, muera cubierto de insultos,  
 sea cruel el martirio, pero lento,  
 (con tono de gran ferocidad)  
 arránquele cobardes sollozos  
 el tormento de mil tormentos. –  
 Oh, hermanos, caídos luchando,  
 levantaos vociferando de las tumbas...  
 Entonemos juntos el himno del triunfo  
 mientras él vierte su último aliento.

**ÁLVARO**

*(Que ese dios al que me dirijo  
 los perdone, ya cerca de mi muerte.)*

*(Los americanos, lanzando gritos de alegría frenética, se lanzan sobre el prisionero, algunos con flechas, otros con lanzas y teas ardiendo, y excitándose unos a otros con las palabras «muera, muera», cuando aparece sobre el río una canoa.)*

**OTUMBO**

*¿Quién viene...?*

*(Un americano descende de la canoa.)*

## ESCENA II

*Zamoro, y dichos.*

**CORO**

¡Ah!

*(Riconoscendolo, e con grido di gioja e meraviglia.)*

**OTUMBO**

Tu!

**CORO**

Fia vero!...

*(Gettandosi, con Otumbo, a piè di lui.)*

**ZAMORO**

Sorgete.

*(inoltrandosi)*

Un prigioniero!

*(Figge lo sguardo in Alvaro, e sembra commosso dalla sua veneranda canizie.)*

Del primo rieder mio non vo la gioja  
mista col sangue: a me costui donate.

**OTUMBO e CORO**

Abbilo.

**ZAMORO**

*(sciogliendo i legami di Alvaro)*

Vivi.

**ALVARO**

Giusto ciel!...

*(come trasognato)*

**ZAMORO**

Frà tuoi

ritorna, o vecchio, ed a color, che noi  
chiaman selvaggi, narra  
che ti donò la vita  
un selvaggio.

**ALVARO**

*(abbracciando Zamoro con tutta l'effusione di un'anima riconoscente)*

Ti dica il pianto mio  
quel che non può l'accento.

*(Reconociéndolo, y con grito de alegría y asombro.)*

**OTUMBO**

¡Tú!

**CORO**

¿Es posible...?

*(Arrojándose, con Otumbo, a sus pies.)*

**ZAMORO**

Levantaos.

*(adelantándose)*

¡Un prisionero!

*(Mira fijamente a Álvaro, y parece conmovido por sus venerables cabellos blancos.)*

No quiero que la dicha de mi primer regreso  
se mezcle con sangre: dejadme a este para mí.

**OTUMBO y CORO**

Tuyo es.

**ZAMORO**

*(soltando los nudos que ataban a Álvaro)*

Vive.

**ÁLVARO**

¡Cielo santo...!

*(como en una ensoñación)*

**ZAMORO**

Regresa

con los tuyos, viejo, y cuenta a esos  
que nos llaman salvajes  
que te regaló la vida  
un salvaje.

**ÁLVARO**

*(abrazando a Zamoro con toda la efusión de un alma agradecida)*

Que mi llanto te diga  
aquello que no pueden las palabras.

*(Ad un cenno di Zamoro, Alvaro parte, scortato da alcuni della tribù.)*

**OTUMBO**

Ah! quale iddio  
serbò Zamoro, i giorni tuoi? Qui spento  
ognun ti pianse!

**ZAMORO**

Ed a' nemici ancora  
tal sembrai, ne' tormenti  
che apprestar mi facea l'empio Gusmano...  
Ahi! sento a questo nome  
ribollirmi le vene, alzar le chiome!

Un Inca... eccesso orribile!

fu dato a' cenni suoi  
in man di rei carnefici!

– E i barbari siam noi! –

Parve in quel fero strazio  
la luce a me rapita,  
ma un soffio in petto, un alito  
mi rimaneva di vita...

Sì, vivo ancora, o perfido;  
paventa il mio furor!...

Le braccia tue riaprimi,  
Alzira, io vivo ancor.

**OTUMBO**

Col genitor la misera  
in Lima è prigioniera.

**ZAMORO**

Che intesi, oh ciel!... Ma toglierti  
alla possanza iberica,  
sposa, io m'affido.

**OTUMBO e CORO**

Ah! svelane...  
Onde la speme?

**ZAMORO**

Udite.  
Risorto fra le tenebre,  
per lunghe vie romite,

*(Tras una señal de Zamoro, Álvaro se va, escoltado por algunos miembros de la tribu.)*

**OTUMBO**

¡Ah! ¿Qué dios  
te salvó la vida, Zamoro? ¡Aquí todos  
lloraban tu muerte!

**ZAMORO**

Y así le parecía también  
a mis enemigos en medio de los tormentos  
que me hacía padecer el cruel Guzmán...  
¡Ay! ¡Siento que me hierve la sangre  
al oír ese nombre, que se me erizan los cabellos!

Un inca... ¡horrible exceso!

fue puesto, por orden suya,  
en manos de los malvados verdugos.

– ¡Y los bárbaros somos nosotros! –

Parecía que en ese terrible suplicio  
mi vida llegaba a su fin,  
pero me quedaba un soplo en el pecho,  
un hálito de vida...

Sí, aún vivo, pérfido;  
¡teme mi furor...!

Vuelve a abrirme tus brazos,  
Alzira, sigo con vida.

**OTUMBO**

La pobre está prisionera  
con su padre en Lima.

**ZAMORO**

¿Qué es lo que oigo, oh, cielo...? Pero juro  
liberar a mi futura esposa  
del yugo de los españoles.

**OTUMBO y CORO**

¡Ah! Revélanos...  
¿Cómo tener esperanzas?

**ZAMORO**

Oíd.  
Renacido entre las tinieblas,  
recorrí largos caminos apartados,

là trassi, ove men fervidi  
piovon del sole i raggi:  
narrar m'udian que'popoli  
tutti gli ostili oltraggi.

**OTUMBO e CORO**

E quindi?

**ZAMORO**

All'armi sursero  
mille tribù guerriere...  
In breve ne raggiungono  
le radunate schiere...  
Cento vendette, e cento  
faremo in un sol dì.

**OTUMBO e CORO**

Oh gioja!... Il gran momento  
È presso dunque?

**ZAMORO**

Ah! sì.

**TUTTI**

Oh gioja! oh gioja!

*(Si abbracciano con occhi scintillanti di selvaggia  
esultanza, quindi irrompono ad una voce.)*

Nume dell'armi, i tuoi furori  
spira, trasfondi ne' petti nostri. –  
Quei crudi tremino, quegli oppressori  
d'oro, e di sangue avidi mostri!  
Tutti morranno di morti orrende,  
né tomba un solo, né rogo avrà!  
L'odio, che atroce il cor n'accende,  
De' lor cadaveri si pascerà!

*(Si avviano tumultuosi, agitando all'aura vivamente  
e dardi, e clavi, ed aste.)*

Fine del Prologo.

donde menos intensos  
llegan los rayos del sol:  
esos pueblos me oyeron contar  
todas las atrocidades de los españoles.

**OTUMBO y CORO**

¿Y entonces?

**ZAMORO**

Mil tribus guerreras  
se alzaron en armas...  
Las tropas reunidas en breve  
se unirán a nosotros...  
En un solo día nos tomaremos  
un centenar de revanchas tras otro.

**OTUMBO y CORO**

¡Oh, dicha...! ¿Está ya cerca entonces  
el gran momento?

**ZAMORO**

¡Ah, sí!

**OTUMBO, INDIOS**

¡Oh, dicha! ¡Oh, dicha!

*(Se abrazan con ojos centelleantes de salvaje  
exaltación y a continuación estallan con una sola voz.)*

Dios de la guerra, desata tus furores,  
infúndelos en nuestros pechos. –  
¡Tiemblen esos crueles, esos opresores,  
monstruos ávidos de oro y de sangre!  
¡Mueran todos de muertes horrendas,  
ni uno solo tendrá tumba ni hoguera!  
¡El odio, que inflama atrocemente nuestro corazón,  
se alimentará de sus cadáveres!

*(Parten tumultuosamente, agitando vivamente en el  
aire flechas, palos y lanzas.)*

Fin del Prólogo.



## ATTO PRIMO – VITA, PER VITA

## SCENA PRIMA

*Piazza di Lima.*

*Al lieto suono di bellici strumenti schieransi le milizie spagnuole: gli uffiziali si radunano in crocchio.*

**UFFIZIALI PARTE I**

Giunse or or, da lido ispano,  
Un messaggio.

**PARTE II**

Del Sovrano.

**PARTE III**

Del Sovrano!

**PARTE I**

È ver.

**PARTE II**

Ne chiama  
forse all'armi?

**TUTTI**

*(con entusiasmo guerriero)*

S'ei lo brama,  
se vedremo all'aura i segni  
dell'Iberia sventolar,  
nuove palme, e nuovi regni  
voleremo a conquistar.

## SCENA II

*Alvaro, Gusmano, Ataliba, altri Uffiziali, e detti.*

**ALVARO**

Alta cagion qui v'assemblava, o forti.  
Grave d'età soverchia, il fren di questa  
ampia contrada io lascio; il re l'affida

## ACTO PRIMERO – VIDA POR VIDA

## ESCENA PRIMERA

*Plaza de Lima.*

*Con el alegre sonido de instrumentos de guerra forman filas los militares españoles: los oficiales se reúnen en un grupo.*

**OFICIALES PARTE I**

Acaba de llegar un mensaje  
de la costa española.

**PARTE II**

Del soberano.

**PARTE III**

¡Del soberano!

[153]

**PARTE I**

Es cierto.

**PARTE II**

¿Acaso nos llama  
a las armas?

**TODOS**

*(con entusiasmo guerriero)*

Si él lo desea,  
cuando veamos las enseñas  
de Iberia ondear al viento,  
nos apresuraremos a conquistar  
nuevos laureles y nuevos reinos.

## ESCENA II

*Álvaro, Guzmán, Ataliba, otros oficiales, y dichos.*

**ÁLVARO**

Una alta causa os ha reunido aquí, valientes.  
Bajo el peso de mi proveccta edad, dejo el control  
de esta vasta región; el rey la confía

a più gagliarda mano:  
succede il figlio a me.

*(Presentando Gusmano alle schiere.)*

**CORO**

Viva Gusmano!

**GUSMANO**

Atto primier del mio novello grado  
la pace sia, fra l'Inca,  
e noi fermata. Ei del monarca ibero  
al venerato impero  
si china.

**ATALIBA**

E la mia fede  
costringo a lui.

*(Protendendo la destra in atto grave di  
giuramento.)*

**GUSMANO**

Della città le porte  
fien quindi a' suoi dischiuse. – Un dolce pegno  
tu promettesti, a render più solenne  
la pace!

**ATALIBA**

Alzira? È ver!... ma d'imenei  
tempo non parmi ancor... dentro quel seno  
cova fatal mestizia...

**GUSMANO**

Intendo appieno!  
Eterna la memoria  
d'un folle amor l'ingombra!  
Dal regno delle tenebre  
me la contrasta un' ombra!  
Chi vivo debellai  
forza è ch'io tema estinto...  
Mille battaglie ho vinto,  
vincer non posso un cor!

a una mano más vigorosa:  
me sucede mi hijo.

*(Presentando a Guzmán a las tropas.)*

**CORO**

¡Viva Guzmán!

**GUZMÁN**

Como primer acto de mi nuevo rango,  
fírmese la paz entre los incas  
y nosotros. Ellos se someten  
al venerado imperio  
del monarca español.

**ATALIBA**

Y yo juro  
fidelidad a él.

*(Alargando la mano derecha en acto solemne de  
juramento.)*

**GUZMÁN**

Ábranse, por tanto,  
a los suyos las puertas de la ciudad. – ¡Prometiste  
una dulce prenda para dar mayor solemnidad  
a la paz!

**ATALIBA**

¿Alzira? ¡Es cierto...! Pero aún no me parece  
que sea momento de esponsales... Dentro de su pecho  
abriga una fatal tristeza...

**GUZMÁN**

¡Lo entiendo perfectamente!  
¡Pesa sobre ella el eterno recuerdo  
de un amor fatídico!  
¡Me la disputa un espectro  
del reino de las tinieblas!  
A quien derroté en vida  
estoy obligado a temer muerto...  
¡He vencido en mil batallas,  
pero no puedo conquistar un corazón!

**ALVARO**

Persisti, e vincerai:  
amor produce amor.

**ATALIBA**

Al suo martir concedere  
vuolsi un indugio.

**GUSMANO**

Amore

io provo, che non tollera  
indugio alcun. Signore,  
a' voti miei la piega...  
Sei padre... ceda a te...  
Imponi... esorta... prega...

**ATALIBA**

Vado... riposa in me.

(Parte.)

**GUSMANO**

Quanto un mortal può chiedere  
benigno il ciel m'offerse...  
di gloria mi coverse,  
mi pose un mondo al piè.  
Ma non s'appaga l'anima,  
Che ad altro ben sospira...  
Ah! senza il cor d'Alzira  
un mondo è poco a me!

**ALVARO e CORO**

La desiata Alzira  
amor conceda a te.

(Partono.)

**SCENA III**

*Appartamento destinato ad Ataliba, nel palagio del Governatore.*

**ÁLVARO**

Persiste, y vencerás:  
amor produce amor.

**ATALIBA**

Comprende su padecimiento,  
se requiere una demora.

**GUZMÁN**

El amor

que siento no tolera  
ninguna demora. Señor,  
haz que se pliegue a mis deseos...  
Eres padre... que ceda ante ti...  
Ordena... exhorta... ruega...

**ATALIBA**

Me voy... confía en mí.

(Parte.)

**GUZMÁN**

Cuanto un mortal puede desear  
el cielo benigno me lo ofreció...  
Me cubrió de gloria,  
me puso un mundo a los pies.  
Pero esto no satisface al alma,  
que suspira por otro bien...  
¡Ah! ¡Sin el corazón de Alzira  
el mundo es poco para mí!

**ÁLVARO y CORO**

Que la deseada Alzira  
te conceda el amor.

(Parten.)

**ESCENA III**

*Estancia destinada a Ataliba, en el palacio del Gobernador.*

*Zuma s'avanza tacitamente, seguida da altre donzelle americane. – Alzira.*

**ZUMA**

*(sollevando una cortina, al di là della quale scorgesi Alzira giacente)*

Riposa. Tutte, in suo dolor vegliante, scorse l'ore notturne, alfin sugli occhi, stanchi dal pianto, mattutin discese Lieve sopor.

**DONZELLE**

Le più gradite immagini amor presenti ad essa: pace a quell'alma oppressa infonda il sonno almen.

**ALZIRA**

*(sognando)*

Zamoro!...

**ZUMA**

E sempre, vegli o dorma, quel nome!

**ALZIRA**

*(destandosi e percorrendo la scena, come in cerca d'alcuno)*

Ov'è?... – Sparve... fu sogno!...

**ZUMA**

Alzira... oh come balza il tuo cor!...

**ALZIRA**

Dal petto ei tenta sprigionarsi, e volare al suo ben, lungi da queste vitali aure abborrite...

**DONZELLE**

Ti calma.

*Zuma se acerca en silencio, seguida de otras muchachas americanas. – Alzira.*

**ZUMA**

*(levantando una cortina, al otro lado de la cual se ve a Alzira tumbada)*

Descansa. Ha pasado todas las horas nocturnas en vela con su dolor; al fin, sobre los ojos, cansados de llorar, descendió un leve sopor matutino.

**DONCELLAS**

Que un Dios le conceda las imágenes más agradables: que el sueño infunda al menos paz a esa alma oprimida.

**ALZIRA**

*(soñando)*

¡Zamoro...!

**ZUMA**

¡Y siempre, vele o duerma, ese nombre!

**ALZIRA**

*(levantándose y recorriendo el escenario, como si buscara a alguien)*

¿Dónde está...? – Desapareció... ¡Era un sueño...!

**ZUMA**

Alzira... ¡oh, cómo te late el corazón...!

**ALZIRA**

Intenta liberarse del pecho, y volar hacia su dicha, lejos de este aire aborrecido de la vida...

**DONCELLAS**

Cálmate.

**ALZIRA**

Egli m'apparve.

**ZUMA e DONZELLE**

Egli?

**ALZIRA**

Sì... udite.

Da Gusman, su fragil barca,  
 io fuggia, dell'onde in grembo...  
 ma terribil surse il nembo,  
 e sconvolse, cielo, e mar.  
 Di terror, d'affanno carca  
 io chiedevo soccorso invano...  
 La sua preda l'oceano  
 è già presso ad ingojare.  
 Quando, in sen d'un'ombra errante,  
 fra le nubi son levata...  
 in quell'ombra, oh me beata!  
 io ravviso il mio tesoro!  
 L'universo, in quell'istante,  
 mi sembrò d'amor vestito...  
 fin del turbine il ruggito  
 voce parve a me d'amor! –

**ZUMA e DONZELLE**

Alta pietade ogn'anima  
 di noi tue fide assale...  
 Eppure di sogni pascere  
 il tuo pensier che vale?  
 Scorda un amore infausto  
 cui tanta il ciel fe guerra.

**ALZIRA**

Scordarlo!

**ZUMA e DONZELLE**

È forza, o misera:  
 Perì Zamoro.

**ALZIRA**

In terra,  
 ma in più giocondo loco  
 ei vive, mi ama ognor...

**ALZIRA**

Él se me ha aparecido.

**ZUMA y DONCELLAS**

¿Él?

**ALZIRA**

Sí... oídme.

Yo huía de Guzmán  
 en frágil barca, en el seno de las olas...  
 pero se desató una tempestad terrible,  
 y asoló cielo y mar.  
 Llena de terror y angustia  
 imploré ayuda en vano...  
 El océano está ya a punto  
 de engullir a su presa.  
 Entonces me veo levantada entre las nubes  
 en el seno de un espíritu errante...  
 ¡y en ese espíritu, dichosa de mí,  
 reconozco a mi tesoro!  
 En ese instante el universo  
 me pareció vestido de amor...  
 ¡hasta el bramido de la tempestad  
 me parecía una voz hablándome de amor! –

**ZUMA y DONCELLAS**

Una gran compasión llena las almas  
 de todos nosotros, tus fieles...  
 Pero, ¿de qué vale alimentar  
 tu pensamiento de sueños?  
 Olvida un amor infausto  
 al que tanto combatió el cielo.

**ALZIRA**

¡Olvidarlo!

**ZUMA y DONCELLAS**

Debes hacerlo, desdichada:  
 Zamoro ha muerto.

**ALZIRA**

En la tierra,  
 pero vive en un lugar más alegre,  
 él sigue amándome...

Morte non spegne un foco  
 Che vero amor nudrì. –  
 Nell'astro che più fulgido  
 La notte in ciel sfavilla,  
 ivi è Zarnoro, e palpita  
 fatto immortal scintilla:  
 conversa in luce ascendervi  
 a me fia dato ancor,  
 e seco unirmi, e vivere  
 vita d'eterno amor.

**ZUMA e DONZELLE**

(Troppo il destin fu barbaro  
 a sì fedele amor!)

SCENA IV

*Ataliba e dette.*

**ATALIBA**

Figlia!...

**ALZIRA**

Padre!

*(Andandogli incontro, con la fronte bassa, e quasi in atto di prostrarsi. Ad un cenno di Ataliba, Zuma, e le donzelle si ritirano.)*

**ATALIBA**

Compir la mia promessa  
 è d'uopo alfin: la mano  
 porger devi...

**ALZIRA**

A Gusmano?  
 E lo potrei?... De' sanguinosi eventi  
 la memoria smarristi? Alvaro, il trono  
 coll'armi a te rapi, ma non osava  
 troncare i giorni tuoi... Gusmano intanto  
 a quel Zamoro, cui tu stesso avevi  
 giurato unirmi, tolse  
 e regno e vita!...

La muerte no apaga un fuego  
 que prendió el amor verdadero. –  
 En el astro que más resplandeciente  
 brilla en el cielo de noche,  
 allí está Zamoro, y palpita,  
 convertido en fulgor inmortal:  
 que me sea concedido volver  
 a ascender convertida en luz,  
 y unirme a él y vivir  
 una vida de amor eterno.

**ZUMA y DONCELLAS**

(¡Demasiado terrible fue el destino  
 con un amor tan fiel!)

ESCENA IV

*Ataliba y dichas.*

**ATALIBA**

¡Hija...!

**ALZIRA**

¡Padre!

*(Avanzando a su encuentro, bajando la frente, y casi con actitud de postrarse. A una señal de Ataliba, Zuma y las doncellas se retiran.)*

**ATALIBA**

Al fin ha de cumplirse  
 mi promesa: debes dar  
 tu mano...

**ALZIRA**

¿A Guzmán?  
 ¿Acaso podría hacerlo...? ¿Has olvidado ya  
 los hechos sangrientos? Álvaro te arrebató  
 el trono con las armas, pero no osó  
 poner fin a tu vida... ¡Guzmán, en cambio,  
 a ese Zamoro, al que tú mismo  
 habías jurado unirme, le arrebató  
 el reino y la vida...!

**ATALIBA**

Lo piangemmo. Or pensa  
A questi oppressi, e di lor duci, e numi  
popoli orbatì, cui soltanto avanza  
un' ultima speranza;  
il vivo amor, che nudre  
per te Gusmano...

**ALZIRA**

Amore!  
Sì dolce affetto, in quel tiranno core  
Aver può stanza?

**ATALIBA**

Dal suo labbro giovì  
A te l'udir com' ei t'adora...  
*(Alzira accenna di voler parlare)*  
È forza  
all' imeneo piegar l'indole avversa.

**ALZIRA**

*(in tuono deciso)*  
No...

**ATALIBA**

Quando il padre impone,  
ubbidisce la figlia.

*(Parte.)*

**ALZIRA**

Oh!... pria la morte!...

## SCENA V

*Zuma, e detta.*

**ZUMA**

Alcun fra loro, cui vegliar le porte  
s'ingiunge, annunzia che venirme implora  
un de' nostri al tuo piede.

**ATALIBA**

Lo lloramos. Ahora piensa  
en estos pueblos oprimidos, privados de sus reyes  
y sus dioses, a los que sólo les resta  
una última esperanza:  
el vivo amor que Guzmán  
abriga por ti...

**ALZIRA**

¡Amor!  
¿Puede tener cabida en ese corazón tirano  
un sentimiento tan dulce?

**ATALIBA**

Que te ayude oír  
de sus propios labios cómo te adora...  
*(Alzira hace un gesto de querer hablar)*  
No queda más remedio  
que plegar al matrimonio la inclinación adversa.

| 159 |

**ALZIRA**

*(en tono decidido)*  
No...

**ATALIBA**

Quando el padre ordena,  
obedece la hija.

*(Parte.)*

**ALZIRA**

¡Oh...! ¡Antes la muerte...!

## ESCENA V

*Zuma, y dicha.*

**ZUMA**

Uno de los encargados de vigilar las puertas  
anuncia que uno de los nuestros implora  
acudir a tus pies.

**ALZIRA**

Ei s'inoltri.  
(Zuma parte.)

– Chi fia?...  
Qual mai cagion lo tragge?...

SCENA VI

*Zamoro, e detta.*

**ZAMORO**

Anima mia!...

**ALZIRA**

(*indietreggiando, e con grido acutissimo*)  
Ah! l'ombra sua...

**ZAMORO**

No, calmati...  
L'aura del giorno io spiro...

**ALZIRA**

Che?... Vivi!... Non deliro?...  
Vivi?...

**ZAMORO**

E per te.

**ALZIRA**

Fia ver!...

**ZAMORO**

Menti la fama...

**ALZIRA**

Oh giubilo!...

**ZAMORO**

Alzira mia!...

**ALZIRA**

Zamoro!...

**ALZIRA**

Que entre.  
(Zuma sale.)

– ¿Qué será...?  
¿Qué motivo lo trae...?

ESCENA VI

*Zamoro, y dicha.*

**ZAMORO**

¡Alma mía...!

**ALZIRA**

(*retrocediendo, y con un grito agudísimo*)  
¡Ah! Su espectro...

**ZAMORO**

No, cálmate...  
Respiro el aire del día...

**ALZIRA**

¿Qué...? ¡Vives...! ¿No deliro...?  
¿Vives...?

**ZAMORO**

Y para ti.

**ALZIRA**

¡Que sea cierto...!

**ZAMORO**

Las nuevas mintieron...

**ALZIRA**

¡Oh júbilo...!

**ZAMORO**

¡Alzira mía...!

**ALZIRA**

¡Zamoro...!



**A DUE**

Io non resisto... io moro...  
Io moro di piacer!... –

**ALZIRA**

Qual mai prodigio renderti  
a me potea?

**ZAMORO**

Mal vivo  
rimasto fra gli spasimi,  
sembrai di vita privo.  
Ma dimmi, è ver che stringerti  
ad abborrito ispano  
tu promettevi?

**ALZIRA**

E crederlo  
potresti?

**ZAMORO**

Al rio Gusmano?...

**ALZIRA**

Ah! parlami soltanto  
dell'amor tuo, di te.

**ZAMORO**

E m'ami sempre?

**ALZIRA**

Oh quanto!...

**ZAMORO**

Mi giuri?...

**ALZIRA**

Eterna fè.

**A DUE**

Risorge ne' tuoi lumi  
l'astro de' giorni miei!  
Quanto sinor perdei  
reso mi viene in te!

**A DOS**

No resisto... me muero...  
¡Me muero de piacer...! –

**ALZIRA**

¿Qué prodigio podía  
devolverte a mí?

**ZAMORO**

Apenas vivo,  
estaba agonizante,  
parecía privado de vida.  
Pero dime, ¿es cierto que has  
prometido unirme  
al aborrecido español?

**ALZIRA**

¿Y has podido  
creerlo?

**ZAMORO**

¿Al malvado Guzmán...?

**ALZIRA**

¡Ah! Háblame únicamente  
de tu amor, de ti.

**ZAMORO**

¿Y me amarás siempre?

**ALZIRA**

¡Oh, cuánto...!

**ZAMORO**

¿Me lo juras...?

**ALZIRA**

Fidelidad eterna.

**A DOS**

¡En tus ojos resurge  
la estrella de mi vida!  
¡Todo cuanto perdí hasta ahora  
me es devuelto en ti!

De' nostri infidi numi  
cadde il fallace impero,  
ma nume fido, e vero  
ancor tu sei per me!

## SCENA VII

*Gusmano, Ataliba, e detti, quindi Ufficiali, e Soldati spagnuoli, Zuma, e donzelle americane.*

### GUSMANO

*(scorgendo Alzira presso a Zamoro)*  
Qual ardimento!... Olà?...

### ALZIRA

Gusman!...

### ATALIBA

Traveggo!...

### GUSMANO

Chi fia l'indegno?...  
Al guardo  
*(avanzandosi)*  
Creder potrò?... Zamoro!...

### ZUMA, DONZELLE, SPAGNUOLI

Zamoro!...

### ZAMORO

Sì, quel desso, a cui rapisti  
ogni ben sulla terra,  
tranne d'Alzira il cor, che mio fu sempre...  
e sempre mio sarà.

### GUSMANO

Di sdegno avvampo!...  
Soldati a voi l'audace  
affido.

### ALZIRA

Che!...

Cae el falaz imperio  
de nuestros dioses infieles,  
¡ah, pero tú sigues siendo para mí  
un dios fiel y verdadero!

## ESCENA VII

*Guzmán, Ataliba, y dichos, después oficiales y soldados españoles, Zuma y doncellas americanas.*

### GUZMÁN

*(viendo a Alzira junto a Zamoro)*  
¡Qué audacia...! ¡Oh...!

### ALZIRA

¡Guzmán...!

### ATALIBA

¡Me engañan mis ojos...!

### GUZMÁN

¿Quién es este miserable...?  
¿Puedo creer  
*(acercándose)*  
lo que veo...? ¡Zamoro...!

### ZUMA, DONCELLAS, ESPAÑOLES

¡Zamoro...!

### ZAMORO

Sí, el mismo al que arreataste  
todo cuanto tenía en la tierra,  
excepto el corazón de Alzira, que siempre fue mío...  
y siempre será mío.

### GUZMÁN

¡Ardo de furia...!  
Soldados, a vosotros confío  
al insolente.

### ALZIRA

¿Qué...?

**ATALIBA**

La pace  
osi tu violar?

**GUSMANO**

Costui qui venne  
certo a compier disegni  
malvagi... Un traditore  
egli è.

**ZAMORO**

Qui venni a ripigliarmi Alzira...  
Il nostro imene fu promesso...

**ALZIRA**

È vero...

**ZAMORO**

M'è la sua man dovuta.

**GUSMANO**

A te dovuta  
è la scure.

**ATALIBA**

Signor!...

**GUSMANO**

Lo trascinate  
al supplizio.

**ALZIRA**

Al supplizio!...

**ATALIBA, ZUMA**

Oh Ciel!...

**ALZIRA**

*(cacciandosi disperatamente fra i soldati, e  
Zamoro)*

Fermate...

**ZAMORO**

Teco sperai combattere,

**ATALIBA**

¿Osas violar  
la paz?

**GUZMÁN**

Este ha venido aquí  
con seguridad a llevar a cabo planes  
malvados... Él es  
un traidor.

**ZAMORO**

Ha venido a recuperar a Alzira...  
Se ha concertado nuestra boda...

**ALZIRA**

Es cierto...

**ZAMORO**

Se me ha prometido su mano.

**GUZMÁN**

El hacha es  
lo que se te ha prometido.

**ATALIBA**

¡Señor...!

**GUZMÁN**

Conducidlo  
al cadalso.

**ALZIRA**

¡Al cadalso...!

**ATALIBA, ZUMA**

¡Oh, cielos...!

**ALZIRA**

*(lanzándose desesperadamente entre los soldados  
y Zamoro)*

Deteneos...

**ZAMORO**

Esperaba luchar contigo,

ma nella pugna invano  
io ti chiamai... mi trassero  
prigione a te, Gusmano...  
Di ceppi, e di patiboli  
tu favellasti allora,  
di scure, e di supplizio  
or tu favelli ancora:  
e sei guerrier? Carnefice,  
e non guerrier sei tu!

**GUSMANO**

Udiste il cenno? Compiasi.

*(Ai soldati che muovonsi, in atto di strascinar Zamoro.)*

**ALZIRA**

Aita, i cieli!

**SCENA VIII**

*Alvaro, e detti.*

**ALVARO**

Che fu?...

**ALZIRA**

Vive Zamoro, e il barbaro  
spento lo vuol...

**ALVARO**

Chi veggio!...

È desso, è quel magnanimo  
a cui la vita io deggio!...

**GUSMANO**

Fia ver!...

*(Viva sorpresa in tutti.)*

**ALZIRA**

*(ad Alvaro)*

Pietade implora...

pero en vano te llamé  
al combate... Me trajeron prisionero  
ante ti, Guzmán...  
Entonces hablaste  
de cadenas y patibulos,  
ahora sigue hablando  
del hacha y del cadalso:  
¿y tú eres un guerrero? ¡Un verdugo,  
un verdugo y no un guerrero eres tú!

**GUZMÁN**

¿Habéis oído mi orden? Cúmplase.

*(A los soldados que se mueven con intención de llevarse a Zamoro.)*

**ALZIRA**

¡Ayuda, oh, cielo!

**ESCENA VIII**

*Álvaro, y dichos.*

**ÁLVARO**

¿Qué ha pasado...?

**ALZIRA**

Zamoro vive, y el desalmado  
lo quiere muerto...

**ÁLVARO**

¡Qué veo...!

¡Es él, es la persona magnánima  
a la que debo la vida...!

**GUZMÁN**

¿Es eso cierto...?

*(Viva sorpresa en todos.)*

**ALZIRA**

*(a Álvaro)*

Implora piedad...

**ALVARO**

Grazia per esso.

**GUSMANO**

Ah! no...

**ALVARO**

Grazia.

**GUSMANO**

È destin che' ei mora:  
oltre sfuggir nol può.

**ALVARO**

*(cadendo in ginocchio a piè di Gusmano)*

Nella polve, genuflesso,  
ecco un padre innanzi al figlio...  
Involato fui per esso  
della morte al crudo artiglio...  
E volerne puoi lo scempio?  
Esser puoi sì fiero, ed empio?  
No, Gusmano, se una stilla  
del mio sangue scorre in te.

**GUSMANO**

A quest'alma piena d'ira  
mal tu parli di clemenza:  
chi mi toglie il cor d'Alzira  
non ha dritto all'esistenza.  
Ah! per te, per te darei  
il mio sangue, i giorni miei...  
ma la grazia che domandi  
più di morte è ria per me!

**ALZIRA**

Il contento fu per noi  
breve sogno mentitore!  
sul mattin de' giorni tuoi  
scese il nembo struggitore!  
Ma quel crudo non può tanto,  
che mi strappi a te d'accanto:  
il tuo fato, è il fato mio...  
Vita, o morte insiem con te.

**ÁLVARO**

Concédele la gracia.

**GUZMÁN**

¡Ah! No...

**ÁLVARO**

Gracia.

**GUZMÁN**

El destino es que muera:  
no puede volver a escapar.

**ÁLVARO**

*(cayendo de rodillas a los pies de Guzmán)*

Ve aquí sobre el polvo al padre  
arrodillado delante del hijo...  
Él fue quien me rescató  
de las crueles garras de la muerte...  
¿Y quieres acabar con él?  
¿Puedes ser tan cruel y desalmado?  
No, Guzmán, si una gota  
de mi sangre mana dentro de ti.

**GUZMÁN**

Mal le hablas de clemencia  
a esta alma llena de ira:  
Quien me arrebató el corazón de Alzira  
no tiene derecho a seguir vivo.  
¡Ah! ¡Por ti, por ti daría  
mi sangre, mi vida...  
pero la gracia que implorases  
es para mí más cruel que la muerte!

**ALZIRA**

¡La alegría fue para nosotros  
un breve sueño engañoso!  
¡Sobre la mañana de tu vida  
descendió la nube destructora!  
Pero este hombre cruel no puede  
volver a arrancarme de tu lado:  
tu destino es mi destino...  
Vida o muerte a tu lado.

**ZAMORO**

Vivi Alzira, ma fedele  
al primier giurato affetto:  
in eterno pel crudele  
odio, e sprezzo serba in petto.  
Dal tuo labbro ascolti ognora  
che tu m'ami estinto ancora...  
Del supplizio ch'ei m'appresta  
la vendetta io fido a te.

**ATALIBA, ZUMA, DONZELLE**

(Ahi! che stanca della sorte  
l'ira ingiusta ancor non è.)

**GUERRIERI**

(Egli un dì campò da morte,  
evitarla or non poté.)

*(Odesi un murmure lontano, che cresce a poco a poco.)*

**GUSMANO**

Qual suon?...

SCENA IX

*Ovando e detti.*

**GUSMANO**

Che avvenne?

**OVANDO**

Il Rima

varcò nemico stuolo:  
arditi verso Lima  
Traggon que' folli a volo;  
e in mezzo al procelloso  
fragor dell'armi loro,  
un grido minaccioso  
domanda a noi Zamoro.

**ZAMORO**

Vive, Alzira, pero mantente fiel  
al primer afecto jurado:  
alberga en el pecho odio y desprecio  
eternamente por el cruel.  
Que no deje de oír nunca de tus labios  
que sigues amándome aun estando muerto...  
Dejo en tus manos la venganza  
del tormento que él me prepara.

**ATALIBA, ZUMA, DONCELLAS**

(¡Ay! Que la ira injusta  
aún no se ha cansado del destino.)

**GUERREROS**

(Él se salvó un día de la muerte,  
pero ahora no puede esquivarla.)

*(Se oye un murmullo lejano, que crece poco a poco.)*

**GUZMÁN**

¿Qué ruido es ese...?

ESCENA IX

*Ovando y dichos.*

**GUZMÁN**

¿Qué está pasando?

**OVANDO**

Una multitud

enemiga ha cruzado el Rima:  
avanzan a toda prisa  
y audazmente hacia Lima;  
y en medio del tumultuoso  
fragor de sus armas,  
un grito amenazador  
nos reclama a Zamoro.

**ALVARO**

Figlio!...

**ALZIRA**

Gusmano!

**ZAMORO**Ah! spento  
cadrò, ma vendicato!**ALVARO**

Che pensi?...

**GUSMANO**Dell'evento  
Mercé propizio fato! –  
Padre, vincesti; a lui  
Vita, per vita io dono.**ALVARO e ATALIBA**

Cielo!...

**ALZIRA**

Ed è ver?...

**GUSMANO***(alle guardie)*Costui  
libero parta. Io sono  
tuo figlio!  
*(correndo fra le braccia del padre)*  
Vanne al campo...  
*(a Zamoro)*  
Ci rivedrem colà!...**ZAMORO**

Oh gioja!

**GUSMANO**Breve lampo  
il viver tuo sarà.  
Trema, trema... a ritorti fra l'armi  
vengo il dono, rivale abborrito...**ÁLVARO**

¡Hijo...!

**ALZIRA**

¡Guzmán!

**ZAMORO**¡Ah! ¡Caeré  
muerto, pero vengado!**ÁLVARO**

¿Qué piensas...?

**GUZMÁN**¡Un destino propicio  
favorece los hechos! –  
Padre, has vencido; a él  
le doy vida por vida.**ÁLVARO y ATALIBA**

¡Cielos...!

**ALZIRA**

¿Y es cierto...?

**GUZMÁN***(a los guardias)*Que parta  
en libertad. ¡Yo soy  
tu hijo!  
*(corriendo entre los brazos de su padre)*  
Ve al campo de batalla...  
*(a Zamoro)*  
¡Allí volveremos a vernos...!**ZAMORO**

¡Oh, dicha!

**GUZMÁN**Tu vida será  
un breve relámpago.  
Tiembra, tiembra... Entre las armas  
vengaré el regalo, rival aborrecido...

Il tuo capo, alla scure fuggito,  
al mio brando fuggir non potrà!

**ZAMORO**

Ah! vederti, superbo, già parmi  
nella polve cader trucidato...  
Al tuo capo, di sangue bruttato,  
questa mano la chioma torrà.

**ALZIRA**

Io ti seguo, tuo scudo vo farmi  
contro l'empio nemico furore...  
Non è brando che giunga al tuo core,  
se il mio cor pria squarciato non ha.

**OVANDO e GUERRIERI**

Nel tremendo apparato dell'armi  
agl'insani mostriamo la fronte...  
Di nemici cadaveri un monte  
tutto il campo fra poco sarà!

**ALVARO, ATALIBA, ZUMA, DONZELLE**

Ahi! che il genio funesto dell'armi  
ridestato ha il tremendo suo foco!...  
D'altro sangue cosparsa fra poco  
questa terra innocente sarà!

*(Gusmano e gli altri guerrieri brandiscono  
ferocemente le spade, ed escono all'opposto  
lato pel quale parte Zamoro. Ataliba, e le donne  
trattengono Alzira, che cerca seguirlo.)*

*Fine dell'atto primo.*

¡Tu cabeza, librada del hacha,  
no podrá huir de mi espada!

**ZAMORO**

¡Ah! Ya me parece verte, soberbio,  
caer traspasado en el polvo...  
No hay espada que llegue a tu corazón  
si el mío no ha sido antes atravesado.

**ALZIRA**

Yo te sigo, quiero servirte de escudo  
contra el malvado furor enemigo.  
De tu cabeza manchada de sangre  
esta mano arrancará los cabellos.

**OVANDO y GUERREROS**

En el tremendo despliegue de armas  
llevemos la frente muy alta ante esos locos...  
¡Dentro de poco esta tierra inocente  
se empapará con sangre de otras víctimas!

**ÁLVARO, ATALIBA, ZUMA, DONCELLAS**

¡Ah! ¡Cómo ha vuelto a despertar  
el genio funesto de las armas su tremendo fuego!  
Sí, dentro de poco el campo de batalla  
será una montaña de cadáveres enemigos.

*(Guzmán y los otros guerreros empuñan ferozmente  
las espadas y salen por el lado opuesto de aquel por  
el que parte Zamoro; Ataliba y las mujeres retienen  
a Alzira, que intenta seguirlo.)*

*Fin del acto primero.*



## ATTO SECONDO – LA VENDETTA D'UN SELVAGGIO

## SCENA PRIMA

*Parte interna delle fortificazioni di Lima.*

*Qua e là drappelli spagnuoli, che sbevazzano allegramente: scorgonsi intanto alcuni prigionieri americani, fra' quali è Zamoro, attraversare la scena in fondo, carichi di ceppi, ed in mezzo a soldati che li custodiscono.*

**SPAGNUOLI**

Mesci, mesci... – Vittoria!... – Vittoria!... –  
Al Sovrano! – Alla Spagna! – Alla gloria!  
(*Toccando i bicchieri.*)

Del trionfo la gioja succede  
alle pugne, alle stragi, al furor,  
Bevi, bevi... È dovuta mercede  
vino ibero ad ibero valor!  
Del trionfo la gioja succede  
alle pugne, alle stragi, al furor.  
Bevi, bevi... È dovuta mercede  
vino ibero ad ibero valor!

## SCENA II

*Gusmano, e detti, poi Ovando.*

**GUSMANO**

Guerrieri, al nuovo dì, fra voi le opime  
spoglie nemiche fien divise.

**SPAGNUOLI**

Al prode  
Gusman, plauso, mercé!

**OVANDO**

Dell'assembrato  
consesso militar, questa ch'io reco  
è la sentenza: manca  
il nome tuo soltanto.

## ACTO SEGUNDO – LA VENGANZA DE UN SALVAJE

## ESCENA PRIMERA

*Parte interior de las fortificaciones de Lima.*

*Aquí y allá grupos de soldados españoles, que beben alegremente: se ve entretanto a algunos prisioneros americanos, entre los que se halla Zamoro, atravesar el fondo del escenario, cargados de cadenas, y en medio de los soldados que los vigilan.*

**ESPAÑÓLES**

Escancia, escancia... – ¡Victoria...! ¡Victoria...! –  
¡Por el soberano! – ¡Por España! – ¡Por la gloria!  
(*Chocando los vasos.*)

La dicha del triunfo sucede  
a las luchas, a las matanzas, al furor.  
Bebe, bebe... ¡Para el valor español  
el vino español es la recompensa debida!  
La dicha del triunfo sucede  
a las luchas, a las matanzas, al furor.  
Bebe, bebe... ¡Para el valor español  
el vino español es la recompensa debida!

## ESCENA II

*Guzmán, y dichos, después Ovando.*

**GUZMÁN**

Guerreros, con el nuevo día sea repartido  
entre vosotros el rico botín de los enemigos.

**ESPAÑÓLES**

¡Al valiente  
Guzmán, alabanza, merced!

**OVANDO**

Reunido  
el consejo militar, ésta es la sentencia  
que traigo: sólo falta  
tu nombre.

**GUSMANO**

*(leggendo il foglio)*

«È condannato

A morte il fier Zamoro, e come albeggi

Al rogo fia condotto.»

*(Si accosta ad una tavola onde segnar la condanna.)*

**SCENA III**

*Alzira e detti.*

**ALZIRA**

Ah! no... clemenza

Gusman!...

**GUSMANO**

Per chi?

**ALZIRA**

Per me. S' ei muore, io moro.

*(Ad un cenno di Gusmano, Ovando, e gli altri spagnuoli si ritirano.)*

**GUSMANO**

Il fato di Zamoro

cangiar tu puoi... ma solo

ad un prezzo!

**ALZIRA**

Ah! domanda il sangue mio...

**GUSMANO**

No, la tua destra.

**ALZIRA**

Che!...

**GUSMANO**

Seguimi all'ara,

e compiuto l'imen, giuro ch'ei salvo

andrà lontan da questi regni.

**GUZMÁN**

*(leyendo la nota)*

«El valiente Zamoro

es condenado como rebelde, y al alba

será conducido a la hoguera.»

*(Se acerca a una mesa donde firmar la condena.)*

**ESCENA III**

*Alzira y dichos.*

**ALZIRA**

¡Ah! no... ¡Clemencia,

Guzmán...!

**GUZMÁN**

¿Para quién?

**ALZIRA**

Para mí. Si él muere, yo muero.

*(A una señal de Guzmán, Ovando y los demás españoles se retiran.)*

**GUZMÁN**

Tú puedes cambiar

el sino de Zamoro... ¡pero sólo

a un precio!

**ALZIRA**

¡Ah! Pide mi sangre...

**GUZMÁN**

No, tu mano.

**ALZIRA**

¿Qué...?

**GUZMÁN**

Sígueme al altar,

y concluida la boda, juro que partirá

a salvo lejos de estos reinos.

**ALZIRA**

Oh cielo!...  
Potrei mancar di fè?...

**GUSMANO**

Lo devi, o ch'egli  
morrà.

**ALZIRA**

Fatale, orrenda scelta!

**GUSMANO**

Scegli.

**ALZIRA**

*(prorompendo in lagrime disperate, e gettandosi a  
pié di Gusmano)*

Il pianto... l'angoscia... di lena mi priva...  
Lo vedi... son io più spenta, che viva...  
Se d'esser m'astringi, spergiura, infedele...  
Io spiro, crudele, – io spiro... al tuo piè.

**GUSMANO**

Quel duolo, quel pianto mi giungono al core,  
ma sol per destarvi geloso furore...  
Io segno il decreto, se indugi un momento...  
Zamoro fia spento, – e spento da te.  
Ei mora!

*(Risoluto, ed in atto di firmar la sentenza.)*

**ALZIRA**

Crudo, arrestati...  
– Ei... viva.

**GUSMANO**

Viva!... Alzira  
Sei dunque mia? – Rispondimi...

**ALZIRA**

*(cadendo sur una seggiola)*  
Ei viva.

**ALZIRA**

¡Oh, cielo...!  
¿Podría faltar a mi palabra...?

**GUZMÁN**

Debes hacerlo,  
o morirá.

**ALZIRA**

¡Elección horrenda y fatal!

**GUZMÁN**

Elige.

**ALZIRA**

*(rompiendo a llorar desesperadamente, y  
arrojándose a los pies de Guzmán)*  
El llanto... la angustia... me deja sin aliento...

Lo ves... estoy más muerta que viva...  
Si me obligas a ser perjura, infiel...  
Moriré, cruel, – moriré... a tus pies.

**GUZMÁN**

Este dolor, este llanto me llegan al corazón,  
pero sólo para despertar una furia celosa...  
Yo firmo el decreto si te demoras un momento.  
Zamoro morirá, – y morirá por ti.  
¡Que muera!

*(Decidido, y con ademán de firmar la sentencia.)*

**ALZIRA**

Detente, cruel...  
– Que él... viva.

**GUZMÁN**

¡Viva...! Alzira,  
¿entonces eres mía? – Respóndeme...

**ALZIRA**

*(cayendo sobre una silla)*  
Que viva.

**GUSMANO**

Olà?...

## SCENA IV

*Ovando, e detti.*

**GUSMANO**

Di pira  
non più, ma d'ara, e talamo  
or si favelli... E questa  
mia sposa...

**OVANDO**

Sposa!...

**GUSMANO**

Il pronubo  
rito solenne appresta...  
E sia di tede innumeri  
splendente la città...

**OVANDO**

Corro...

**GUSMANO**

L'évento annunzia...

**ALZIRA**

Ciel!...

**OVANDO**

T'obbedisco...

**GUSMANO**

Va...

*(Ovando parte)*

Colma di gioja ho l'anima!...  
Più non domando, o bramo...  
Non v'ha, non v'ha fra gli uomini  
chi t'ami, quale io t'amo!  
L'amor che mi governa  
arde di fiamma eterna!...

**GUZMÁN**

¿Quién anda ahí...?

## ESCENA IV

*Ovando, y dichos.*

**GUZMÁN**

No hablemos  
ya más de hoguera, sino de altar  
y de boda... Esta es  
mi esposa...

**OVANDO**

¡Esposa...!

**GUZMÁN**

Prepara  
el solemne rito nupcial...  
Y que la ciudad resplandezca  
con un sinfín de antorchas...

**OVANDO**

Corro...

**GUZMÁN**

Anuncia la nueva...

**ALZIRA**

¡Cielos...!

**OVANDO**

Te obedezco...

**GUZMÁN**

Vete...

*(Ovando se va)*

¡Tengo el alma rebosante de dicha...!  
Más no pido ni deseo...  
¡No, no, no hay entre los hombres  
quien te ame como yo te amo!  
¡El amor que me domina  
arde con una llama eterna...!

È tale amor, che un barbaro  
nemmeno intender può.

**ALZIRA**

Ove mi tragge, ahi misera!  
un rio destin tremendo!...  
per troppo amor, colpevole  
d'infedeltà mi rendo!...  
O morte, una speranza  
or solo in te m'avanza... –  
Sposa non già, ma vittima  
dell'are al piè verrò.

(Partono.)

**SCENA V**

*Orrida caverna, appena rischiarata da un raggio di luna, che vi scende a traverso di un forame.*

*La scena resta vuota qualche tempo, indi s'inoltra Otumbo guardingo, e batte ad un aureo scudo, che pende sospeso; allora un avanzo degli sconfitti americani sbuca dalle parti più sinuose della spelonca, ov'erasi appiattato.*

**OTUMBO**

Amici!...

**AMERICANI**

Ebben?

**OTUMBO**

Seconda

ebbi fortuna; e l'oro, a noi di tanti  
mali cagion, quell'oro  
ne soccorse una volta! Ho di Zamoro  
compre le guardie: l'Inca  
tra l'ombre fuggirà, cinto d'ispane  
vesti.

Es un amor tal que un bárbaro  
ni siquiera puede comprenderlo.

**ALZIRA**

¡Adónde me arrastra, desdichada,  
un destino cruel y tremendo...!  
¡Por un exceso de amor  
me he vuelto culpable de infidelidad...!  
Oh, muerte, mi esperanza  
ya sólo se deposita en ti... –  
Iré no ya como esposa,  
sino como víctima a los pies del altar.

(Parten.)

**ESCENA V**

*Horrible caverna, en la que apenas entra la luz de un rayo de luna, que logra introducirse a través de una hendidura.*

*La escena permanece vacía durante un tiempo, luego entra Otumbo, cauteloso, y golpea un escudo de oro que cuelga suspendido; entonces salen el resto de los americanos derrotados de las partes más sinuosas de la caverna, donde se habían escondido.*

**OTUMBO**

¡Amigos...!

**AMERICANOS**

¿Y bien?

**OTUMBO**

La fortuna

me ha secundado; y el oro, la razón de tantas  
de nuestras desgracias, jese oro  
nos ha ayudado esta vez! He comprado  
a los guardias de Zamoro: el inca  
huirá dentro de poco, vestido con ropas  
de español.

**AMERICANI**

Oh gioja!

**OTUMBO**

Brev'ora,  
ed egli forse ne raggiunge...

**AMERICANI**

Alcuno  
s'inoltra!...

**OTUMBO**

(*accorrendo verso la bocca dell'antro*)  
È desso!...

**SCENA VI**

*Zamoro, e detti. Egli indossa le vestimenta d'un soldato spagnuolo. Al giunger suo tutti si prostrano; esso li rialza d'un cenno; poi volge d'intorno lentamente gli occhi, pieni di cupa tristezza, e getta un guardo, come vergognando, alle spoglie di che si ricopre. – Silenzio.*

**ZAMORO**

Miserandi avanzi  
di caduta grandezza,  
che più ne resta omai?

**OTUMBO**

La tua salvezza.  
In te rivive ancora  
qualche speranza; vieni,  
ed a tempi men rei serba dell'ire  
la generosa fiamma, e il prisco ardire.

**ZAMORO**

Irne lungi ancor dovrei  
carco d'onta, e fuggitivo?...  
Separarmi da colei  
onde sol respiro, e vivo?...

**AMERICANOS**

¡Oh, dicha!

**OTUMBO**

Dentro de poco  
quizá se unirá a nosotros...

**AMERICANOS**

¡Alguien  
se acerca...!

**OTUMBO**

(*corriendo hacia la entrada de la cueva*)  
¡Es él...!

**ESCENA VI**

*Zamoro, y dichos. Él va vestido con el uniforme de un soldado español. A su llegada, todos se postran; él les hace una señal para que se levanten; luego dirige lentamente su mirada a su alrededor, invadido por una profunda tristeza, y lanza una mirada, como avergonzado, a las ropas con que va vestido. – Silencio.*

**ZAMORO**

Restos lastimosos  
de perdida grandezza,  
¿qué es lo que nos resta?

**OTUMBO**

Tu salvación.  
En ti revive aún  
una esperanza; ven  
y reserva para tiempos menos crueles  
la generosa llama de la ira y la antigua audacia.

**ZAMORO**

¿He de irme otra vez lejos de aquí  
cargado de vergüenza y fuggitivo...?  
¿Separarme de aquella  
por quien sólo respiro y vivo...?

*(La commozione gli tronca le parole.)*

Io guardai la morte in viso,  
la guardai con un sorriso!...  
Ma spezzar mi sento il core!...  
Ma non reggo a tal pensier!...  
Ahi! che debil rende amore  
anche l'alma del guerrier!

**OTUMBO**

Fuggi, ah! fuggi, ed un'ingrata,  
inca, obblia: di tanto affetto  
degnà omai la sciagurata  
più non è!

**ZAMORO**

Crudel sospetto!... –  
Forse?...

**OTUMBO**

Alzira...

**ZAMORO**

Ebben? Finisci!...

**OTUMBO**

– Sei tradito!

**ZAMORO**

No... mentisci!

**OTUMBO**

Vedi, tu lontan, lontano  
la città brillar di faci?

**ZAMORO**

Sì...

**OTUMBO**

D'Alzira, e di Gusmano  
si festeggia il nodo...

*(La emoción le corta las palabras.)*

¡Yo he visto el rostro de la muerte,  
la miré con una sonrisa...!  
¡Pero siento que se me parte el corazón...!  
¡No soporto un pensamiento así...!  
¡Ay! ¡Qué débil vuelve amor  
también al alma del guerrero!

**OTUMBO**

Huye, ah, huye, y olvida,  
inca, a una ingrata: ¡la malvada  
ya no es digna  
de tanto afecto!

**ZAMORO**

¿Acaso...?  
¡Sospecha cruel...! –

**OTUMBO**

Alzira...

**ZAMORO**

¿Y bien? ¡Acaba...!

**OTUMBO**

– ¡Has sido traicionado!

**ZAMORO**

No... ¡mientes!

**OTUMBO**

¿Ves allá a lo lejos brillar  
la ciudad con las antorchas?

**ZAMORO**

Sí...

**OTUMBO**

Se celebra el enlace  
de Alzira y de Guzmán...

**ZAMORO**

Taci...  
Ella... d'altri?...

*(Con grido selvaggio, e cacciandosi furiosamente le mani fra' capelli, mentre un tremore convulsivo lo assale in tutta la persona.)*

**AMERICANI**

Oh Ciel!...

**OTUMBO**

Zamoro!...

**AMERICANI**

Tu soccombi al tuo furor!

**ZAMORO**

Ah! perchè, perchè non moro?...  
*(Col pianto d'un cuore straziato.)*

**OTUMBO e AMERICANI**

Odi... calmati signor...

**ZAMORO**

*(in tutta la piena dello sdegno)*  
Non di codarde lagrime,  
di sangue l'ora è questa!...  
Al rito che s'appresta,  
non invitato, andrò!  
Se il ciel non ha più fulmini,  
rimane il braccio mio...  
Della vendetta il dio,  
empia, per te sarò!

**OTUMBO e AMERICANI**

*(trattenendolo)*  
Ahi! qual maligno genio  
la tua ragion turbò?  
Corri a morir!...

**ZAMORO**

Calla...  
¿Ella... de otro...?

*(Con un grito salvaje, y escondiendo furiosamente las manos entre sus cabellos, mientras un temblor convulsivo se apodera de toda su persona.)*

**AMERICANOS**

¡Oh, cielos...!

**OTUMBO**

¡Zamoro...!

**AMERICANOS**

¡Sucumbes a tu furor!

**ZAMORO**

¡Ah! ¿Por qué, por qué no muero...?  
*(Con el llanto de un corazón desgarrado.)*

**OTUMBO y AMERICANOS**

Escucha... cálmate, señor...

**ZAMORO**

*(con el máximo desprecio)*  
¡Esta no es la hora de lágrimas  
cobardes, sino de sangre...!  
¡Acudiré al rito que se prepara  
sin ser invitado!  
Si el cielo no tiene más rayos,  
queda mi brazo...  
¡Para ti seré, malvada,  
el dios de la venganza!

**OTUMBO y AMERICANOS**

*(reteniéndolo)*  
¡Ay! ¿Qué genio maligno  
turbó tu razón?  
¡Corre a morir...!



**ZAMORO**

Lasciatemi...

*(in tuono imperioso)*

Vendetta, e morte io vo...

*(Esce a precipizio.)*

**SCENA VII**

*Vasta Sala nella residenza del Governatore, con logge nel fondo, dalle quali scorgesi la città illuminata: nel mezzo una tribuna, a cui si ascende per tre o quattro gradini.*

*Il loco è tutto ingombro di milizie Spagnuole: i duci stanno sulla tribuna, le ancelle di Alzira da un canto: echeggiano lieti concetti.*

**DONZELLE**

Tergi del pianto America,  
tergi le meste ciglia.  
Attende eccelso talamo  
la tua più vaga figlia:  
pace a due mondi recano  
legami sì felici,  
essi faranno amici  
il vinto, e il vincitor.  
Sorgi, e gioisci America  
del nuovo tuo splendor!

**SCENA VIII**

*Gusmano, Alzira, Alvaro, Ataliba, Ovando, Zuma, e detti.*

**GUSMANO**

Prodi figli d'Iberia, al cui valore  
son vittorie le pugne,  
ecco la sposa di Gusmano. Al Tempio  
ella meco verrà: ma pria, del nodo,  
come fra poco il ciel, voi testimoni

**ZAMORO**

Dejadme...

*(en tono imperioso)*

Quiero venganza o muerte...

*(Sale precipitadamente.)*

**ESCENA VII**

*Gran sala en la residencia del Gobernador, con balcones al fondo, desde los cuales se ve la ciudad iluminada: en el centro una tribuna, a la que se asciende por tres o cuatro escalones.*

*El lugar está repleto de militares españoles: los oficiales se encuentran sobre la tribuna, las criadas de Alzira a un lado: resuenan alegres músicas.*

**DONCELLAS**

Seca tus lágrimas, América,  
seca tus ojos tristes.  
A tu hija más hermosa  
le espera un excelso tálamo:  
paz a dos mundos  
lleva un enlace tan feliz,  
va a hacer amigos  
al vencido y al vencedor.  
¡América, levanta y alégrate  
con tu nuevo esplendor!

**ESCENA VIII**

*Guzmán, Alzira, Álvaro, Ataliba, Ovando, Zuma, y dichos.*

**GUZMÁN**

Valientes hijos de Iberia, con cuyo valor  
las luchas son victorias,  
he aquí a la esposa de Guzmán. Ella vendrá  
al templo conmigo: pero antes del enlace,  
igual que en breve el cielo, sed ahora vosotros

or siate; fausto nodo,  
onde quest'alma, de' trionfi avvezza  
alle gioje soltanto,  
è tutta inebriata!

**ALZIRA**

(Ho il core infranto!..)

**GUSMANO**

È dolce la tromba che suona vittoria,  
t'infiamma, ti esalta un inno di gloria:  
ma innanzi aglia altari, agl'uomini, a Dio,  
condurre la donna che avvampa il tuo cor.  
E dir: questa donna, quest'angelo è mio!  
di mille trionfi è gioja maggior! –  
Si compia il rito.

**ALZIRA**

(Schiuditi

o terra, in sì funesta  
ora tremenda...)

**GUSMANO**

Porgimi

la man...

*(Egli stende ad Alzira la destra ma non arriva a stringere la mano tremante di lei, che Zamoro si avventa sovr'esso, e gl'immerge un pugnale nel petto.)*

SCENA ULTIMA

Zamoro, e detti.

**ZAMORO**

La mano è questa  
che a te si deve.

**GLI ALTRI**

Ah! perfido!...

Zamoro!

*(Riconoscendolo.)*

testigos; ¡dichoso enlace,  
por el que esta alma, acostumbrada sólo  
a las alegrías de los triunfos,  
está toda embriagada!

**ALZIRA**

(¡Tengo el corazón destrozado...!)

**GUZMÁN**

Es dulce la trompeta que toca la victoria,  
te inflama, te exalta un himno de gloria:  
pero delante del altar, de los hombres, de Dios,  
conducir a la mujer que inflama tu corazón,  
y decir: ¡esta mujer, este ángel es mío!  
¡Es una dicha mayor que mil triunfos! –  
Celébrese el rito.

**ALZIRA**

(Ábrete,

tierra, en una hora tan tremenda  
y funesta...)

**GUZMÁN**

Dame

la mano...

*(Él alarga su mano derecha a Alzira, pero no alcanza a apretar la mano temblorosa de ella, porque Zamoro se lanza sobre él y le clava un puñal en el pecho.)*

ÚLTIMA ESCENA

Zamoro, y dichos.

**ZAMORO**

Esta es la mano  
que se te debe.

**LOS OTROS**

¡Ah! ¡Malvado...!

¡Zamoro!

*(Reconociéndolo.)*

**ALZIRA**

Ciel!...

**ZAMORO**

Son io.

*(Cento spade balenano sul di lui capo.)*

Colpite. – Esulta, beviti  
infida, il sangue mio;  
ed a morir, Gusmano,  
impara tu da me.

**GUSMANO**

*(sorretto da Ovando, e dagli altri duci)*

Altre virtudi... insano,  
    apprendere voglio... a... te...  
I numi tuoi, vendetta atroce...  
    misfatto orribile... ti consigliar...  
Io del mio Nume odo la voce,  
    voce che impone di... perdonar!  
Sol per tuo scampo... quel fido core  
*(accennando Alzira)*  
    A me cedeva... e reo sembrò...  
Vivete insieme giorni d'amore...  
    E benedite chi perdonò...

*(Ponendo Alzira fra le braccia di Zamoro.)*

**ZAMORO**

Io sono attonito!...  
rapito io sono!...  
Ah! no, che tanto un uom non può...

**ALZIRA**

Io sono attonita!...  
rapita io sono!...  
    Ah! no, che tanto un uom non può...  
    Ah! no, che tanto un uom non può...  
Nel tuo linguaggio, nel tuo perdono  
    adoro il nume che l'inspirò...

*(Cadendo in lagrime a piè di Gusmano.)*

**ALVARO, ATALIBA, ZUMA, OVANDO, CORO**

Virtù sublime!... celeste incanto!...

**ALZIRA**

¡Cielo...!

**ZAMORO**

Soy yo.

*(Cien espadas brillan sobre su cabeza.)*

Golpead. – Alégrate, bébete,  
infiel, mi sangre;  
y aprende de mí, Guzmán,  
cómo morir.

**GUZMÁN**

*(sostenido por Ovando y por los otros oficiales)*

Quiero aprender... de ti...  
    insensato, otras virtudes...  
Tus dioses te aconsejaron...  
    una venganza atroz... un crimen horrible...  
¡Oigo la voz de mi Dios,  
    una voz que me ordena... perdonar!  
Sólo por tu salvación... ese fiel corazón  
*(señalando a Alzira)*  
    cedió ante mí... y pareció culpable...  
Vivid juntos días de amor...  
    y bendecid a quien perdonó...

*(Poniendo a Alzira entre los brazos de Zamoro.)*

**ZAMORO**

¡Estoy atónito...!  
¡Estoy en éxtasis...!  
¡Ah! No, que un hombre no puede tanto...

**ALZIRA**

¡Estoy atónita...!  
¡Estoy en éxtasis...!  
    ¡Ah! No, que un hombre no puede tanto...  
    ¡Ah! No, que un hombre no puede tanto...  
En tus palabras, en tu perdón  
    adoro al dios que lo inspiró...

*(Cae llorando a los pies de Guzmán.)*

**ÁLVARO, ATALIBA, ZUMA, OVANDO, CORO**

¡Virtud sublime...! ¡Prodigio celestial...!

Egli perdona chi lo svenò!...  
Quel che mi bagna tenero pianto  
vieppiù del ciglio, il cor versò...

**ALVARO**

*(in tutta l'effusione del paterno dolore)*

O mio Gusmano!... oh figlio mio!...

**ALCUNI DUCI**

Deh! vieni altrove...

**ALVARO**

Crudeli, ah! no...

**GUSMANO**

*(raccolgiendo le forze estreme, e movendo  
qualche passo verso il padre)*

Padre!...

**ALVARO**

Al mio seno!...

**GUSMANO**

L'ultimo addio!...

Qui la... tua... destra...

*(Ponendosi la mano paterna sul capo, onde  
riceverne la benedizione.)*

**ALVARO**

Figlio!...

*(Egli non può aggiungere altra parola, ma sono  
in questa mille benedizioni. Gusmano manda  
l'estremo anelito.)*

**GLI ALTRI**

Spirò!...

FINE

¡Él perdona a quien lo desangró...!  
Ese dulce llanto que me baña,  
más que de los ojos, manó del corazón...

**ÁLVARO**

*(con toda la efusión del dolor paterno)*

¡Oh, mi Guzmán...! ¡Oh, hijo mío...!

**ALGUNOS OFICIALES**

¡Ah, sal de aquí...!

**ÁLVARO**

¡Ah, no, crueles...!

**GUZMÁN**

*(haciendo acopio de sus últimas fuerzas, y dando  
algunos pasos hacia su padre)*

¡Padre...!

**ÁLVARO**

¡A mi pecho...!

**GUZMÁN**

¡El último adiós...!

Aquí... tu... diestra...

*(Posando la mano paterna sobre su cabeza a fin de  
recibir la bendición.)*

**ÁLVARO**

¡Hijo...!

*(Él no puede añadir ninguna palabra más, pero en  
ella se contienen mil bendiciones. Guzmán exhala  
el último suspiro.)*

**LOS OTROS**

¡Ha muerto...!

FIN



**musika  
bulegoa**



**adi gure musikari, adi!**

**apoyamos nuestra música**

**we support our music**

**KULTURA  
Live\***

*mie*  
MUSIKA  
INDUSTRIAREN ELKARTEA

**Musikagileak**

**m**  
musikari



**ELUSKO JAURLARITZA  
GOBIERNO VASCO**

KULTURAREN ENPLAZA  
POLITIKAREN ENPLAZA  
DEPARTAMENTO DE CULTURA  
E POLITIKAREN ENPLAZA

# DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE *ALZIRA* DE GIUSEPPE VERDI

*Alzira* es una ópera sin fortuna dentro del catálogo de Giuseppe Verdi. Fue su primer título para el Teatro di San Carlo de Nápoles y también su primera colaboración con el libretista Salvatore Cammarano, de la que surgieron títulos cruciales como *Luisa Miller* e *Il trovatore*. Pero este primer resultado conjunto, a partir de una tragedia de Voltaire contra el colonialismo español en el Perú, desapareció de los escenarios italianos tan solo nueve años después de su estreno, en agosto de 1845. No volvió a representarse allí hasta 1967, es decir, más de un siglo y una década después. Ni siquiera se recuperó en 1951, cuando la RAI registró y transmitió, desde sus sedes de Milán y Turín, el ciclo completo de las óperas de Verdi como parte de los fastos conmemorativos del quincuagésimo aniversario de su muerte. La desventura de *Alzira* está relacionada con las críticas adversas que recibió, y, sobre todo, con el supuesto descrédito del compositor. Verdi dijo de ella, en su madurez, que era «francamente fea» («proprio brutta»), aunque ese comentario nunca haya podido documentarse.

La resurrección de *Alzira* en el siglo XX no se produjo dentro de un teatro, sino de una emisora de radio. El 18 de septiembre de 1936, la RAVAG de Viena

transmitió esta desconocida ópera de Verdi en versión de concierto y cantada en alemán. El reparto estaba encabezado por la soprano húngara Margit Bokor y Oswald Kabasta dirigió a la Sinfónica de Viena. Esa transmisión llegó a escucharse en varios países europeos, e incluso en Estados Unidos a través de la NBC, pero no se ha conservado grabada. Sabemos, no obstante, que la recuperación de la ópera corrió a cargo de Lothar Riedinger, un musicólogo y compositor que la defendió con tenacidad. Atribuyó su fracaso en el siglo XIX tanto al conservadurismo del público italiano de la época como a las ambiciones del compositor: «Verdi se esforzó por crear un drama musical en lugar de una ópera convencional», afirmó antes de la transmisión.

En una crónica publicada en *The New York Times* leemos, además, que esta recuperación de *Alzira* responde a la «histeria» hacia el compositor italiano que generó la publicación, en 1924, de la novela de Franz Werfel, *Verdi. Roman der Oper*. Es lo que hoy se conoce como *Verdi-Renaissance*, una etapa vinculada con los años veinte y treinta del siglo XX, que supuso un nuevo florecimiento artístico y científico del compositor en Alemania. Y la primera grabación

conservada de *Alzira* está relacionada precisamente con la fase final de esa etapa, ya en la Alemania nazi. Se realizó durante un concierto público en Berlín, en noviembre de 1938, en la sede de la radio del Reich, con Heinrich Steiner al frente de la orquesta de la emisora. El registro tiene algunos cortes y opta por un perfil sinfónico que tiene poca afinidad con Verdi. Pero el reparto es solvente e incluye a una jovencísima Elisabeth Schwarzkopf, como *Alzira*, que no puede afrontar el cariz dramático del papel, a pesar de que eleva los pasajes más líricos y asegura las coloraturas.

La primera representación escénica de *Alzira*, ahora ya en italiano y prácticamente sin cortes, se realizó en la Ópera de Roma, en marzo de 1967. La cinta de la transmisión de la RAI fue distribuida en elepé en varias ediciones privadas y se convirtió en la primera grabación disponible de la ópera. Un registro, ahora en estilo, con una dirección musical descuidada pero suficiente, de Franco Capuana, y un destacado trío protagonista que permite verificar las fortalezas y debilidades del título verdiano. Incluye a la soprano rumana Virginia Zeani como una completa *Alzira*, el buen Gusmano del barítono estadounidense Cornell MacNeil y el tenor italiano Gianfranco Cecchele como entregado Zamoro. Pero ningún sello discográfico se lanzó por entonces a grabar *Alzira* completa en estudio, aunque sí algún fragmento. Un ejemplo es el disco *Verdi Rarities*, de Montserrat Caballé, que RCA publicó en 1968, y donde se incluye la Cavatina de *Alzira* del primer acto. Una interpretación extraordinaria que la catalana adornó con exquisitas vocalizaciones y su característico uso del *filato*.

Philips inició en los años setenta un ambicioso proyecto de grabación en

estudio de varios títulos infrecuentes de Verdi bajo la dirección musical de Lamberto Gardelli. Entre 1971 y 1979 se registraron *I Lombardi*, *Attila*, *Un giorno di regno*, *I masnadieri*, *Il corsaro*, *I due Foscari*, *La battaglia di Legnano* y *Stiffelio*. Pero el descrédito de *Alzira* hizo que Philips desestimase su grabación junto a *Oberto*. Ambos proyectos serían retomados, años más tarde, por el joven sello Orfeo. *Alzira* se grabó, en marzo de 1982, en los estudios de la Radio de Baviera. No se contó con la principal orquesta de la emisora, la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, sino con la segunda formación, bautizada como Münchner Rundfunkorchester. Y ese detalle quizás explique el desigual resultado orquestal de esta grabación, a pesar de la idiomática dirección del maestro italo-sueco. Se compensó con un reparto importante, aunque tampoco ideal. Lo mejor es aquí el barítono Renato Bruson como el gobernador español Gusmano, cuyo tono robusto termina convertido en verdadera nobleza en su emotiva intervención final. Ileana Cotrubas da vida a una *Alzira* demasiado lírica. Conmueve al suplicar por la vida de su amado, pero no es una soprano suficientemente completa para cubrir todas las demandas dramáticas y de coloratura del personaje. Y lo mismo podría decirse de Francisco Araiza. El tenor mexicano estaba más habituado a la ligereza de Mozart y Rossini, y su entrega vocal no compensan sus carencias para afrontar un papel creado originalmente para la voz de Gaetano Fraschini, un tenor heroico de tinte casi baritonal.

Pero Philips corrigió en los años noventa su error de hacía dos décadas. Y retomó sus grabaciones de óperas infrecuentes de Verdi, ahora como conmemoración de su bicentenario y con la excelente

dirección musical de Fabio Luisi. Entre 1997 y 1999, el director italiano registró *Aroldo*, con las fuerzas del Maggio Musicale de Florencia, y *Jérusalem* junto a *Alzira*, con la Orquesta de la Suisse Romande de Ginebra. Todas ellas son referencias fonográficas absolutas de cada ópera. Para *Alzira* volvió a contar con la transparente producción de Wilhelm Hellweg, con un idóneo balance entre solistas, coro y orquesta. Ahora la calidad de la Orquesta de la Suisse Romande y del coro de la Ópera de Ginebra son incuestionables. Fabio Luisi dirige una versión modélica, equilibrada y teatral, aunque sin concesiones a cualquier alteración de la partitura en forma de embellecimiento vocal. Cuenta, además, con un buen reparto, aunque tampoco resulte ideal. Paolo Gavanelli no es un barítono verdiano al uso, como Bruson, y su voz resulta más apropiada para Mozart y Donizetti. La soprano rusa Marina Mescheriakova satisface mejor que Cotrubas las tremendas demandas vocales de *Alzira*, aunque su versión suena más elocuente que dramática. Y lo mejor aquí es el inca Zamoro del tenor Ramón Vargas, superior a su compatriota Francisco Araiza, al lograr combinar pasión y precisión.

En los últimos veinte años, *Alzira* ha conocido una recepción desigual. Con producciones menores en algunos teatros, como en la Ópera de Sarasota, en 2000, y el Teatro Regio de Parma, en 2002, ambas con registros sonoros no oficiales. Pero la siguiente grabación comercial en CD de *Alzira* no se ha publicado hasta 2014. Una versión de concierto grabada dos años antes en el Festival de Tirol del Sur-Alto Adigio. Gustav Kuhn dirige con solvencia a la Orquesta Haydn de Bolzano y Trento, en su último año como titular, junto

al Istituto Corale ed Orchestrale di Dobbiaco. Pero el reparto vocal es muy deficiente. Empezando por la estridente *Alzira* de Junko Saito y terminando por el inestable Gusmano de Thomas Gazheli, un barítono heroico aquí fuera de estilo. Lo único interesante es el tenor Ferdinand von Bothmer, cuya desigual entrega vocal permite vislumbrar algo parecido a lo que debió ser Gaetano Fraschini, el primer Zamoro.

En cuanto a las producciones en DVD de *Alzira*, la única disponible actualmente es la filmación de esta irregular versión de concierto bajo la dirección de Gustav Kuhn y con un «concepto escénico» de Andreas Leisner. En ella, cada cantante representa su personaje, aunque sin atrezo ni vestuario, y su visualización no aporta nada a la audición ya comentada. Existe, no obstante, una filmación, de febrero de 1991, que fue publicada hace ocho años en DVD por Hardy Classic. Se trata de una representación sencilla en el Teatro Regio de Parma con la orquesta del Conservatorio "Arrigo Boito" de la ciudad de la Emilia-Romaña bajo la dirección de un joven Maurizio Benini. Una puesta en escena tradicional de Luciano Damiani filmada en condiciones de imagen y sonido muy precarias y con un reparto simplemente aceptable.



**ALZIRA EN CD**

Personajes: Alzira (soprano); Zamoro (tenor); Gusmano (barítono); Zuma (mezzosoprano); Ovando (tenor); Ataliba (bajo); Otumbo (tenor); Álvaro (bajo).

Nota aclaratoria: existen unas once grabaciones conocidas de *Alzira* de Verdi. El siguiente listado supone una selección de las mismas en relación con su interés fonográfico y su disponibilidad en el mercado. No obstante, la mayoría de las grabaciones incluidas pueden escucharse en plataformas de streaming como Spotify, Apple Music, YouTube, Qobuz, Idagio o Primephonic.

**1938**

Elisabeth Schwarzkopf; Rupert Glawitsch; Manfred Hübner; Ingeborg Eschbach; [...] Erich Schütz; Josef Burgwinkler; Augusto Garabello. Großorchester und Chorus des Reichsenders Berlin / Dir.: Heinrich Steiner. CANTUS CLASSICS CACD 5.00440 F (2 CD) © 2003.

**1967**

Virginia Zeani; Gianfranco Cecchele; Cornell MacNeil; Bianca Bortoluzzi; Saverio Porzano; Mario Rinaudo; Sergio Tedesco; Carlo Cava. Coro y Orquesta del Teatro dell'Opera di Roma / Dir.: Franco Capuana. GALA RECORDS 100701 (2 CD) © 2003.

**1983**

Ileana Cotrubas; Francisco Araiza; Renato Bruson; Sofia Lis; Donald George; Daniel Bonilla; Alexandru Ionita; Jan-Hendrik Rootering. Coro de la Bayerischen Rundfunks y Münchner Rundfunkorchester / Dir.: Lamberto Gardelli. ORFEO C057832H (2 CD) © 2001.

**1999**

Marina Mescheriakova; Ramón Vargas; Paolo Gavanelli; Iana Iliev; Jovo Reljin; Wolfgang Barta; Torsten Kerl; Slobodan Stankovic. Coro del Gran Teatro de Ginebra y Orquesta de la Suisse Romande de Ginebra / Dir.: Fabio Luisi. PHILIPS 4646282 (2 CD) © 2001.

**2012**

Junko Saito; Ferdinand von Bothmer; Thomas Gazheli; Anna Lucia Nardi; Joshua Lindsay; Yasushi Hirano; Joe Tsuchizaki; Francesco Facini. Istituto Corale ed Orchestrale di Dobbiaco y Orchestra di Bolzano e Trento / Dir.: Gustav Kuhn. CMAJOR 727102 (2 CD) © 2014.

**ALZIRA EN DVD****1991**

Keiko Fukushima; Maurizio Frusoni; Giancarlo Pasquetto; Maria Rosario Rossini; Enrico Facini; Pietro Vultaggio; Giovanni Campi; Giacomo Prestia. Coro del Teatro Regio de Parma y Orquesta del Conservatorio "Arrigo Boito" / Dir. Maurizio Benini / Dir. esc.: Luciano Damiani. HARDY CLASSIC HCD4050 (1 DVD) © 2012.

**2012**

Junko Saito; Ferdinand von Bothmer; Thomas Gazheli; Anna Lucia Nardi; Joshua Lindsay; Yasushi Hirano; Joe Tsuchizaki; Francesco Facini. Istituto Corale ed Orchestrale di Dobbiaco y Orchestra di Bolzano e Trento / Dir.: Gustav Kuhn. CMAJOR 721408 / 721504 (1 DVD / Blu-ray) © 2013.

Camille Saint-Saëns

# SAMSON ET DALILA

Fundación  
**BBVA**






## ÍNDICE

---

FICHA ARTÍSTICA	/188
EL YO EUROPEO Y EL OTRO EXÓTICO EN <i>SAMSON ET DALILA</i> - Ralph P. Locke	/189
ENTRE LA ÓPERA Y EL ORATORIO - Steven Huebner	/202
SINOPSIS ARGUMENTAL	/211
FICHA TÉCNICA	/212
LIBRETO	/213
DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA	/246



## FICHA ARTÍSTICA

**Género**

*Grand opéra* en tres actos

**Música**

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

**Libreto**

Ferdinand Lemaire inspirado en el relato bíblico del Antiguo Testamento

**Estreno**

Großherzogliches Theater de Weimar el 2 de diciembre de 1877

**Estreno en ABAO Bilbao Opera**

Coliseo Albia el 7 de septiembre de 1963

**Partitura**

Samson et Dalila Op. 47 (versión francesa)  
DURAND S.A., París. Editores y Propietarios

**Representación en ABAO Bilbao Opera**

1.046<sup>a</sup>, 1.047<sup>a</sup>, 1.048<sup>a</sup>, 1.049<sup>a</sup>

**De este título**

8<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> y 11<sup>a</sup> reposición del título

**Representaciones**

23, 26, 29 de enero y 1 de febrero de 2021

**Dalila**

Ekaterina Semenchuk\*

**Samson**

Marco Berti

**El Sumo Sacerdote de Dagón**

Egils Silins

**Abimélech**

Alejandro López\*

**Primer filisteo**

Josep Fadó

**Segundo filisteo**

Jose Manuel Díaz

**Un mensajero filisteo**

Gerardo López

**Un anciano hebreo**

Manuel Fuentes\*

**Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao**

**Director musical**

Renato Palumbo

**Director de escena**

Paul-Émile Fourny\*

**Escenografía**

Marko Japelj\*

**Vestuario**

Brice Lourenço\*

**Iluminación**

Patrice Willaume\*

**Coreografía**

Laurence Bolsigner-May\*

**Director del coro**

Boris Dujin

**Coproducción**

Opéra-Théâtre de Metz Métropole

Opéra de Massy

**Patrocinador exclusivo  
de esta ópera**

**Fundación**

**BBVA**

\*Debuta en ABAO Bilbao Opera

# EL YO EUROPEO Y EL OTRO EXÓTICO EN *SAMSON ET DALILA*

| 189 |

El repertorio operístico es rico en obras que construyen para el público visiones del mundo no occidental y de sus habitantes, con páginas como *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart, *Les pêcheurs de perles* de Bizet, *Aida* de Verdi y *Turandot* de Puccini, por no hablar de muchos títulos en otro tiempo gloriosos y hoy casi olvidados. En estas óperas, la representación del Otro se anuncia con especial claridad en la esencia del argumento, los nombres de los personajes y en el vestuario, la escenografía y el atrezzo. Pero, ¿hasta qué punto el libreto y la música –a un nivel más detallado– participan también de este proyecto de representación del Otro (racial/étnico/etc.) en estas óperas?

La imperecedera *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns nos brinda una oportunidad para explorar estos importantes temas culturales y estéticos, al tiempo que también disfrutamos con el encuentro con una de las obras maestras –de una grandeza innegable– del repertorio operístico.



Lucas Cranach el Viejo: *Sansón y Dalila* (ca. 1528)

## EL ORIENTALISMO EN LA CULTURA OCCIDENTAL

El ya fallecido crítico cultural Edward Said exploró los escritos de figuras políticas e historiadores cruciales del siglo XIX y comienzos del XX que se ocuparon del mundo árabe y turco. Él reinterpretó, como es bien sabido, el término "orientalismo" –asociado anteriormente a las artes visuales, como, por ejemplo, los cuadros de escenas árabes de Ingres y Delacroix–, que ahora haría referencia a los múltiples modos en que la sociedad y la cultura europeas (y, más tarde, Estados Unidos) se ocuparon del "Oriente" (por utilizar la denominación entonces habitual con una sola palabra) «*by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, [and] ruling over it*» («realizando afirmaciones sobre él, autorizando opiniones sobre él, describiéndolo, enseñándolo, fijándolo [y] gobernando sobre él»). El "Oriente" hacía referencia, en este sentido, a los territorios mayoritariamente musulmanes del norte de África y el Cercano Oriente, por más que en las últimas décadas el "Oriente" sea un término que haya tendido a emplearse como sinónimo de Asia Oriental: es decir, China y Japón.

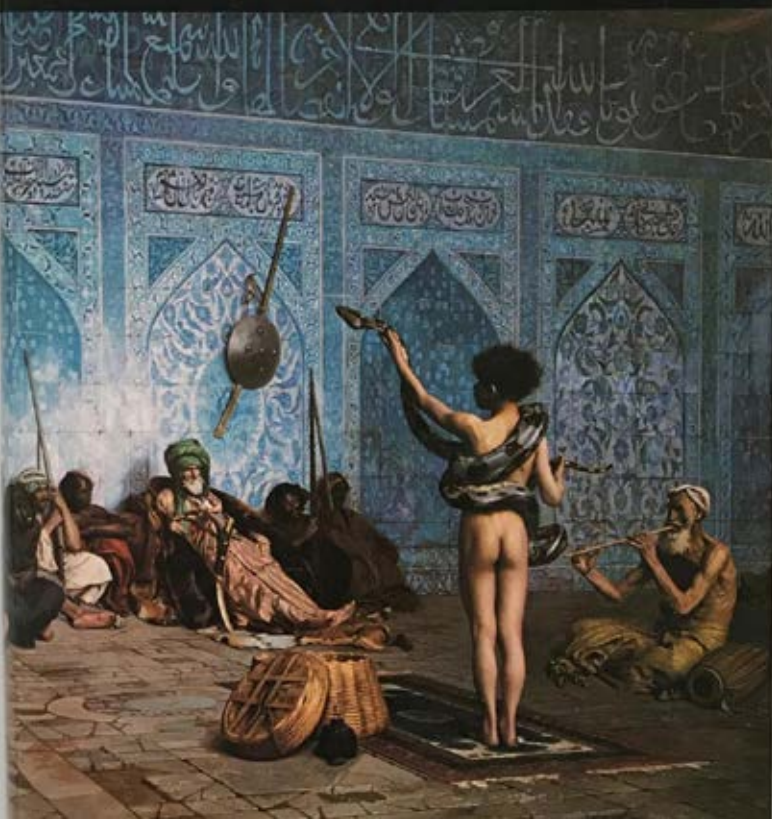
Los escritos de Said dejan claro que, durante el siglo XIX, el proyecto orientalista se vio profusamente reflejado y presentado por obras de arte y música por medio de los estereotipos culturales producidos en ellas: imágenes de «*Oriental despotism, Oriental splendor, cruelty, sensuality [...] promise, terror, sublimity, idyllic pleasure, [and] intense energy*» («despotismo oriental, esplendor oriental, crueldad, sensualidad [...] promesa, terror, sublimidad, placer idílico [e] intensa energía»). El análisis de Said ha sido puesto en entredicho por otros autores, que han intentado introducir un mayor número de matices en la argumentación. Pero el fondo de sus tesis sigue siendo válido y poderoso, también para el mundo de la ópera. Pensemos, por ejemplo, en el retrato en gran medida negativo del hipócrita y despiadado Osmin en *Die Entführung aus dem Serail* (que está ambientada en la Turquía otomana) o el negrero y violador potencial Monostatos en *Die Zauberflöte* (que se desarrolla en Egipto).

El análisis de Said resulta especialmente incisivo en relación con Francia, el país que fue, junto con Inglaterra, la potencia colonial más activa del norte de África y "las Tierras Santas" durante el siglo XIX y comienzos del XX. Francia utilizó de buena gana todas las fuerzas con que contaba –incluida la militar, el poderosamente centralizado sistema educativo francés y toda la panoplia de medios periodísticos– para asegurarse el acceso a materias primas y mejorar su influencia geopolítica y obtener otras ventajas derivadas del dominio colonial. Estas estructuras sociales contribuyeron a asegurar el apoyo público a los sacrificios en su país –y a las severas acciones administrativas en el extranjero– que resultaban a menudo necesarios para conseguir y mantener ese dominio de los territorios geográficamente distantes.

Los escritores y artistas franceses siguieron de cerca estas novedades. A veces ofrecían obras que respaldaban las políticas gubernamentales de conquista y colonización. (El *Requiem* de Berlioz, por ejemplo, fue encargado para conmemorar a un general francés que había muerto en el asedio de la ciudad argelina de Constantina, que culminó con éxito.) Con más frecuencia creaban obras que

Cubierta de la primera edición (1978) de *Orientalism*, de Edward Said, que reproduce un detalle del cuadro *Le Charmeur de serpent*, de Jean-Léon Gérôme

## ORIENTALISM EDWARD W. SAID





Lucas Cranach el Joven, *Sansón y Dalila* (ca. 1537)

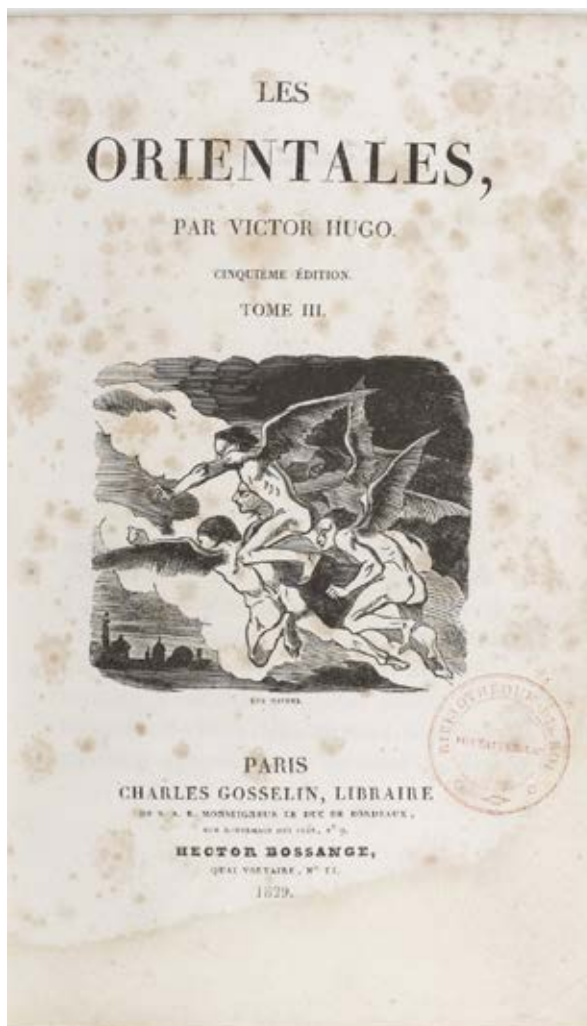
respondían a lo que el joven Victor Hugo llamó la «*préoccupation générale*» por la región (lo que ellos solían llamar simplemente «el Oriente») y por sus «*couleurs*» desconocidos y, en consecuencia, fascinantes. No resulta sorprendente, por tanto, que algunos de los ejemplos más familiares e históricamente relevantes de orientalismo en las artes sean franceses, como, por ejemplo, poemas del propio Victor Hugo (*Les orientales*, 1829) o cuadros de escenas de harén y guerreros blandiendo cimitarras pintados por Jean-Auguste-Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Pierre-Auguste Renoir y – más cerca de nuestra propia época– Henri Matisse.

Pero, ¿es el mundo de la Biblia realmente el Cercano Oriente? Para los escritores y pintores de la época, resultaban necesarias pocas distinciones entre “entonces” y “ahora”. Simplemente daban por hecho que gran parte de lo que ellos conocían de primera mano, o gracias a los libros, sobre la Palestina o el Egipto contemporáneos (o, en realidad, sobre Argelia o Marruecos, ignorando las enormes diferencias geográficas y culturales) había permanecido en gran medida inmutable desde los tiempos bíblicos y se hallaba, por tanto, disponible para ser objeto de cita en forma de detalles históricamente genuinos en sus poemas o cuadros de tema religioso. Cómo construían justamente el Oriente las obras artísticas para el Occidente era algo que podía variar enormemente, de modos que encuentran esclarecedores paralelismos en la ópera de Saint-Saëns.

## LA ILUSIÓN DEL ORIENTE

En un gran número de obras orientalistas llaman de inmediato la atención las referencias concretas a la ambientación y las costumbres locales. Los poetas solían guiar al lector en su sensación geográfica citando uno o dos nombres y términos fácilmente reconocibles: *Les Orientales* de Hugo incluye títulos como «*Cri de guerre du mufti*», «*La douleur du pacha*», «*La sultane favorite*» y «*Le derviche*». Los pintores orientalistas presentaban al espectador imágenes de pipas de opio, ropas argelinas y marroquíes, y azulejos turcos. Estos objetos se retrataban con la precisión en los detalles y la redondez en la forma que eran características de las técnicas artísticas europeas de aquella época. Los óleos resultantes y las ilustraciones de libros creaban la poderosa ilusión de que la imagen se hallaba situada en el “Oriente”. En el curso del proceso, las palabras citadas (en poemas y novelas) y las imágenes visuales (en los cuadros) reforzaban la sensación que tenía cada uno de estar situado a salvo, junto con el observador-poeta o el observador-artista, en el “Occidente”.

Los compositores orientalistas, de una manera análoga, imitaban o evocaban a menudo la música de la región, aunque raramente, si es que lo hacían alguna vez, la reproducían con algo que



Cubierta de la primera edición de *Les Orientales* de Victor Hugo (1829)



Ilustración para la primera edición de *Les Orientales* de Victor Hugo

se pareciera al naturalismo etnográfico de ciertos cuadros orientalistas. El principal defensor de la música de estilo árabe en los comienzos del movimiento fue Félicien David (1810-1876). Durante su vida, las obras de David se interpretaron en importantes salas y teatros por toda Europa y América. Óperas como *Les pêcheurs de perles* de Bizet y *Lakmé* de Delibes podrían no haber llegado a escribirse si David no hubiera preparado el camino con su oratorio profano *Le désert* (1844) –una obra basada en parte en melodías que había recogido en Egipto y que fue muy alabada por Berlioz– y con sus óperas libremente exóticas, fundamentalmente *La perle du Brésil* (1851) y la muy superior *Lalla-Roukh* (1862, a partir de Thomas Moore). Saint-Saëns admiraba a David y su música lo bastante como para escribir un extenso artículo en memoria de su compatriota en 1876, precisamente en la época en que estaba completando, a instancias de Liszt, la composición de *Samson et Dalila*.

## LOS BALLETS REBOSANTES DE EXOTISMO

Los números musicales más obviamente exóticos de *Samson et Dalila* son los dos ballets. La «*Danse des prêtresses de Dagon*» («Danza de las sacerdotisas de Dagón», en el primer acto) nos brinda la visión más completa de las muchachas filisteas, que tejen sus guirnaldas y –como señalan las indicaciones escénicas– «*semblent provoquer les guerriers hébreux*» («parecen provocar a los guerreros hebreos»). Dalila, que se une a sus «gestes

*voluptueux*» («gestos voluptuosos»), provoca del mismo modo a Sansón, a pesar de los esfuerzos de él por apartar su mirada de «*l'enchanteresse*» («la hechicera»). Una buena parte del delicado pero fascinante efecto en este número danzado procede del esquivo lenguaje modal de la música: la frase inicial utiliza una escala que contiene un tercer grado descendido o *menor*, pero con un sexto grado *natural* o *mayor*. Además, la escala utiliza un séptimo grado descendido, ese elemento tan característico de desplazamiento temporal o geográfico –«hace mucho tiempo», «muy lejos»– en la música occidental de los últimos siglos.

La incluso más famosa Bacanal (en el tercer acto) muestra a los príncipes y muchachas filisteos prolongando sus libertinas diversiones más allá del amanecer, animados por los hipnóticos ritmos cuasiárabes en las castañuelas, los timbales y la cuerda grave (especialmente un ritmo *ostinato* que divide ocho unidades en un esquema fuertemente sincopado de 3 + 3 + 2). Las floridas melodías y las estridentes armonías se basan libremente en el modo *hijazi* árabe, con su característico intervalo de segunda aumentada. El rapsódico solo de oboe con que se inicia la Bacanal exagera, de un modo que comparten los procedimientos orientalistas en todas las artes, la sensación de extrañeza. Presenta la segunda aumentada no en uno, sino en dos lugares de la escala: entre los grados sexto y séptimo, y entre el segundo y el tercero. Se trata realmente de una opción en la música tradicional árabe, aunque es probable que el músico enlace una unidad melódica *hijazi* (o *jins*) a una altura con un *jins* de un modo diferente a otra altura distinta. Tanto la Bacanal como la «*Danse des prêtresses de Dagon*» se hallan orquestadas de un modo que resulta, sucesivamente, sensual, exquisito y poderoso.

## EL YO Y EL OTRO TENTADOR Y AMENAZADOR

Pero, aparte de las dos escenas danzadas, en la ópera hay muchos más elementos que la vinculan con los impulsos orientalistas de la época. (Del mismo modo, el efecto orientalista en un poema suele extenderse más allá de la inclusión de unas pocas palabras extranjeras y el efecto orientalista





Jean-Léon Gérôme, *Le bain* (ca. 1880)

en un cuadro incluye también mucho más que las chaquetas bordadas, las brillantes espadas y los detalles arquitectónicos que constituyen símbolos manifiestos que nos dicen dónde está ambientada la escena.)

El objetivo fundamental del orientalismo del siglo XIX era, como ya se ha apuntado, «representar» el Oriente para el Occidente. El modo concreto en que se hacía esto variaba muchísimo y no siempre incluía medios estilísticos específicamente no europeos. El autor de un poema orientalista no escribía, en su mayor parte, en nada que se pareciera a unas maneras orientales. (Unos pocos, es cierto, mostraban una fascinación pasajera por la forma –lo cual suponía un reto intelectual– del *ghazal* persa.) Del mismo modo, Delacroix y el resto no intentaban generalmente que sus cuadros parecieran árabes (o persas, etc.) por su estilo o su empleo del pincel. Si acaso, tendían a encontrar los cuadros del Cercano Oriente rígidos e inexpresivos; Delacroix, por ejemplo, se sintió brevemente fascinado por los retratos mogoles, pero al final llegó a la conclusión de que «*Il n'y a dans ces dessins ni perspective ni aucun sentiment de ce qui est véritablement la peinture, c'est-à-dire une certaine illusion de saillie, etc. : les figures sont*



*immobiles, les poses gauches, etc.*» («En estos dibujos no hay ni perspectiva ni ningún sentimiento de aquello que es verdaderamente la pintura, es decir, una cierta ilusión de proyección, etc.: las figuras son inmóviles, las poses, torpes, etc.»).

Los pintores orientalistas, en cambio, trataron de evocar estas escenas lejanas de la manera más actual, valiéndose de perspectivas tridimensionales y del modelado de la forma, la colocación de las figuras en el espacio y en relaciones concretas (por medio de la mirada, el gesto, etc.) entre ellas y con respecto al espectador, las técnicas de pincelada virtuosísticas e innovaciones recientes en la teoría del color. Los historiadores del arte pueden hablar por ello de una actitud orientalista hacia el desnudo o las figuras femeninas levemente vestidas en *La muerte de Sardanápalo* de Delacroix, *Judá y Tamar* de Horace Vernet, *El mercado de esclavos* y *Baño árabe* de Jean-Léon Gérôme, *Salomé* de Henri Regnault y *El masaje* de Édouard Debat-Ponsan, a pesar de que los óleos están pintados, desde un punto de vista técnico, de un modo puramente occidental.

Estas imágenes de mujeres encarnan lo que constituye quizás el elemento más esencial dentro de la fantasía occidental de Oriente; no sólo se sitúan las mujeres en Oriente (por medio de las ropas que visten y de otros elementos), sino que son retratadas como objetos de deseo (masculino). Para ser más precisos, son retratadas por regla general como *odalisques* o concubinas que



Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapole* (1827)

son, alternativamente, voluptuosas, vulnerables, indolentes y se hallan sexualmente disponibles para un sultán (u otro poderoso hombre oriental) presente o implícito.

*Samson et Dalila*, lo que resulta quizá sorprendente, no retrata a las mujeres filisteas como seres apartados del mundo (a la manera de *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart u otras óperas y cuadros orientalistas que se centran en la crueldad del harén). Sin embargo, Dalila y las bailarinas de la escena del primer acto mencionada más arriba se presentan específicamente como una amenaza seductora para los hebreos rectos y temerosos de Dios. Y como una amenaza especial para el valiente Sansón, líder de los hebreos, debido a su debilidad por las mujeres.



Edouard Debat-Ponsan, *Le Massage. Scène de hammam* (1883)

El punto de vista orientalista impregna, por tanto, la ópera a través de una construcción binaria esencial: Sansón, el protoeuropeo, es varón y cuenta con el favor de Dios; Dalila, la principal representante del Oriente, es mujer y persigue la caída de su rival y la del Occidente elegido por Dios. Y, en su mayor parte, Sansón y su pueblo aparecen presentados como el «sujeto» dramático, el Yo colectivo de esta historia, y se pretende que el público adopte fundamentalmente su punto de vista.

Merece la pena detenerse para abundar en este aspecto sobre el «punto de vista» y para observar cómo se construye, por medio de ideas culturales preconcebidas y, especialmente, por medio de la

música. Aun antes de dirigirse al teatro de ópera, los públicos de la época de Saint-Saëns habrían sentido claramente empatía por los hebreos monoteístas y no por los filisteos decadentes y adoradores de ídolos, y habrían estado preparados en concreto para ver a Sansón no sólo como un hebreo –aunque también eso–, sino como una prefiguración de Cristo y, por tanto, de la civilización occidental. (Sansón había sido presentado durante siglos como un «tipo» de Cristo en la literatura y en el arte porque hizo que se derrumbara el templo pagano de los filisteos. Del mismo modo, el hecho de que lo cegaran los soldados filisteos, tras la orden recibida de sus líderes, era un «atributo» semejante a la crucifixión de Cristo por las autoridades romanas.)

Saint-Saëns refuerza esta posición privilegiada de Occidente haciendo que su ópera comience con un extenso lamento de los hebreos cautivos. Esta música poderosa y apesadumbrada, gracias a sus referencias a los estilos y las técnicas de la música religiosa cristiana, conseguía (y sigue consiguiendo) que naciera una empatía hacia los hebreos en el moderno espectador occidental de la ópera. Nos identificamos de inmediato con Sansón y su pueblo, y en contra de los opresores filisteos. Dicho de otro modo, nos sentimos aquí preparados para ver a los filisteos a través de los ojos hebreos, y no a la inversa. Estas referencias músico-estilísticas incluyen una agitada melodía de los violines en segundo plano –y una fuga posterior– que incorporan referencias a los aspectos más solemnes de las obras de Bach o Händel (o Mendelssohn). Del mismo modo, el coro conmovedoramente piadoso cantado por los hebreos en mitad del acto, después de que hayan alejado brevemente a las fuerzas palestinas («*Hymne de joie, hymne de délivrance*», «*Himno de dicha, himno de liberación*»), aunque presentado en un fragmento pentatónico de cuatro notas, recuerda más al canto gregoriano que a cualquier música identificable como originaria del Cercano Oriente.

Al igual que en los cuadros de Ingres, Delacroix y Gérôme, la visión occidental de los orientales –aquí los filisteos, y especialmente sus mujeres– no es enteramente de reproche. Vemos por primera vez a las mujeres filisteas mediado el acto primero inmediatamente después del coro sombrío y arcaico

que acaba de mencionarse. Las mujeres jóvenes entran cantando con una dulzura exquisita sobre la primavera, los capullos y el amor («*aimons toujours !*», «¡amemos siempre!»), mientras que los violines evocan suaves brisas. Ahora es Dalila quien toma la palabra y dirige frases tentadoras –sobre sus brazos, su cabello de ébano, sus besos, su dulce fragancia– directamente a Sansón, que ha sido su amante antes de que comience la ópera. Mientras lo observa en una actitud provocadora, sentimos la angustia de Sansón. Al mismo tiempo, nosotros mismos queremos seguir escuchando, fascinados por estos modelos (femeninos) inequívocos de sensualidad no reprimida. Las frases iniciales de Dalila captan la atención por sus saltos ascendentes –que cubren con frecuencia el intervalo de una sexta– y sus serpenteantes arpeggios. Más evocadora incluso, y más claramente eficaz para romper la resistencia de Sansón, es su aria «*Printemps qui commence*» [«Primavera que comienza»] (inmediatamente después de la «Danza de las sacerdotisas» comentada más arriba). Esta aria se inicia con sencillas frases de dos compases y el más elemental de los acompañamientos con notas mantenidas –quizás una alusión a las notas pedales de la música del Cercano Oriente–, pero la intensidad va aumentando de diversos modos y el oyente queda enseguida atrapado en largos trechos de melodía ininterrumpida.

El comienzo del dúo de amor en el segundo acto es igualmente rico en frases sinuosamente prolongadas que afirman la maestría de Dalila en el arte de la seducción, que se ve realizada con las respuestas más fragmentadas y angulosas (y angustiadas) de Sansón. La creciente fascinación del oyente por la astuta, elocuente y apasionada Dalila produce como resultado el desplazamiento del punto de vista que se mantiene cuidadosamente en otros pasajes de la ópera, porque, al final del segundo acto, hemos pasado a ver a Sansón de una manera muy parecida a como lo ve la propia Dalila: como un hombre fuerte, valiente, digno de admiración por sus principios y evidentemente atractivo, que es, sin embargo, lamentable y humanamente, susceptible de ser sometido por medio del sexo. Esta ópera trata, en muchos sentidos, de la perdición de un hombre, *la défaite d'un homme*.



Dibujo que ilustra la partitura original de *Samson et Dalila*

## DÉSPOTAS ORIENTALES

Además de ser retratadas como criaturas atractivas y seductoras, las mujeres filisteas aparecen unidas repetidamente a la belleza de la naturaleza, un rasgo habitual del paradigma orientalista, que en este caso intensifica una idea preconcebida romántica muy extendida: a saber, que la mujer es a la naturaleza lo que el hombre a la civilización y la guerra. Suaves brisas soplan a lo largo del coro de las sacerdotisas, de la segunda parte de «*Printemps qui commence*» de Dalila y al comienzo mismo del segundo acto, cuando Dalila espera a Sansón en el «dulce valle» de Soreck.

Por contraste, los hombres filisteos aparecen retratados, lo que no resulta sorprendente, como agentes de un régimen opresor y de una religión cruel y supersticiosa. Este retrato es congruente con los estereotipos orientalistas habituales de los hombres del Cercano Oriente como petulantes,

resueltos, intolerantes, déspotas y fanáticos ávidos de poder: impulsivos y propensos a la violencia. (La figura tumbada del famoso cuadro *La muerte de Sardanápalo* de Delacroix es un ejemplo especialmente avieso: el ansia de destrucción de este mandatario oriental es ejecutada por sus criados mientras él observa impasible.)

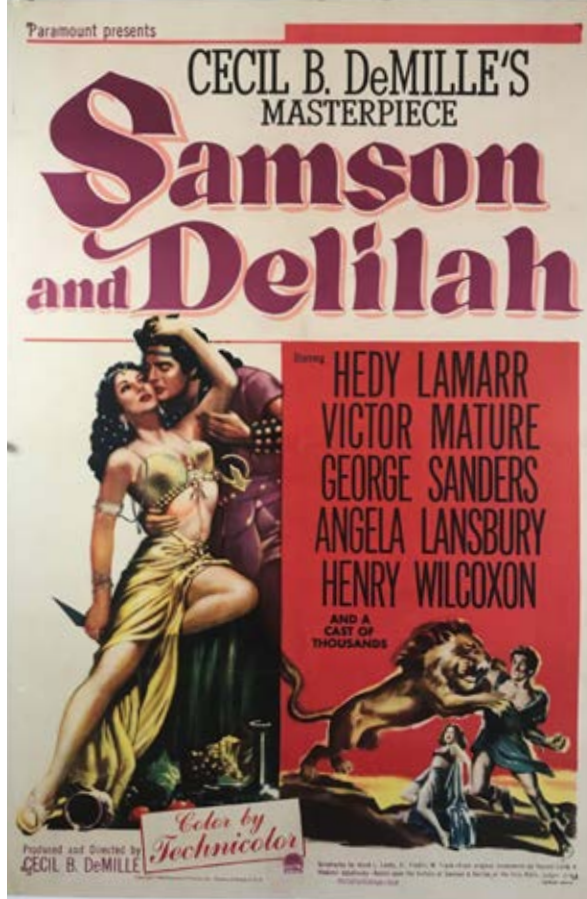
El Sumo Sacerdote de Dagón y (en el otro «lado») el Anciano Hebreo conforman una interesante pareja de cara a una comparación. Los dos son papeles confiados a voces graves y, siguiendo la tradición operística, cantan música que es algo estentórea o declamatoria. (Lo mismo puede predicarse del otro personaje filisteo masculino principal: Abimélech, el sátrapa de Gaza.) El Anciano Hebreo es, de hecho, poco más que un sentencioso *basso comprimario*. Sirve únicamente de inútil recordatorio de la misión encomendada por Dios que Sansón está, al final del primer acto, al borde de desdeñar.

En contraste con el Anciano Hebreo, el Sumo Sacerdote de Dagón requiere una voz de barítono agudo (más en la línea del Conde de Luna en *Il trovatore* o de Scarpia en *Tosca*) y lleva a cabo, en consonancia, con una mayor eficacia su función de provocar a Dalila para que tienda una trampa a Sansón. En general, actúa como el motor maligno de la trama. Su manera de pensar es específicamente racista, monomaniaca y tendente a la violencia. Esto queda explícito en su maldición del pueblo hebreo en el primer acto, cuyas palabras son verdaderamente repulsivas, genocidas de hecho: «*Maudite à jamais soit la race des enfants d'Israël ! Je veux en effacer la trace [...] Maudit soit celui qui les guide ! J'écraserai du pied ses os brisés, sa gorge aride !*» («¡Maldita sea para siempre la raza de los hijos de Israel! ¡Quiero borrar su huella! [...] ¡Maldito sea quien los guía! ¡Destrozaré bajo mis pies sus huesos rotos, su garganta reseca!»). Sus palabras se acompañan de una figura musical sorprendente, militarista, que se convertirá en uno de los más memorables de entre los numerosos motivos recurrentes de la ópera. Aquí Saint-Saëns parece estar tomando una postura pública en contra de las ideas racistas antijudías cada vez más virulentas propuestas por Gobineau y otros, algunos de los cuales habían propuesto, en una fecha tan temprana como 1850, deportar

por completo de Europa a los judíos, tenidos por agentes contaminantes orientales. La fuerza moral de la afirmación de Saint-Saëns queda, sin embargo, debilitada por su deseo de trasladar simplemente la carga del maldito carácter oriental de los hebreos de la ópera (los predecesores de «Nosotros»: los europeos coetáneos del compositor) a sus filisteos (el «Otro» cultural y político: por ejemplo, los habitantes de Argelia y otros territorios que habían colonizado recientemente los franceses).

## CONOCEMOS AL ENEMIGO Y ELLOS SON EL NUESTRO O, QUIZÁ, «NOSOTROS»

El problema de cómo «leer» los filisteos –bien como el «Otro», bien como un aspecto de «Nosotros»– surge con mayor insistencia en el tercer acto, donde nos encontramos por fin con las costumbres y la religión filisteas en todo su esplendor. Aquí gran parte de la música tiene un dejo paródico. El coro de filisteos se mofa inmisericordemente del forzado cegado, de un modo que nos recuerda a la turba en las Pasiones de Bach, aunque Saint-Saëns niega a su multitud cualquier tipo de dignidad. (Parece, de hecho, que alguien nos ha introducido de repente en una ópera cómica: «*Prends garde à tes pas ! Sa colère est plaisante ! Ah ! ah ! ah ! ah !*», «¡Cuida por dónde vas! ¡Es cómica su cólera! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!»). Dalila añade sus propios insultos, en una música que es en gran medida una reescritura crispada y sarcástica de su música de amor supuestamente sincera del segundo acto. Esta explosión de brutalidad enfurece evidentemente a Sansón (sus palabras empiezan ahora a transformarse para convertirse de un pesar abatido en un deseo de venganza contra «*cette femme*» («esta mujer») y eso, lo cual no es menos importante, puede provocar que los espectadores de la ópera sientan asco por esta arpía profundamente subversiva. El Sumo Sacerdote demuestra cuán frívolo es al decirle a Sansón: «*divertis-nous, en redisant à ton amante les doux propos, les chants si doux dont la passion s'alimente !*» («¡diviértenos, repitiendo a tu amante las dulces palabras, los cantos tan dulces de los que se alimenta la pasión!») que causaron su desgracia. Quizás aún peor, él ridiculiza la «*colère*» impotente del Dios de Sansón.



Cartel de la película *Samson and Delilah* (1949), dirigida por Cecil B. DeMille

Lo que son los filisteos como colectivo se revela aún con mayor claridad en la deslumbrante y lisonjera Bacanal que ya he comentado más arriba. (Aquí un diseñador de vestuario y un director de iluminación con talento pueden sugerir apropiadamente los fascinantes excesos que vemos en los cuadros orientalistas.) Y se revela en un aspecto más «oficial» en el gran himno triunfal, dirigido por el Sumo Sacerdote y Dalila. Este número –el último de la ópera, excepto por la breve plegaria a Dios de Sansón para que le dé fuerzas y pueda destruir el templo filisteo– comienza con una campechana figura de escala en modo mayor que porta sugerencias de la música festiva del Barroco. Cualesquiera posibles implicaciones religiosas quedan, sin embargo, neutralizadas de inmediato cuando el Sumo Sacerdote y Dalila entran cantando frases sumamente sencillas en un canon exacto, sugiriendo banalidad o falta de sustancia ética a pesar de los grandiosos gestos externos y la suntuosa orquestación. De hecho, Saint-Saëns opta cada vez más por el empleo de instrumentos estridentes según va avanzando el himno (jextensos pasajes melódicos para glockenspiel!) y –en las palabras «*Dagon se révèle !*» («¡Dagón se revela!»), cuando se ven ascender las llamas del fuego sagrado– la música cambia y se transforma en una danza *con brio*, algo a medio camino entre una

polca rápida y un cancán, a la que Dalila añade posteriormente algunos floreos y coloraturas extáticos, que se perciben con claridad como vulgarmente teatrales. Aquí, la elección estilística de Saint-Saëns es abiertamente consciente: un castigo final de las almas degeneradas de los filisteos y de su religión (entendida como una creencia impía). Pero también es posible una lectura más universal. Quizá Saint-Saëns estaba caracterizando el materialismo pretencioso pero insulso de sus contemporáneos europeos.

## ¿SEDUCTORA O AMANTE?

Este problema de interpretación –es decir, cuán maquinalmente leer la oposición binaria esencial entre Occidente y Oriente en esta ópera– resulta especialmente intenso en el segundo acto. Aquí hay poco en la música que sea estrictamente exótico y sí hay un sentido poco acusado del medio social. Vemos únicamente a tres personajes: el Sumo Sacerdote, en un dramático dúo conspiratorio con Dalila, y los dos amantes. (El libreto deja claro que han tenido diversos encuentros amorosos en varias ocasiones antes de que comience la ópera.) La función del Sumo Sacerdote es aquí incitar a Dalila a que logre averiguar cuál es el secreto de la fuerza de Sansón. Dicho de otro modo: su función es desplazar la motivación de esta traición de Dalila –una simple mujer– a una figura de autoridad masculina, de modo que podamos liberarla, al menos durante un tiempo, de la total responsabilidad de sus acciones. En el relato bíblico, ella es sobornada por los ancianos filisteos; en la ópera, ella rechaza la oferta de un soborno y se une al Sumo Sacerdote en una agitada *cabaletta* que afirma su doble motivación personal para conseguir que encadenen a Sansón: patriotismo y un deseo de venganza personal.

El efecto resultante es que ahora la vemos fundamentalmente como una mujer que ha amado y, después, desdeñado. Cuando se va el Sumo Sacerdote, ella y Sansón se encuentran, pero por razones diferentes: él viene para ofrecerle una «última despedida»; Dalila quiere poner a prueba su pasión por ella. En cuanto a nosotros (en el público), no los hemos visto solos juntos. Es, por



Victor Mature y Hedy Lamarr caracterizados como Sansón y Dalila en película de Cecil B. DeMille

tanto, nuestra oportunidad para experimentar todo el magnetismo de su atracción mutua, así como la dinámica de las diferencias que los separan.

Este dúo de amor (o dúo de la seducción) es, en muchos sentidos, el núcleo de la ópera. Dramáticamente, es lo que los estudiosos del teatro francés llaman la *scène à faire* de una obra: el momento alrededor del cual gira toda la trama. Musicalmente –en esto coinciden críticos y público–, contiene las inspiraciones más ricas del compositor. Parece haber sido también un número especialmente privilegiado para Saint-Saëns, ya que lo compuso en primer lugar, antes de dejar la ópera a un lado durante varios años, cuando los directores de los teatros de ópera no mostraron ningún interés por llevarla a escena. Pero, por el grado en que nos hace pensar en Dalila y en sus sentimientos, tiende a hacer añicos el sencillo punto de vista binario mantenido con tanto cuidado en otros pasajes de la ópera.

La diferencia entre los amantes y sus respectivas agendas queda claro de inmediato en los períodos iniciales de los dos personajes. Dalila se expresa por medio de frases claramente deshonestas de una extensión seductora: seis compases, en un Si bemol mayor absolutamente estable, aunque ella no canta en su totalidad la melodía propiamente dicha, que aparece presentada, en cambio, por la orquesta, una convención operística que recuerda a las maneras obsequiosas de muchas escenas de «sociabilidad» o cortesía diplomática (en el segundo acto de la versión en cinco actos del *Don*

*Carlos de Verdi*, por ejemplo). Sansón responde con sus frases de cuatro compases típicamente imperturbables, aquí cuatro seguidas, pero que van ganando en intensidad melódica y armónica por medio de una declamación errática y, tanto en la voz como en la línea del bajo, de un movimiento cromático descendente.

En cuanto a la fuente de su mutua atracción, esta se revela con mayor claridad en la sección central del dúo: un extenso movimiento lírico para Dalila –un aria, en la práctica– que está lleno del persuasivo poder del amor. «*Mon cœur s'ouvre à ta voix comme une fleur aux baisers de l'aurore !*» («¡Mi corazón se abre a tu voz como se abren las flores a los besos de la aurora!»), canta aduladoramente a su amante con voz de tenor. Esto nos lleva, por fin, a entender el poder que tiene Dalila sobre Sansón, porque también lo ejerce sobre nosotros. (Sansón tiene realmente unas pocas frases impotentes durante el transcurso del aria, pero Dalila establece las condiciones del diálogo y las mantiene.) Los saltos en su línea vocal se amplían más allá de la sexta utilizada en el primer acto, extendiéndose en las frases del aria a modo de clímax hasta una séptima, que se ofrece dos veces en rápida sucesión, la segunda vez transportada una tercera descendente, produciendo de este modo un cambio creciente de la armonía hasta el relativo menor. Incluso la propia Dalila, aunque está supuestamente fingiendo amor, parece perdida en sentimientos más profundos, más verdaderos al final de este pasaje apasionado y se reprende a sí misma para volver a cumplir con su deber: «*Mais ! non ! que dis-je ?*» («Pero... ¡no! ¿Qué digo?»).

Hacia el final de la ópera, como hemos visto, se pondrá en cuestión la sinceridad de esta música amorosa, una decisión calculada casi fríamente por parte de Saint-Saëns. Pero los amantes de la música, durante las décadas siguientes, eligieron por sí mismos con qué aspecto de Dalila querían quedarse. Esta aria suplicante, palpitante, pasó a tener pronto una vida propia, siendo interpretada por cantantes de grandes o pequeñas cualidades en salones respetables por todo el mundo occidental. Esta afirmación cautivadora del poder del amor fue favorecida por Saint-Saëns y su editor: en el frontispicio de la partitura para voz y piano figura su



Max Liebermann, *Simson und Delila* (1902)

retrato, firmado e inscrito con las notas y las eróticas palabras iniciales de este número inmortal.

Puede que, entre otros aspectos, sea esta visión del poder del amor carnal la que evitó que *Samson et Dalila* entrara a formar parte del repertorio operístico de los teatros de todo el mundo durante muchos años después de su estreno en Weimar en 1877. En Inglaterra, la justificación oficial fue que las escenas bíblicas resultaban inapropiadas para el moralmente sospechoso mundo de los teatros. Así, la obra, en sus primeros años, se interpretó, en cambio, en forma de oratorio en las salas de concierto. Similares objeciones se esgrimieron en Francia, a pesar de contar con claros precedentes, como *Joseph* de Étienne-Nicolas Méhul y *Moïse et Pharaon* de Gioachino Rossini; para disgusto de Saint-Saëns, *Samson et Dalila* no llegó a la Opéra de París hasta 1892. Una vez que llegó a la capital francesa, sin embargo, ya se quedó allí, alcanzando las doscientas representaciones tan solo en la Opéra en sus primeros diez años y las quinientas en 1922. Cada vez que se repone, los espectadores se quedan sorprendidos: «¡No sabía que Saint-Saëns fuera un compositor de ópera tan bueno!» (Sí, y hay otra docena de óperas tuyas que merece la pena conocer, como ha explorado recientemente Hugh Macdonald en su importante libro *Saint-Saëns and the Stage. Operas, Plays, Pageants, a Ballet and a Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.)

\* \* \*

Una última reflexión: ¿puede entenderse esta ópera como una nueva y acusadamente irónica reelaboración de la historia arquetípica de Romeo y Julieta? La idea puede parecer improbable en un principio, porque los capuletos y montescos son

–para nuestra mentalidad moderna– más semejantes que diferentes entre sí, mientras que tenemos a aceptar como un hecho incontrovertible ese perpetuo/intrínseco antagonismo bíblico entre los hebreos y sus enemigos declarados, los filisteos.

Pero, una vez que se acepta que *toda* la humanidad es una sola y gran familia, partida por diversas distinciones artificiales y generadas culturalmente (incluidas algunas «raciales» supuestamente científicas), la historia de dos personas que experimentan una atracción mutua e intentan equilibrarla con las exigencias o las expectativas de su respectivo grupo social (y el dios respectivo al que reza ese grupo) puede empezar a parecerse a la historia del mundo tal como lo conocemos y lo vivimos en la actualidad.

Saint-Saëns fue uno de los cosmopolitas más fervientes del mundo de la música, que compuso en una época de un nacionalismo cada vez más acerbo y en la que se buscaba inocular el miedo con argumentos racistas. Quiero defender que no podemos dejar de oír el mensaje de pesar y trascendencia que contiene esta ópera, aunque podamos no darnos cuenta conscientemente de ello, y aunque podamos incluso oponerle resistencia. Al igual que el propio y desamparado forzudo hebreo (durante la «*Danse des prêtresses de Dagon*»), escuchamos, asegurándonos en todo momento de que esto no es más que una velada de entretenimiento, que estas imágenes

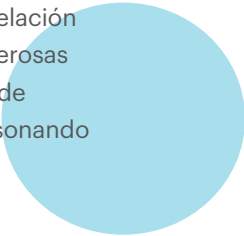
| 199 |



Grabado del siglo XVIII que muestra la destrucción del templo de Dagon por parte de Sansón

de sensualidad y dicha son malas, foráneas, que no son para nosotros. Escuchamos, sin embargo, y pedimos más. *Samson et Dalila* es una ópera que, en última instancia, puede trastocar nuestras cómodas suposiciones. Es esto, y no simplemente los exotismos de música de cine de la obra, lo que sigue manteniéndola viva en la actualidad.

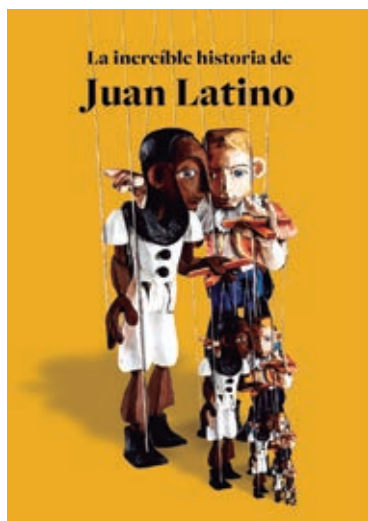
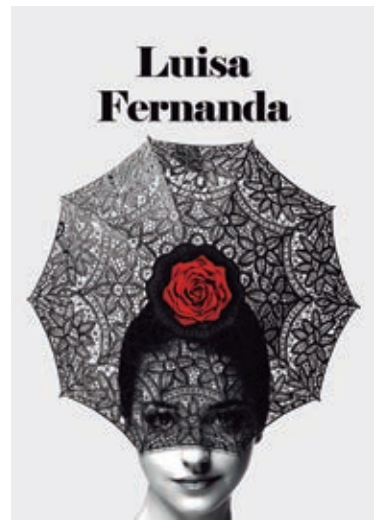
Quizá pueda predicarse algo similar de muchos otros productos culturales del orientalismo. Pueden haber quedado irremediabilmente trasnochados, al igual que cualquier tipo de afirmación sobre las regiones no occidentales que parecen retratar, pero aquello que tienen que decirnos sobre Occidente, en sí mismo y en su incómoda relación con el mundo más amplio –y sobre las numerosas disimetrías internas de Occidente: de raza, de religión, de género, de clase social–, sigue sonando inquietantemente cierto.



### Ralph P. Locke

es catedrático emérito de Musicología en la Eastman School of Music de la Universidad de Rochester (Estados Unidos). Este texto se basa libremente en un artículo publicado en 1991 en el *Cambridge Opera Journal* y en ideas de su libro *Musical Exoticism. Images and Reflections* (Cambridge, Cambridge University Press, 2009). Ha explorado también las fases iniciales en la representación de la otredad étnica en *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart* (Cambridge, Cambridge University Press, 2015).





# VEN A DISFRUTAR DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

ENCUENTRANOS EN LA CALLE DE JOVELLANOS, 4, 28014 MADRID

# ENTRE LA ÓPERA Y EL ORATORIO

En una crítica del estreno de *Samson et Dalila* en la Opéra de París en 1892, publicada en *Gil Blas* el 25 de noviembre, el crítico y compositor Alfred Bruneau encontró muchas cosas que admirar en la ópera. Pero sus elogios no fueron incondicionales:

*Et c'est sur ce point que nous formulerons nos seules réserves. Certaines scènes, d'une immobilité évidemment voulue, nous paraissent froides, il faut bien le reconnaître. Là, M. Saint-Saëns se complaît et s'attarde en des polyphonies vocales, des développements musicaux, des ingéniosités orchestrales tout à fait remarquables, scholastiquement, mais absolument contraires à la rapidité d'action, à l'ardeur passionnelle, à la flamme lyrique que nous demandons au drame nouveau.*

Y es sobre este aspecto sobre el que formularemos nuestras únicas reservas. Hay que reconocer que ciertas escenas, de una inmovilidad evidentemente buscada, nos parecieron frías. En ellas, el Sr. Saint-Saëns se complace y se demora en polifonías vocales, desarrollos musicales e inventivos efectos orquestales que son verdaderamente notables, desde un punto de vista escolástico, pero

absolutamente contrarios a la rapidez de la acción, al ardor pasional, a la llama lírica que exigimos al nuevo drama.

Está claro que Bruneau no pensaba que toda la ópera era así. La intensa emoción del dúo Dalila-Sansón en el segundo acto y la teatralidad del *coup de théâtre* al final de la ópera hablan en contra de este tipo de opinión reduccionista. Pero había suficientes pasajes de la obra que parecían avanzar lentamente como para haber dejado una huella en la experiencia de Bruneau. Otros se hicieron eco de su opinión crítica en la época de Saint-Saëns. Y sigue expresándose incluso en la nuestra.

No necesitamos entender necesariamente los ocasionales *longueurs* de la ópera como algo negativo. Para valorar el carácter monumental de la ópera y el avance relativamente lento de sus acontecimientos, merece la pena examinar la génesis del proyecto. Saint-Saëns escribió el primer fragmento de música que aparece en *Samson et Dalila* en 1859, el comienzo del coro inicial «*Dieu d'Israël ! Écoute la prière de tes enfants !*» («¡Dios de Israel! ¡Escucha la plegaria de tus hijos!»). Sorprendentemente, su manuscrito para el coro no contiene ningún indicio que apunte a una ópera

# SAMSON & DALILA

POÈME DE FERDINAND LEMAIRE, MUSIQUE DE  
M. CAMILLE SAINT-SAËNS. — PREMIÈRE REPRÉ-  
SENTATION A L'OPÉRA.

Constatons tout d'abord que M. Camille Saint-Saëns a dû attendre vingt ans la représentation de *Samson et Dalila* sur la scène de l'Académie nationale de musique, et essayons de tirer du dédain d'autrefois pour ce noble et haut ouvrage comme du succès qui, partout, l'accueille aujourd'hui quelque solide argument en l'affirmation des idées que nous défendons ici.

C'est vers 1872 que fut composée la partition de *Samson et Dalila*. Déjà M. Saint-Saëns guerroyait à outrance, poussé par ce besoin de combativité auquel il n'a jamais cessé d'obéir et qui, depuis lors, grâce à un singulier esprit de contradiction absolument inné chez lui, l'incita à se désintéresser et à s'éloigner peu à peu de ce qu'il aimait le plus autrefois.

Besoin de combativité, peut-être aussi besoin de liberté l'ont fait tout à coup jeter aux orties le froc wagnérien en une préface retentissante où l'artiste, assez fièrement, réclamait son droit à choisir ses admirations comme aussi à formuler ses critiques.

Le bruit que fit en son temps cette préface n'est point encore oublié et les discussions qu'elle souleva dans le monde musical ne sont nullement apaisées; mais si M. Saint-Saëns n'est plus aujourd'hui qu'un pontife *in partibus* de la religion de Bayreuth, trouvant sans doute que le dieu engendra trop de faux prophètes et amena dans le temple trop de simili-dévots, il est certain qu'il fut le premier apôtre de la musique moderne et qu'au moment où il y avait danger à se battre pour elle, il se battit en effet très vaillamment, très ouvertement, estimant « qu'il fallait être toujours pour l'art contre les philistins ». A cette heure, il est persuadé que ces mêmes philistins sont devenus wagnériens intransigeants et il persiste à « être toujours contre les philistins », naturellement, sincèrement et fort courageusement, d'ailleurs, car la lutte ainsi continuée est tout aussi périlleuse, croyez-le bien, que celle qu'il soutenait autrefois, Richard Wagner, par l'effet du temps et la marche des années s'étant imposé enfin à l'égal d'un Bach, d'un Beethoven ou d'un Mozart.



El compositor y crítico musical francés Alfred Bruneau (1857-1934)

más extensa. Parece haber sido concebido como música para un servicio religioso, probablemente para cumplir con los cometidos profesionales de Saint-Saëns como organista de la iglesia de la Madeleine en París, que llevaban aparejada la producción de una cantidad considerable de música religiosa. No se interpretó nunca. Varios años después —la cronología exacta sigue siendo un poco turbia—, personas integrantes de su círculo animaron a Saint-Saëns a componer un oratorio, un género religioso de grandes dimensiones. Un pariente del compositor, y escritor aficionado, llamado Fernand Lemaire ofreció sus servicios para escribir el texto. El compositor vio así una oportunidad para utilizar el coro «*Dieu d'Israël !*» al comienzo de la nueva obra sacra. No ha quedado documentado por qué Saint-Saëns se sintió atraído por el tema de Sansón y Dalila, del Libro de los Jueces, en aquel preciso momento. Tanto una ópera como un oratorio forman parte del trasfondo histórico. Un amigo del compositor le recordó que, en el siglo XVIII, Voltaire había escrito un libreto de ópera sobre este episodio para Jean-Philippe Rameau, cuya música no llegó nunca a representarse y que posteriormente se perdió. Pero el precursor más famoso era un oratorio titulado *Samson* (1743), de George Frideric Handel, que no se había interpretado con mucha frecuencia en Francia. La obra de Handel comienza después de que Sansón ya haya sido seducido por Dalila y haya perdido su fuerza tras haberle cortado el pelo, de modo que el camino estaba expedito para iniciar la trama en un momento anterior del relato bíblico y contar así la caída de Sansón.



Cubierta de la partitura de *Samson et Dalila* publicada por la editorial Durand



En un estadio muy temprano, Lemaire propuso cambiar la indicación de género y decantarse por una ópera en vez de un oratorio. El aspecto importante en todo esto es que los orígenes del proyecto en forma de oratorio dejaron su huella en la ópera *Samson et Dalila* que conocemos actualmente. Los oratorios –por regla general no escenificados, aunque no siempre es el caso y hay excepciones– se basan en temas sagrados judeocristianos (algo infrecuente en las óperas), tienen intrigas menos complejas que las óperas, tramas que avanzan más lentamente y un menor número de personajes. También contienen más coros, piezas que suelen llenarse de una escritura contrapuntística de sonoridad académica. Todas estas características encajan muy bien con *Samson et Dalila*. Merece la pena señalar que cuando se ofreció en versiones de concierto no escenificadas en vida de Saint-Saëns, fue denominada con frecuencia un oratorio. Lo mismo no puede decirse de *Faust* o *La traviata*. La descripción que hace Bruneau de *Samson et Dalila* como una obra estática y llena de una escritura contrapuntística escolástica tiene, por tanto, una explicación genérica. Y en vez de encontrar fallos en una obra juzgada en función de una serie de normas que resultan inapropiadas para ella, puede ensalzarse por la inteligencia con que logran mezclarse en la partitura los géneros de la ópera y el oratorio.

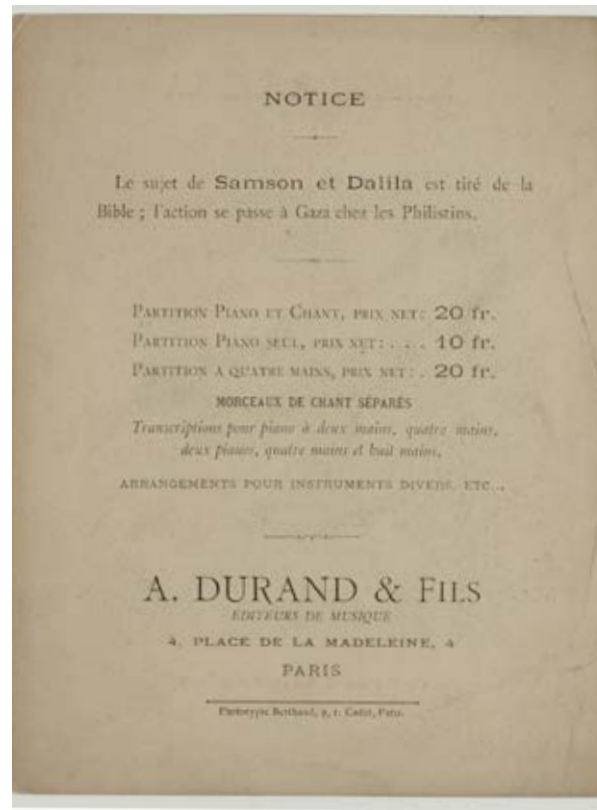
Antes de seguir explorando la forma dramática de *Samson et Dalila*, merece la pena completar el relato de su complicada génesis. Después de que Lemaire completara los dos primeros actos, probablemente a mediados de la década de 1860, Saint-Saëns se puso a trabajar en lo que era su primera ópera, pero el trabajo se vio salpicado de múltiples interrupciones. El relato que él mismo hizo al final de su vida de la composición de la ópera deja la impresión de que el proyecto quedó a un lado cada vez que surgían muchas otras prioridades en el ámbito de la composición de música instrumental e incluso del proyecto de una nueva ópera titulada *Le Timbre d'argent*. Había algunos borradores para el primer acto y líneas ya escritas en su totalidad para los cantantes en el segundo. Saint-Saëns elaboró la parte orquestal del segundo acto enteramente en su cabeza antes



La gran cantante Pauline Viardot-García, dedicataria de *Samson et Dalila*

de escribir una sola nota sobre el papel, un logro extraordinario si se tiene en cuenta su carácter sinfónico. Acompañó a cantantes de memoria en interpretaciones del segundo acto en conciertos celebrados en casas privadas en la década de 1860. Si pensamos en el consenso crítico existente en la actualidad de que este acto es el que posee más fuerza de los tres, resulta llamativo que no consiguiera impresionar a sus oyentes en estas primeras lecturas informales.

El libreto languideció, por tanto, entre los papeles de Saint-Saëns. Cuando coincidió con Franz Liszt en las conmemoraciones para el centenario del nacimiento de Beethoven en 1870, Saint-Saëns le habló del proyecto. La admiración mutua entre estos dos pianistas-compositores era grande y sincera. Saint-Saëns veía en Liszt a un modelo en el desarrollo del poema sinfónico y Liszt tenía a su colega francés por un defensor de la moderna sintaxis en Francia. Liszt prometió que organizaría un estreno de *Samson et Dalila* en Weimar, donde había trabajado durante muchos años como director de orquesta. Pero ese



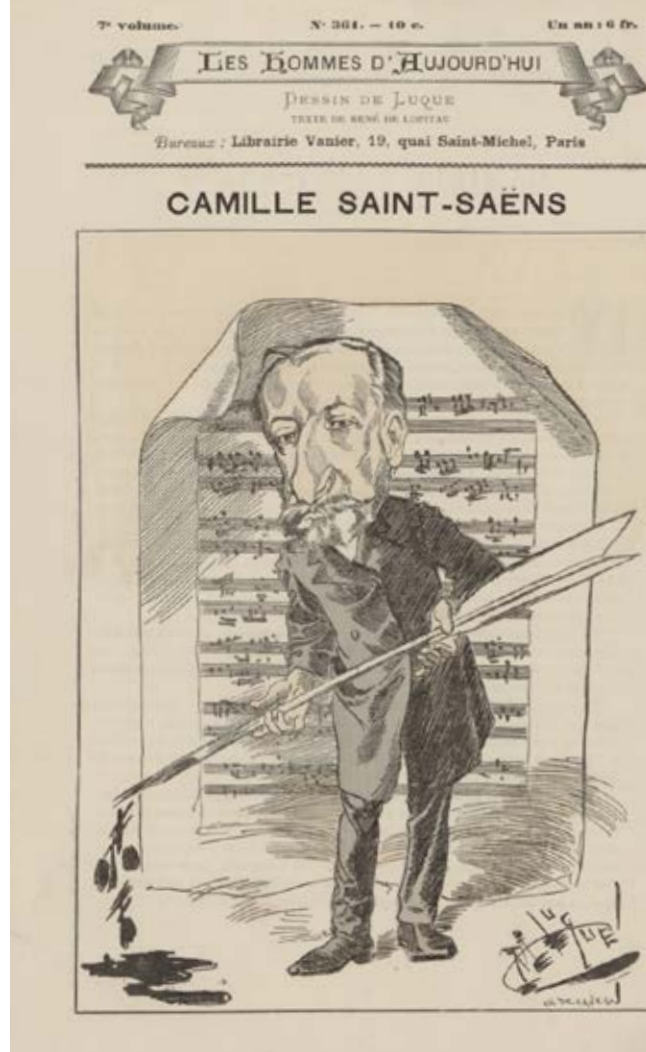
Anuncio de la editorial Durand de diversas partituras (canto y piano, piano solo, piano a cuatro manos) de *Samson et Dalila*

mismo año, pocos meses después, se interpuso la guerra franco-prusiana y los planes hubieron de retrasarse. La gran mezzosoprano Pauline Viardot ensayó el papel de Dalila en otra interpretación privada del segundo acto en 1874, de nuevo con Saint-Saëns tocando el piano de memoria. Como ella acabó siendo la dedicataria de *Samson et Dalila*, contamos con buenos motivos para suponer que sus ánimos fueron decisivos para convencer a Saint-Saëns de que terminara la obra. El primer acto quedó completado rápidamente y se ofreció en versión de concierto con orquesta en París. Los empresarios teatrales franceses no quedaron muy impresionados y no se mostraron dispuestos a representar la obra. Los actos segundo y tercero siguieron en 1875 y a comienzos de 1876. El apoyo anterior de Liszt se mantuvo inalterado y *Samson et Dalila* se estrenó finalmente –en traducción alemana– en el Hoftheater de Weimar el 2 de diciembre de 1877. Para entonces ya se habían estrenado en París otras dos óperas de Saint-Saëns: la ya mencionada *Le Timbre d'argent*, así como su ensayo de incursión en el *japonisme*, *La Princesse jaune*.

Aun después del éxito de las representaciones en Weimar, *Samson et Dalila* necesitó que pasara mucho tiempo antes de echar raíces. No volvió a subir a un escenario hasta 1882 en Hamburgo, también en alemán, y hasta 1890 no se representó en francés, en Rouen. La Opéra de París brindó por fin la consagración nacional en 1892, la producción sobre la que Alfred Bruneau escribió su crítica. Entretanto Saint-Saëns había seguido escribiendo óperas que se interpretaron sin tantas dilaciones, pero con un éxito limitado: *Étienne Marcel* (1879) y *Henry VIII* (1883), entre otras. Los empresarios habían errado de lleno al juzgar el potencial comercial de *Samson et Dalila*. Y aún surgiría otro elemento de frustración para el compositor: compondría un total de otras once óperas a lo largo de su carrera, pero ninguna de ellas conseguiría nunca acercarse siquiera remotamente a igualar el éxito que acabaría teniendo la primera obra que compuso para la escena. Por regla general, las primeras óperas de los grandes compositores desaparecen rápidamente en medio de la neblina de la inmadurez. Es como si *Oberto* de Verdi o *Le Villi* de Puccini se hubieran convertido en sus obras más famosas. Aunque sí que podría defenderse que Saint-Saëns manifestó ya un grado de virtuosismo compositivo que no se había visto en las primeras óperas de sus colegas.

\* \* \*

La reticencia inicial de los empresarios hacia *Samson et Dalila* se explica en ocasiones como una aversión generalizada en la época hacia el uso de temas bíblicos en la ópera, provocada por el riesgo de ofender a las autoridades eclesiásticas si consideraban que la representación de figuras y hechos resultaba ideológicamente inadecuada. Estos temas eran inusuales en el repertorio francés, pero no carecían de precedentes: cabe pensar en *Joseph* (1807) de Étienne Méhul, *Moïse et Pharaon* (1827) de Gioachino Rossini, *La Reine de Saba* (1862) de Charles Gounod y *Hérodiade* (1884) de Jules Massenet. Con su personaje de San Juan Bautista, que se enamora de Salomé, esta última ópera constituye un ejemplo palmario de una producción que hería a la institución eclesiástica. Por su parte, Saint-Saëns pensaba que una ópera bíblica



Caricatura de Luque de Camille Saint-Saëns publicada en *Les hommes d'aujourd'hui* (1890)

resultaba justificable a finales del siglo XIX porque las «óperas legendarias» –lo que para él quería decir óperas basadas en mitos nórdicos como las de Richard Wagner– eran un éxito de público. Situar los mitos paganos y la Biblia en el mismo plano no era ciertamente una actitud que habría sido respaldada por la Iglesia. Saint-Saëns no era un hombre religioso.

Parece más probable que a los empresarios y músicos poco entusiasmados por la ópera les preocupara más la forma de la trama en *Samson et Dalila* que el hecho de que fuera una ópera bíblica per se. Esto nos lleva de nuevo al carácter de la obra como un híbrido genérico ópera-oratorio. La manipulación de los tres personajes principales en *Samson et Dalila* –Sansón (tenor), Dalila (mezzosoprano) y el Sumo Sacerdote (barítono)– no es siempre dramática en un sentido teatral convencional. Aquí resulta difícil comprender la verdadera función del papel del barítono (a menudo un antagonista de la pareja formada por tenor y soprano en otras óperas). Ruge contra Sansón

en el primer acto, pero luego su dúo con Dalila al comienzo del acto segundo no introduce ningún elemento de conflicto. Ambos personajes se muestran de acuerdo y Dalila está igual de decidida que el Sumo Sacerdote a vengarse del forzado hebreo. En el tercer acto, ambos siguen actuando juntos y, de hecho, cantan casi con una sola voz en el último número porque sus líneas vocales están escritas en forma de canon. En el libreto de Voltaire para Rameau, Dalila está verdaderamente enamorada de Sansón y pide permiso al Sumo Sacerdote para poder casarse con él. Es él quien plantea arteramente el desvelamiento del misterio que se esconde detrás de la fuerza de Sansón como condición para permitir el matrimonio. Después de que ella le haya sonsacado el secreto, se queda horrorizada por las consecuencias que tiene y maldice a las autoridades filisteas, incluido el Sumo Sacerdote. El carácter superfluo relativo, teatralmente hablando, del Sumo Sacerdote de Saint-Saëns resulta menos perceptible en una interpretación de concierto en forma de oratorio. A un nivel simbólico, sin embargo, la mera presencia del Sumo Sacerdote en la ópera, por prescindible que sea teatralmente, sirve al menos para subrayar el poder de la *femme fatale*, ese elemento ubicuo de la imaginación masculina de finales del siglo XIX cuya sexualidad se ve aquí resaltada por los colores exóticos de la música de Saint-Saëns. El varón filisteo fuerte ha fracasado al nivel del enfrentamiento armado. Dalila emerge como un arma más eficaz. Lemaire se sitúa más cerca de la Biblia que Voltaire, ya que el Libro de los Jueces no contiene ningún indicio de que ella esté enamorada de Sansón.

La Dalila de Voltaire, que no es ninguna *femme fatale*, dibuja una curva dramática que va del encaprichamiento al abatimiento. Pero Dalila no se halla verdaderamente desarrollada como personaje en el libreto de Lemaire, que le hace perder parte de su potencial teatral. Saint-Saëns admitió en cierta ocasión que el único motivo que le daban los empresarios para explicar su reticencia a representar *Samson et Dalila* era que el personaje de Dalila no estaba bien «preparado». Este punto de vista es merecedor de ser examinado seriamente. En su primera aparición, ella dice que Sansón reina sobre su corazón, y más tarde, en el aria al final del primer acto, «*Printemps qui commence*» («Primavera que comienza»), nos enteramos gracias a una referencia de pasada que Dalila y Sansón han tenido ya una relación íntima antes del comienzo de la ópera: «*Mon cœur plein d'amour, pleurant l'infidèle, attend son retour !*» («¡Mi corazón lleno de amor, llorando por el infiel, aguarda su regreso!»). Pero no se desarrolla una relación más compleja entre Sansón y Dalila, y la dramaturgia escénica en el primer acto no es siempre fácil de comprender. Enfrentados a un salvaje despliegue del poder de Sansón, los hombres filisteos (incluido el Sumo Sacerdote) recogen el cuerpo de Abimélech y anuncian que se dirigen a las montañas en busca de protección. Parece un tanto extraño que se marchen dejando atrás a las mujeres filisteas en el templo.

Con un notable cambio de color musical, Dalila asoma en su faceta más seductora. En este punto, la falta de información sobre lo que ha sucedido antes del momento en que arranca el argumento de la ópera no deja claro si ella alberga sentimientos verdaderos hacia Sansón. Pero podría defenderse que, en vez de tenerse por un hándicap teatral, esta ambigüedad podría ser paladeada por el oyente. Sin embargo, al comienzo mismo del siguiente acto, Dalila expresa con toda claridad su odio cuando canta «*Voici l'heure de la vengeance*» («Llega la hora de la venganza») antes de su aria «*Amour ! Viens aider ma faiblesse !*» («¡Amor! ¡Ven a ayudarme en mi debilidad!»), en la que el patriotismo hace causa común con la furia de la mujer desdenada. Visto retrospectivamente, la mejor manera de entender el tono amoroso de su aria al final del acto anterior es como un artero ardid instigado

| 207 |

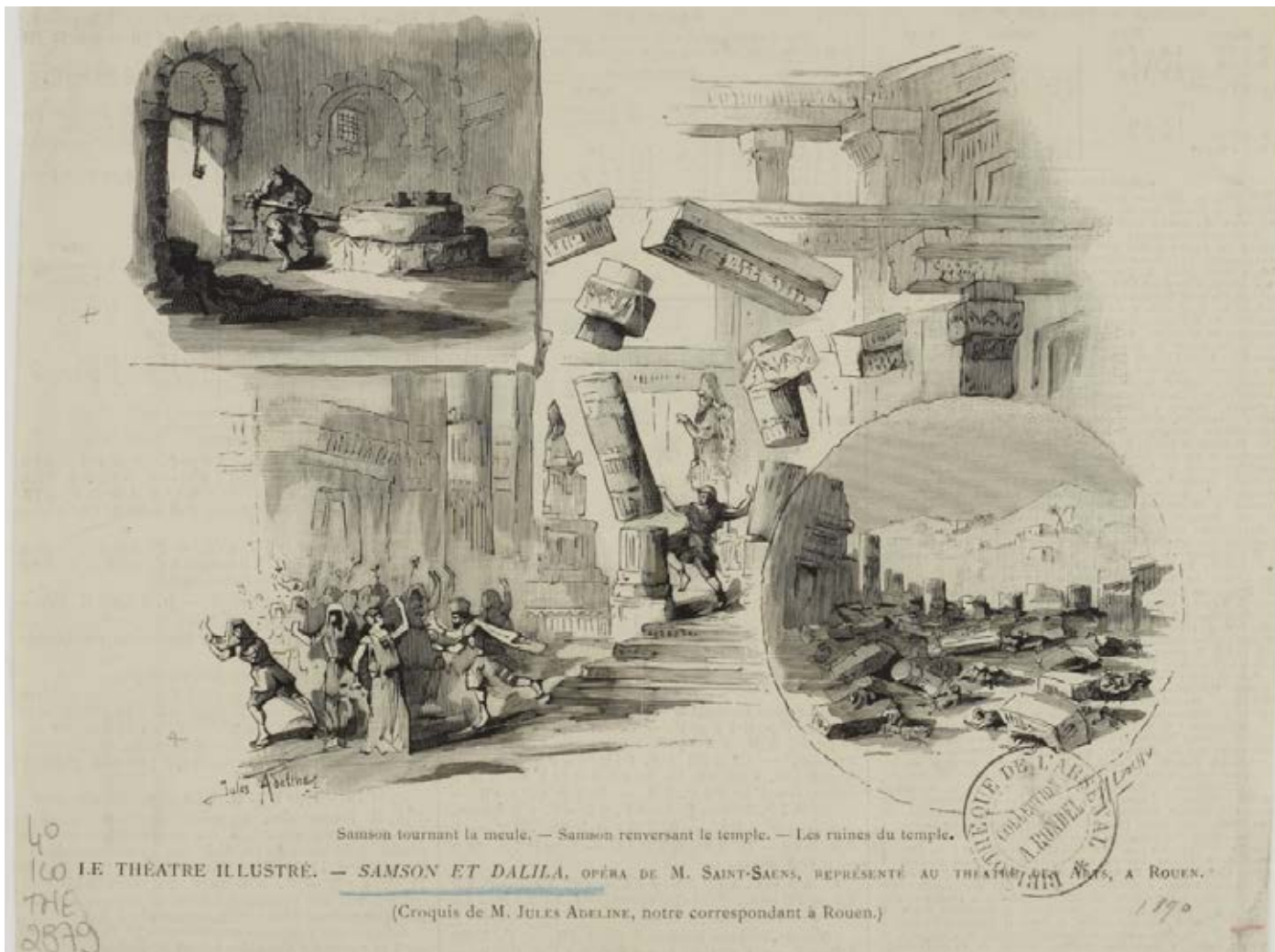


Manuscrito de la ópera *Samson* de Stanislas Champein, compuesta a partir del libreto de Voltaire

por la seductora danza de las sacerdotisas. Así es ciertamente como el Anciano Hebreo que observa la escena entiende sus palabras. Si se pensaba que el odio de Dalila se combinaría con algún tipo de atracción, una estrategia más abiertamente teatral habría sido realmente mostrar algo más de esta paradoja y tensión sobre el escenario o describirla con palabras. Otro lastre es que el desarrollo de su personaje en su primera aparición se encuentra separado por una caída del telón al final del primer acto: para las convenciones de la dramaturgia operística del siglo XIX resultaba infrecuente, y no muy eficaz, tener al mismo personaje cantando sucesivamente arias al final de un acto y al comienzo del siguiente. En el género más abstracto (por no estar escenificado) del oratorio, este tipo de preocupaciones molestaban menos. El personaje de Aida en la ópera epónima de Verdi ofrece un punto de comparación con Dalila porque ambas se hallan en una situación superficialmente análoga. En el tercer acto, Amonasro (= Sumo Sacerdote de Saint-Saëns) quiere que Aida (= Dalila) traicione a Radames (= Sansón) por el bien de su patria etiope. Pero aquí el conflicto entre patriotismo y amor en la

protagonista femenina se encuentra ampliamente desarrollado por el compositor y su libretista en una aria independiente para ella («*O patria mia*») y, posteriormente, en un dúo padre-hija en el que él se topa con una auténtica resistencia a las órdenes que ha dado.

A pesar de todo esto, muchas partes de *Samson et Dalila* no se sostienen bien en escena. La repentina aparición de Sansón de entre la multitud hebrea con una heroica línea melódica («*Arrêtez, ô mes frères !*», «¡Deteneos, hermanos míos!») resulta una entrada del tenor tan impresionante como la que Verdi escribiría para Otello más de diez años después («*Esultate!*»). Oratorio y ópera se funden admirablemente mientras Sansón sigue congregando a las tropas con una emocionante melodía marcada religioso («*Implorons à genoux le Seigneur qui nous aime !*», «¡Imploramos de rodillas al Señor que nos ama!»), el tipo de escritura que solía brotar libremente de la pluma de Charles Gounod, un maestro de ambos géneros. Diecisiete años mayor que Saint-Saëns, Gounod era una especie de mentor hacia quien Saint-Saëns confesó



40  
160  
THE  
2879



sentir con frecuencia un enorme respeto. Gran parte del vocabulario melódico en *Samson et Dalila* muestra la influencia del compositor de *Faust*. Al final de la ópera, Saint-Saëns hace crecer con destreza el frenesí de los filisteos que desemboca en el cataclismo final de la destrucción del templo, que recuerda a la impresionante conclusión de *Le Prophète* (1849) de Meyerbeer, cuando las llamas empiezan a devorar una catedral. El ballet del tercer acto de *Samson et Dalila* es justamente famoso como una pieza de lucimiento brillantemente orquestada. Es tan erótico y mundano como cerebral y espiritual es el comienzo de la ópera, con sus dos fugas corales sucesivas. Esa hibridación de géneros a la que hemos estado refiriéndonos invita a amplias diferencias de expresión musical entre lo sagrado y lo profano, diferencias que se hallan asociadas con los constructos culturales de Occidente y Oriente en la excelente interpretación que hace Ralph Locke en su texto sobre la ópera incluido también en este libro. De un modo más sutil, el principio de la fusión de géneros parece imbuir el canon entre Dalila y el Sumo Sacerdote en el último número. Por un lado, el canon (en el que una voz imita estrictamente a otra) es un venerable procedimiento musical culto que encuentra cabida con frecuencia en un oratorio. Por otro, aquí la pieza tiene un dejo profano, enérgico y danzable para celebrar al dios pagano Dagón y humillar a Sansón. Los momentos finales de *Samson et Dalila* podrían tomarse, por tanto, por una representación eminentemente teatral de la deidad profana de Dagón por medio de la interpretación grotesca de un normalmente solemne canon.

Una característica sorprendente de esta ópera es que Saint-Saëns *también* asumió el desafío de representar la voz del Dios judeocristiano tanto teatral como espiritualmente. Aquí fue Voltaire quien sin duda inflamó su imaginación: en el libreto para Rameau, justo después de que Sansón revele su secreto, los dos protagonistas se refieren a una tormenta que acaba de estallar: «*La terre mugit, le ciel tonne, / Le temple disparaît, l'astre du jour s'enfuit, / L'horreur épaisse de la nuit / De son voile affreux m'environne*» («La tierra rugie, el cielo truena, / el templo desaparece, el astro del día huye, / el horror espeso de la noche / me rodea

con su espantoso velo»). El tiempo atmosférico se erige en una metáfora de la voz de un airado, pero invisible, Dios. Saint-Saëns puso música a todo el segundo acto de *Samson et Dalila* sobre el telón de fondo de una tempestad que va acercándose. Años después escribió que extrajo la idea de la tormenta del final de *Otello* (1816) de Rossini, pero esto es improbable, dado el antecedente de Voltaire. Lo que sí que podría haber sacado de *Otello*, sin embargo, es la idea de hacer que la tempestad vaya avanzando lentamente, esto es, su extensión musical. En la ópera de Rossini, indicios de la tormenta (fundamentalmente, trémolos de la cuerda) suenan durante el recitativo previo al dúo final para Desdemona y Otello. Y estalla con toda su fuerza en la *cabaletta* (sección final rápida) del encuentro.



Saint-Saëns tomó prestada esa misma técnica de presentar la tormenta con toda su violencia en la sección conclusiva rápida de su propio dúo. Pero su tormenta se desarrolla durante un lapso de tiempo incluso mayor que el de Rossini. El material musical asociado a ella recorre todo el acto. Su modelo para esta extensa presentación bien podría haber sido el último acto de *Rigoletto* de Verdi, una obra que admiraba, aunque incluso ahí la tormenta no tiene el alcance de la que se escucha en *Samson et Dalila*. Ni tiene tampoco la misma valencia musical e ideológica. No hay señales de Dios en *Rigoletto*: la tempestad alcanza su cenit cuando Gilda, al igual que Desdemona, es brutalmente asesinada. En *Samson et Dalila* alcanza su apogeo cuando Sansón es traicionado, provocando con ello que se desate toda la ira de Yahvé, que se entiende, por tanto, como una presencia abstracta (identificando a los hebreos como distintos de los filisteos, que adoran a ídolos). La orquesta de Saint-Saëns es mucho más fluida y virtuosística que la de Verdi, mostrando la destreza de un compositor de música instrumental experimentado, con motivos agitados que van pasando de instrumento a instrumento. La suave brisa erótica que empuja inicialmente a Sansón al lado de Dalila en el segundo acto se funde sin cesura alguna con los fuertes vientos de la furia de Dios. Al final del acto, la orquesta se impone

casi por completo en un minipoema sinfónico instrumental que retrata la subyugación de Saint-Saëns. Combinando lo abstracto y lo espiritual con el vívido teatro de la seducción de Sansón por parte de Dalila, el dúo del segundo acto se erige en la cima absoluta de la partitura, la primera música operística que escribió Saint-Saëns, y la más famosa de todas.



### Steven Huebner

es catedrático de Musicología en la Universidad McGill de Montreal. Es autor, entre otros libros, de *French Opera at the fin-de-siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style* (Nueva York, Oxford University Press, 1999). Su último libro, editado con Federico Lazzaro, es *Artistic Migration and Identity. Paris, 1870-1940* (Berna, Peter Lang, 2020).

# SINOPSIS

La plaza de la ciudad de Gaza, con el templo de Dagón a la izquierda. Es de noche. Mientras que el resto de los hebreos están llorando su suerte, Sansón sigue teniendo fe en la promesa de libertad de Dios. Cuando entra Abimélech, el sátrapa filisteo, se burla del Dios de los hebreos, proclamando la superioridad de Dagón, lo que provoca que los hebreos se sientan atemorizados. Pero el fervor de Sansón les anima a desafiar a Abimélech. Este ataca a Sansón con su espada, pero el judío logra atraparla y es él quien lo mata. Los hebreos se dispersan y aparece el Sumo Sacerdote, que maldice a los hebreos y a su líder. Cuando un mensajero informa de que los hebreos están arrasando la cosecha, el Sumo Sacerdote los maldice.

Amanece y los hebreos regresan para ofrecer una plegaria al Todopoderoso, en este caso en un humilde unísono, en contraste con la riqueza polifónica y contrapuntística del coro inicial. Llega Dalila acompañada de jóvenes filisteas, que cantan a las delicias de la primavera. Dalila declara que Sansón ha conquistado su corazón y lo invita a unirse a ella en su morada del valle de Soreck. Sansón reza para protegerse de sus encantos y un anciano hebreo le advierte de los peligros que ello entrañaría. Las sacerdotisas bailan una danza voluptuosa y a continuación Dalila vuelve a cantar a la primavera, tras lo cual el anciano hebreo repite su advertencia. Sansón lucha con su deseo de mirar a los ojos a Dalila, consciente de que rendirse a él provocará su perdición.

En el segundo acto, Dalila está sentada sobre una roca a la puerta de su morada en el valle de Soreck. Se alegra del poder

que tiene sobre Sansón y se muestra convencida de que él acabará cayendo presa de sus encantos. Se ven y oyen los relámpagos y los truenos de una tormenta cada vez más cercana. Llega el Sumo Sacerdote e informa a Dalila de que los hebreos han derrotado a los filisteos. Le ofrece oro por capturar a Sansón, pero ella se niega, ya que actúa impulsada únicamente por el odio y la lealtad a sus dioses. Cantan un enérgico dúo de odio y ella promete averiguar el secreto de la fuerza de Sansón.

Cuando se queda sola, Dalila se pregunta si logrará su propósito. Al poco rato aparece Sansón, que ha venido a darle su último adiós, consciente de que el deber le reclama para conducir a los hebreos a la victoria. Como parecía inevitable, y tras los requerimientos de Dalila, Sansón acaba admitiendo que él también la ama. Tras cantar el aria más famosa de la obra, en la que le pide reverdecer su antiguo amor, Dalila pretende dudar del amor de Sansón y le pide que revele el secreto de su fuerza, pero él se niega a hacerlo. El estruendo de los truenos son interpretados por Sansón como manifestaciones de la ira de Dios. Ella lo desprecia y corre hacia el interior de su morada. Sansón, después de dudar, la sigue enseguida. En ese momento salen de su escondite varios soldados filisteos y Sansón se da cuenta enseguida de que ha sido traicionado.

En una prisión de Gaza, Sansón, ciego y encadenado, con sus cabellos cortados, hace girar la rueda de un molino. Apesadumbrado y presa del remordimiento, Sansón ofrece su vida en sacrificio al tiempo que se oye a lo lejos a los hebreos lamentando la caída de su líder. En el interior del templo de Dagón, los filisteos están preparando un sacrificio para celebrar su triunfo y la escena desemboca en una

desenfrenada bacanal. A continuación, entra Sansón, guiado por un niño, y tanto el Sumo Sacerdote como la multitud se burlan de él. Dalila admite que ha fingido que lo amaba por odio y por un deseo de venganza, por lo que ya no queda ninguna duda de su traición. Los filisteos siguen con sus celebraciones en honor de Dagón y el Sumo Sacerdote pide al niño que conduzca a Sansón hasta el centro del templo para que todos puedan verlo y burlarse de él. Sansón le susurra que lo conduzca hasta las dos columnas de mármol que sostienen el edificio. Cuando las celebraciones llegan a su clímax, Sansón invoca a Dios para que le deje consumir su venganza y, con un esfuerzo supremo, logra derribar las columnas, lo que provoca que todo el templo se derrumbe, aplastando bajo las ruinas a todos los filisteos y a él mismo. Inmediatamente después, cae el telón.

# LIBRETO

<b>DALILA, sacerdotisa de Dagón</b>	mezzosoprano
<b>SAMSON, jefe de los israelitas</b>	tenor
<b>EL SUMO SACERDOTE DE DAGÓN</b>	barítono
<b>ABIMÉLECH, sátrapa de Gaza</b>	bajo
<b>UN ANCIANO HEBREO</b>	bajo
<b>UN MENSAJERO FILISTEO</b>	tenor
<b>PRIMER FILISTEO</b>	tenor
<b>SEGUNDO FILISTEO</b>	barítono
<b>Hebreos, Filisteos</b>	

## ACTE PREMIER

*Une place publique dans la ville de Gaza, en Palestine ; à gauche, le portique du temple de Dagon. – Au lever du rideau, une foule d’Hébreux, hommes et femmes, sont réunis sur la place dans l’attitude de la douleur et de la prière. Samson est parmi eux. Il fait nuit.*

## SCÈNE PREMIÈRE

*Samson, Les Hébreux*

### LE CHŒUR DES HÉBREUX

*(derrière le rideau)*

Dieu d’Israël! écoute la prière  
de tes enfants t’implorant à genoux.  
Prends en pitié ton peuple et sa misère :  
que sa douleur désarme ton courroux !

### LES FEMMES

*(derrière le rideau)*

Un jour, de nous tu détournas ta face,  
et de ce jour ton peuple fut vaincu !

### LE CHŒUR

Quoi! veux-tu donc qu’à jamais on efface  
des nations celle qui t’a connu ?  
Mais, vainement tout le jour je l’implore;  
sourd à ma voix, il ne me répond pas !  
Et cependant, du soir jusqu’à l’aurore,  
j’implore ici le secours de son bras !

### LES HÉBREUX (basses)

Nous avons vu nos cités renversées,  
et les gentils profanant ton autel.

### LE CHŒUR

Nous avons vu nos cités renversées,  
et les gentils profanant ton autel.  
Et sous leur joug nos tribus dispersées  
ont tout perdu, jusqu’au nom d’Israël !  
N’es-tu donc plus ce Dieu de délivrance  
qui de l’Egypte arrachait nos tribus ?

Dieu !

As-tu rompu cette sainte alliance,  
divins serments, par nos aïeux reçus ?

## PRIMER ACTO

*Una plaza pública en la ciudad de Gaza, en Palestina; a la izquierda, el pórtico del templo de Dagon. – Al levantarse el telón, una multitud de hebreos, hombres y mujeres, se encuentran reunidos en la plaza rezando y con una actitud de dolor. Sansón está entre ellos. Es de noche.*

## ESCENA PRIMERA

*Sansón, Los hebreos*

### EL CORO DE HEBREOS

*(detrás del telón)*

¡Dios de Israel! Escucha la plegaria  
de tus hijos suplicándote de rodillas.  
¡Apíadate de tu pueblo y su desgracia:  
que su dolor desarme tu ira!

### LAS MUJERES

*(detrás del telón)*

Un día apartaste tu rostro de nosotros,  
¡y desde ese día tu pueblo fue vencido!

### EL CORO

¿Acaso quieres borrar para siempre  
de las naciones a aquella que te ha conocido?  
Mas en vano le imploro todo el día;  
¡sordo a mi voz, no me responde!  
¡Y, sin embargo, del arrebol a la aurora  
imploro aquí la ayuda de su brazo!

### LOS HEBREOS (bajos)

Hemos visto nuestras ciudades derruidas  
y a los gentiles profanando tu altar.

### EL CORO

Hemos visto nuestras ciudades derruidas  
y a los gentiles profanando tu altar.  
¡Y bajo su yugo, dispersadas, nuestras tribus  
han perdido todo, hasta el nombre de Israel!  
¿No eres ya más acaso ese Dios de la liberación  
que rescató nuestras tribus de Egipto?

¡Dios!

¿Has roto esta santa alianza,  
divinas promesas recibidas por nuestros ancestros?

**SAMSON**

*(sortant de la foule, à droite)*  
 Arrêtez, ô mes frères !  
 Et bénissez le nom  
 du Dieu saint de nos pères !  
 Car l'heure du pardon  
 est peut-être arrivée !  
 Oui, j'entends dans mon cœur  
 une voix élevée !  
 C'est la voix du Seigneur  
 qui parle par ma bouche.  
 Ce Dieu plein de bonté,  
 que la prière touche,  
 promet la liberté !  
 Frères, brisons nos chaînes,  
 et relevons l'autel  
 du seul Dieu d'Israël !

**LE CHEUR**

Hélas ! Hélas ! paroles vaines !  
 Pour marcher aux combats,  
 où donc trouver des armes ?  
 Comment armer nos bras ?  
 nous n'avons que nos larmes !

**SAMSON**

L'as-tu donc oublié,  
 celui dont la puissance  
 se fit ton allié ?  
 Lui qui, plein de clémence,  
 a si souvent pour toi  
 fait parler ses oracles,  
 et rallumé ta foi  
 au feu de ses miracles ?  
 Lui qui, dans l'Océan,  
 sut frayer un passage  
 à nos pères fuyant  
 un honteux esclavage ?

**LE CHEUR**

Ils ne sont plus, ces temps  
 où le Dieu de nos pères  
 protégeait ses enfants,  
 entendait leurs prières !

**SANSÓN**

*(saliendo de entre la multitud, a la derecha)*  
 ¡Deteneos, hermanos míos!  
 ¡Y bendecid el nombre  
 del Dios santo de nuestros padres!  
 ¡Porque quizá haya llegado  
 la hora del perdón!  
 ¡Sí, oigo en mi corazón  
 una voz que se eleva!  
 ¡Es la voz del Señor  
 que habla por mi boca.  
 ¡Este Dios lleno de bondad  
 sensible a la plegaria  
 promete la libertad!  
 ¡Hermanos, rompamos nuestras cadenas  
 y repongamos el altar  
 del único Dios de Israel!

**EL CORO**

¡Ay! ¡Ay! ¡Palabras vanas!  
 Para acudir al combate,  
 ¿dónde encontrar las armas?  
 ¿Cómo armar nuestros brazos?  
 ¡No tenemos más que nuestras lágrimas!

**SANSÓN**

¿Acaso has olvidado  
 a aquél cuyo poder  
 se convirtió en tu aliado?  
 ¿Aquél que, lleno de clemencia,  
 ha hecho hablar para ti  
 tantas veces a sus oráculos  
 y reavivó tu fe  
 con el fuego de sus milagros?  
 ¿Él, que en el mar  
 supo trazar un camino  
 a nuestros padres en su huida  
 de una vergonzosa esclavitud?

**EL CORO**

¡Ya han pasado esos tiempos  
 cuando el Dios de nuestros padres  
 protegía a sus hijos  
 y escuchaba sus plegarias!

**SAMSON**

Malheureux, taisez-vous !  
 Le doute est un blasphème !  
 Implorons à genoux  
 le Seigneur qui nous aime !  
 Remettons dans ses mains  
 le soin de notre gloire,  
 et puis, ceignons nos reins,  
 certains de la victoire !  
 C'est le Dieu des combats,  
 c'est le Dieu des armées !  
 Il armera vos bras  
 d'invincibles épées !

**LE CHŒUR**

Le souffle du Seigneur  
 a passé dans son âme !  
 Ah! chassons de notre cœur  
 une terreur infâme !  
 Et marchons avec lui  
 pour notre délivrance !  
 Jéhovah le conduit  
 et nous rend l'espérance!

**SCÈNE II**

*Les mêmes, Abimélech, Satrape de Gaza, Philistins.*

*Abimélech entre par la gauche, suivi de plusieurs guerriers et soldats philistins.*

**ABIMÉLECH**

Qui donc élève ici la voix ?  
 Encor ce vil troupeau d'esclaves,  
 osant toujours braver nos lois  
 et voulant briser leurs entraves !  
 Cachez vos soupirs et vos pleurs  
 qui lassent notre patience ;  
 invoquez plutôt la clémence  
 de ceux qui furent vos vainqueurs !  
 Ce Dieu que votre voix implore  
 est demeuré sourd à vos cris,  
 et vous l'osez prier encore,

**SANSÓN**

¡Callad, desgraciados!  
 ¡La duda es una blasfemia!  
 ¡Imploremos de rodillas  
 al Señor que nos ama!  
 ¡Repongamos en sus manos  
 el cuidado de nuestra gloria  
 y luego pongámonos lanza en ristre,  
 seguros de la victoria!  
 ¡Es el Dios de los combates!  
 ¡Es el Dios de los ejércitos!  
 ¡Él armará vuestros brazos  
 con espadas invencibles!

**EL CORO**

¡El espíritu del Señor  
 ha entrado en su alma!  
 ¡Ah! ¡Apartemos de nuestro corazón  
 un terror infame!  
 ¡Y avancemos con él  
 para nuestra liberación!  
 ¡Jehová lo conduce  
 y nos devuelve la esperanza!

**ESCENA II**

*Los mismos, Abimélech, sátrapa de Gaza, filisteos.*

*Abimélech entra por la izquierda, seguido de varios guerreros y soldados filisteos.*

**ABIMÉLECH**

¿Quién eleva aquí la voz?  
 ¡Otra vez ese vil rebaño de esclavos,  
 osando siempre desafiar nuestras leyes  
 y queriendo romper sus grilletes!  
 Reprimid vuestros suspiros y vuestros llantos  
 que agotan nuestra paciencia;  
 ¡invocad mejor la clemencia  
 de quienes os vencieron!  
 Este Dios al que implora vuestra voz  
 se ha vuelto sordo a vuestros gritos,  
 ¿y osáis aún rezarle

quand il vous livre à nos mépris ?  
Si sa puissance n'est pas vaine,  
qu'il montre sa divinité !  
Qu'il vienne briser votre chaîne,  
qu'il vous rende la liberté !

Croyez-vous ce Dieu comparable  
à Dagon, le plus grand des dieux,  
guidant de son bras redoutable  
nos guerriers victorieux ?  
Votre divinité craintive,  
tremblante fuyait devant lui,  
comme la colombe plaintive  
fuit le vautour qui la poursuit !

### **SAMSON**

*(inspiré)*

C'est toi que sa bouche invective,  
et la terre n'a point tremblé?  
O Seigneur, l'abîme est comblé!

Je vois aux mains des anges  
briller l'arme de feu,  
et du ciel les phalanges  
accourent venger Dieu.  
Oui, l'ange des ténèbres,  
en passant devant eux,  
pousse des cris funèbres  
qui font frémir les cieux !

Enfin, l'heure est venue,  
l'heure du Dieu vengeur,  
et j'entends dans la nue  
éclater sa fureur.  
Oui, devant sa colère  
tout s'épouvante et fuit !  
On sent trembler la terre,  
aux cieux la foudre luit !

### **LE CHEUR (Hébreux)**

Oui, devant sa colère  
tout s'épouvante et fuit !  
On sent trembler la terre ;  
aux cieux la foudre luit !

cuando os entrega a nuestro desprecio?  
Si su poder no es vano,  
¡que muestre su divinidad!  
¡Que venga a romper vuestras cadenas,  
que os devuelva la libertad!

¿Creéis que ese Dios es comparable  
a Dagón, el más grande de los dioses  
que guía con su poderoso brazo  
a nuestros guerreros victoriosos?  
¡Vuestra medrosa divinidad  
huyó temerosa ante él  
como la doliente paloma  
huye del buitre que la persigue!

### **SANSÓN**

*(inspirado)*

¿Es a ti a quien injuria su boca,  
y aún no ha temblado la tierra?  
¡Oh, Señor, el abismo está lleno!

¡Veo en manos de los ángeles  
brillar el arma de fuego  
y las falanges del cielo  
se apresuran a vengar a Dios!  
¡Sí, el ángel de las tinieblas,  
pasando delante de ellos  
lanza gritos fúnebres  
que hacen agitarse a los cielos!

Por fin ha llegado la hora,  
la hora del Dios vengador  
y oigo en las nubes  
estallar su furor.  
¡Sí, ante su cólera  
todo se espanta y huye!  
¡Sentimos temblar la tierra,  
estallan relámpagos en el cielo!

### **EL CORO (hebreo)**

¡Sí, ante su cólera,  
todo se espanta y huye!  
¡Sentimos temblar la tierra,  
estallan relámpagos en el cielo!



**ABIMÉLECH**

Arrête ! insensé, téméraire !  
Ou crains d'exciter ma colère !

**SAMSON**

Israël ! romps ta chaîne !  
O peuple, lève-toi !  
Viens assouvir ta haine !  
Le Seigneur est en moi !  
O toi, Dieu de lumière,  
comme aux jours d'autrefois  
exauce ma prière  
et combats pour tes lois !

**LES HÉBREUX**

Israël ! romps ta chaîne !  
Ô peuple, lève-toi !  
Viens assouvir ta haine !  
Le Seigneur est en moi !  
O toi, Dieu de lumière,  
comme aux jours d'autrefois,  
exauce ma prière  
et combats pour tes lois !

**SAMSON**

Oui, devant sa colère  
tout s'épouvante et fuit !  
On sent trembler la terre,  
aux cieux la foudre luit !  
Il déchaîne l'orage,  
commande à l'ouragan,  
on voit sur son passage  
reculer l'Océan !

**LES HÉBREUX**

Israël ! romps ta chaîne!  
O peuple, lève-toi !  
Viens assouvir ta haine !  
Le Seigneur est en moi !  
O toi, Dieu de lumière,  
comme aux jours d'autrefois,  
exauce ma prière  
et combats pour tes lois !  
Israël ! lève-toi ! lève-toi !

**ABIMÉLECH**

¡Detente! ¡Temerario, insensato!  
¡O teme por provocar mi cólera!

**SANSÓN**

¡Israel! ¡Rompe tu cadena!  
¡Oh, pueblo, levántate!  
¡Ven a aplacar tu ira!  
¡El Señor está en mí!  
¡Oh, tú, Dios de la luz,  
como en los días de antaño  
escucha mi plegaria,  
y combate por tus leyes!

**LOS HEBREOS**

¡Israel! ¡Rompe tu cadena!  
¡Oh, pueblo, levántate!  
¡Ven a aplacar tu ira!  
¡El Señor está en mí!  
¡Oh, tú, Dios de la luz,  
como en los días de antaño  
escucha mi plegaria,  
y combate por tus leyes!

**SANSÓN**

¡Sí, ante su cólera,  
todo se espanta y huye!  
¡Sentimos temblar la tierra,  
estallan relámpagos en el cielo!  
¡Él desata la tormenta,  
da órdenes al huracán,  
vemos a su paso  
retroceder al océano!

**LOS HEBREOS**

¡Israel! ¡Rompe tu cadena!  
¡Oh, pueblo, levántate!  
¡Ven a aplacar tu ira!  
¡El Señor está en mí!  
¡Oh, tú, Dios de la luz,  
como en los días de antaño  
escucha mi plegaria,  
y combate por tus leyes!  
¡Israel! ¡Levántate! ¡Levántate!

*(Abimélech se précipite sur Samson l'épée à la main pour le frapper ; Samson lui arrache l'épée des mains et le frappe. – Abimélech crie en tombant : « A moi !» Les Philistins qui accompagnent le Satrape veulent le secourir ; Samson, brandissant son épée, les éloigne. – Il occupe la droite de la scène ; la plus grande confusion règne parmi eux. Samson et les Hébreux sortent à droite. – Les portes du temple de Dagon s'ouvrent ; le grand prêtre, suivi de nombreux serviteurs et gardes, descend les degrés du portique ; il s'arrête devant le cadavre d'Abimélech ; les Philistins s'écartent devant lui.*

### SCÈNE III

*Les mêmes, le grand prêtre, serviteurs, gardes.*

#### LE GRAND PRÊTRE

Que vois-je ? Abimélech ! frappé par des esclaves !  
Pourquoi les laisser fuir ? Courons, courons, mes braves !  
Pour venger votre Prince, écrasez sous vos coups  
ce peuple révolté bravant votre courroux !

#### PREMIER PHILISTIN

J'ai senti dans mes veines  
tout mon sang se glacer ;  
il semble que des chaînes  
soudain vont m'enlacer !

#### DEUXIÈME PHILISTIN

Je cherche en vain mes armes,  
mes bras sont impuissants,  
mon cœur est plein d'alarmes,  
mes genoux sont tremblants !

#### LE GRAND PRÊTRE

Lâches ! Plus lâches que des femmes !  
Vous fuyez devant les combats !  
De leur Dieu craignez-vous les flammes  
qui doivent dessécher vos bras ?

*(Abimélech se precipita sobre Sansón, espada en mano, para matarlo; Sansón le arrebató la espada de las manos y lo mata. – Al desplomarse, Abimélech grita: «¡A mí!» Los filisteos que acompañan al sátrapa quieren socorrerlo; Sansón, blandiendo su espada, los aleja. – Él ocupa el lado derecho de la escena; reina entre ellos la mayor confusión. Sansón y los hebreos salen por la derecha. – Se abren las puertas del templo de Dagón; el sumo sacerdote, seguido de numerosos servidores y guardias, desciende por los escalones del pórtico; se detiene delante del cadáver de Abimélech; los hebreos se apartan en su presencia.*

### ESCENA III

*Los mismos, el sumo sacerdote, servidores, guardias.*

#### EL SUMO SACERDOTE

¿Qué veo? ¡Abimélech! ¡Abatido por los esclavos!  
¿Por qué dejarlos huir? ¡Rápido, rápido, mis hombres!  
¡Para vengar a vuestro Príncipe, aplastad bajo vuestros golpes  
a este pueblo insumiso que desafía vuestra cólera!

#### PRIMER FILISTEO

He sentido en mis venas  
helarse toda mi sangre;  
¡parece como si unas cadenas  
me atenazaran de repente!

#### SEGUNDO FILISTEO

¡Busco en vano mis armas,  
mis brazos son impotentes  
mi corazón está lleno de agitación,  
mis rodillas están temblando!

#### EL SUMO SACERDOTE

¡Cobardes! ¡Más cobardes que mujeres!  
¡Huis cuando llega el combate!  
¿Teméis las llamas de su Dios  
que deben secar vuestros brazos?

## SCÈNE IV

*Les mêmes, un messager philistin.*

**LE MESSAGEUR**

Seigneur ! la troupe furieuse  
que conduit et guide Samson  
dans sa révolte audacieuse  
accourt, ravageant la moisson !

**PREMIER ET DEUXIÈME PHILISTINS**

Fuyons un danger inutile !  
Quittons au plus vite ces lieux ;  
Seigneur, abandonnons la ville  
et cachons notre honte aux yeux.

**LE MESSAGEUR**

Quittons au plus vite ces lieux ;  
Seigneur, abandonnons la ville  
et cachons notre honte aux yeux.

**LE GRAND PRÊTRE**

Maudite à jamais soit la race  
des enfants d'Israël !  
Je veux en effacer la trace,  
les abreuver de fiel !  
Maudit soit celui qui les guide !  
J'écraserai du pied  
ses os brisés, sa gorge aride,  
sans frémir de pitié !

Maudit soit le sein de la femme  
qui lui donna le jour !  
Qu'enfin une compagne infâme  
trahisse son amour !  
Maudit soit le Dieu qu'il adore,  
ce Dieu, son seul espoir !  
Et dont ma haine insulte encore  
l'autel et le pouvoir !

**LE MESSAGEUR, PREMIER ET DEUXIÈME PHILISTINS**

Fuyons dans les montagnes,  
abandonnons ces lieux,

## ESCENA IV

*Los mismos, un mensajero filisteo.*

**EL MENSAJERO**

¡Señor! ¡La furiosa muchedumbre  
a la que conduce y guía Sansón  
en su audaz revuelta,  
se acerca devastando la cosecha!

**PRIMER Y SEGUNDO FILISTEOS**

¡Huyamos de un peligro inútil!  
Abandonemos a toda prisa este lugar;  
Señor, dejemos la ciudad,  
y evitemos nuestra vergüenza.

**EL MENSAJERO**

Abandonemos a toda prisa este lugar;  
Señor, dejemos la ciudad,  
y evitemos nuestra vergüenza.

| 219 |

**EL SUMO SACERDOTE**

¡Maldita sea para siempre la raza  
de los hijos de Israel!  
¡Quiero borrar su huella,  
hacerlos beber bilis!  
¡Maldito sea quien los guía!  
¡Destrozaré bajo mis pies  
sus huesos rotos, su garganta reseca  
sin asomo de piedad!

¡Maldito sea el seno de la mujer  
que lo dio a luz!  
¡Que un amor infame  
traicione su amor!  
¡Maldito sea el Dios que adora  
a ese Dios, su sola esperanza!  
¡Y del que mi odio sigue insultando  
a su altar y su poder!

**EL MENSAJERO, PRIMER Y SEGUNDO FILISTEOS**

¡Huyamos a las montañas,  
abandonemos este lugar

nos maisons, nos compagnes,  
et jusques à nos dieux !

*(Ils sortent, emportant le cadavre d'Abimélech.  
Au moment où les Philistins quittent la scène  
suivis du grand prêtre, les Hébreux, vieillards et  
femmes, entrent par la droite. Le soleil se lève  
complètement.*

## SCÈNE V

*Les femmes et les vieillards hébreux, puis Samson,  
suivi des Hébreux victorieux.*

### LES VIEILLARDS

Hymne de joie, hymne de délivrance,  
montez vers l'Éternel !

Il a daigné dans sa toute-puissance  
secourir Israël !

Par lui le faible est devenu le maître  
du fort qui l'opprimait !

Il a vaincu l'orgueilleux et le traître  
dont la voix l'insultait !

*(Les Hébreux conduits par Samson entrent à  
droite.)*

### UN VIEILLARD

Il nous frappait dans sa colère,  
car nous avons bravé ses lois !

Plus tard, le front dans la poussière,  
vers lui nous élevions la voix.

Il dit à ses tribus aimées :

Levez-vous, marchez aux combats !

Je suis le Seigneur des armées,

je suis la force de vos bras !

### LES VIEILLARDS

Il est venu vers nous dans la détresse,  
car ses fils lui sont chers.

Que l'univers tressaille d'allégresse !

il a rompu nos fers !

Hymne de joie, hymne de délivrance,

nuestras casas, nuestras mujeres,  
y hasta a nuestros dioses!

*(Salen portando el cadáver de Abimélech. En  
el momento en que los filisteos abandonan el  
escenario, seguidos del sumo sacerdote, los  
hebreos, ancianos y mujeres, entran por la  
derecha. El sol asciende por completo.*

## ESCENA V

*Las mujeres y los ancianos hebreos, después  
Sansón, seguido de los hebreos victoriosos.*

### LOS ANCIANOS

¡Himno de dicha, himno de liberación,  
ascended hacia el Eterno!

¡Él ha consentido con todo su poder  
socorrer a Israel!

¡Por él el débil se ha convertido en amo  
del fuerte que lo oprimía!

¡Él ha vencido al orgulloso y al traidor  
cuya voz lo insultaba!

*(Los hebreos, conducidos por Sansón, entran por  
la derecha.)*

### UN ANCIANO

¡Él nos castigó en su cólera  
porque habíamos desafiado sus leyes!

Más tarde, con la frente en el polvo,  
hacia él elevamos la voz.

Él dijo a sus amadas tribus:

¡levantaos, marchad al combate!

¡Yo soy el Señor de los ejércitos

yo soy la fuerza de vuestros brazos!

### LOS ANCIANOS

Ha venido a nosotros en la aflicción  
porque sus hijos le son queridos.

¡Que el universo brinque de alegría!

¡Ha roto nuestras cadenas!

¡Himno de gloria, himno de liberación,

montez vers l'Éternel!  
Il a daigné dans sa toute-puissance  
secourir Israël !

## SCÈNE VI

*Samson, Dalila, les Philistines, le vieillard hébreu.*

*(Les portes du temple de Dagon s'ouvrent. Dalila entre, suivie des femmes philistines, tenant dans leurs mains des guirlandes de fleurs.)*

### LES PHILISTINES

Voici le printemps, nous portant des fleurs  
pour orner le front des guerriers vainqueurs !  
Mêlons nos accents aux parfums des roses  
à peine écloses !  
Avec l'oiseau chantons, mes sœurs !

Beauté, don du ciel, printemps de nos jours,  
doux charme des yeux, espoir des amours !  
Pénètre les cœurs, verse dans les âmes  
tes douces flammes !  
Aimons, mes sœurs, aimons toujours !

### DALILA

*(s'adressant à Samson)*  
Je viens célébrer la victoire  
de celui qui règne en mon cœur.  
Dalila veut pour son vainqueur  
encore plus d'amour que de gloire !  
O mon bien-aimé, suis mes pas  
vers Soreck, la douce vallée,  
dans cette demeure isolée  
où Dalila t'ouvre ses bras !

### SAMSON

*(à part)*  
Ô Dieu! toi qui vois ma faiblesse,  
prends pitié de ton serviteur!  
ferme mes yeux, ferme mon cœur  
à la douce voix qui me presse!

ascended hacia el Eterno!  
¡Él ha consentido con todo su poder  
socorrer a Israel!

## ESCENA VI

*Sansón, Dalila, los filisteos, el anciano hebreo.*

*(Se abren las puertas del templo de Dagón. Entra Dalila, seguida de mujeres filisteas, que llevan en sus manos guiraldas de flores.)*

### LOS FILISTEOS

¡Llega la primavera, trayéndonos flores  
para adornar la frente de los guerreros victoriosos!  
¡Mezclemos nuestras voces con el perfume de las rosas  
recién florecidas!  
¡Cantemos con los pájaros, hermanas!

¡Belleza, don del cielo, primavera de nuestros días,  
dulce encanto de los ojos, esperanza de los amores!  
¡Penetra en los corazones, derrama en las almas  
tus dulces llamas!  
¡Amemos, hermanas, amemos siempre!

### DALILA

*(dirigiéndose a Sansón)*  
Vengo a celebrar la victoria  
de aquel que reina en mi corazón.  
¡Dalila quiere para su vencedor  
aún más amor que gloria!  
¡Oh, mi bienamado, sigue mis pasos  
hacia Soreck, el dulce valle  
en esta morada aislada  
donde Dalila te abre sus brazos!

### SANSÓN

*(aparte)*  
¡Oh, Dios! Tú que ves mi debilidad,  
¡ten piedad de tu siervo!  
¡Cierra mis ojos, cierra mi corazón  
a la dulce voz que me persigue!

**DALILA**

Pour toi, j'ai couronné mon front  
des grappes noires du troène,  
et mis des roses de Saron  
dans ma chevelure d'ébène!

**LE VIEILLARD HÉBREU**

Détourne-toi, mon fils, de son chemin !  
Evite et crains cette fille étrangère.  
Ferme l'oreille à sa voix mensongère,  
et du serpent évite le venin !

**SAMSON**

*(à part)*

Voile ses traits dont la beauté  
trouble mes sens, trouble mon âme !  
Et de ses yeux éteins la flamme  
qui me ravit la liberté!

**DALILA**

Doux est le muguet parfumé ;  
mes baisers le sont plus encore ;  
et le suc de la mandragore  
est moins suave, ô bien-aimé !  
Ouvre tes bras à ton amante,  
et dépose-la sur ton cœur,  
comme un sachet de douce odeur  
dont la senteur est enivrante !

**SAMSON**

Flamme ardente qui me dévore,  
et qu'elle ravive en ce lieu,  
apaise-toi devant mon Dieu!  
Pitié, Seigneur, pour celui qui t'implore !

**LE VIEILLARD HÉBREU**

Malheur à toi, si tu subis les charmes  
de cette voix plus douce que le miel :  
jamais tes yeux n'auront assez de larmes  
pour désarmer la colère du ciel !

*(Les jeunes filles qui ont accompagné Dalila  
dansent en agitant des guirlandes de fleurs  
qu'elles tiennent à la main et semblent provoquer*

**DALILA**

¡Para ti he coronado mi frente  
de frutos negros de ligustro  
y entrelazado rosas de Sarón  
en mi cabello de ébano!

**EL ANCIANO HEBREO**

¡Apártate, hijo mío, de su camino!  
Evita y teme a esta hija extranjera.  
¡Cierra los oídos a su voz mentirosa  
y evita el veneno de la serpiente!

**SANSÓN**

*(aparte)*

¡Vela su rostro, cuya belleza  
perturba mi alma y mis sentidos!  
¡Y de sus ojos apaga la llama  
que me arrebató la libertad!

**DALILA**

Dulce es el muguete perfumado;  
mis besos lo son aún más;  
¡y el jugo de la mandrágora  
es menos suave, oh bienamado!  
¡Abre tus brazos a tu amante  
y apriétala contra tu corazón  
como una bolsita de dulce perfume  
cuya fragancia es embriagadora!

**SANSÓN**

Llama ardiente que me devora  
que ella reaviva en este lugar,  
¡apágate en presencia de mi Dios!  
¡Piedad, Señor, para quien te implora!

**EL ANCIANO HEBREO**

Maldito seas si caes presa de los encantos  
de esta voz más dulce que la miel:  
¡tus ojos no tendrán jamás lágrimas suficientes  
para aplacar la cólera del cielo!

*(Las muchachas jóvenes que han acompañado  
a Dalila bailan agitando las guiraldas de flores  
que tienen en las manos y parecen provocar a los*

*les guerriers hébreux qui accompagnent Samson. Ce dernier, profondément troublé, cherche en vain à éviter les regards de Dalila ; ses yeux, malgré lui, suivent tous les mouvements de l'enchanteresse, qui reste au milieu des jeunes Philistines, prenant part à leurs poses et à leurs gestes voluptueux.)*

### DANSE DES PRÊTRESSES DE DAGON

#### DALILA

Printemps qui commence,  
portant l'espérance  
aux cœurs amoureux,  
ton souffle qui passe  
de la terre efface  
les jours malheureux.  
Tout brûle en notre âme,  
et ta douce flamme  
vient sécher nos pleurs ;  
tu rends à la terre,  
par un doux mystère,  
les fruits et les fleurs.

En vain je suis belle !  
Mon cœur plein d'amour,  
pleurant l'infidèle,  
attend son retour !  
Vivant d'espérance,  
mon cœur désolé  
garde souvenance  
du bonheur passé !  
(S'adressant à Samson, tournée vers lui.)

A la nuit tombante,  
j'irai, triste amante,  
m'asseoir au torrent,  
l'attendre en pleurant !  
Chassant ma tristesse,  
s'il revient un jour,  
à lui ma tendresse  
et la douce ivresse  
qu'un brûlant amour  
garde à son retour !

*guerreros hebreos que acompañan a Sansón. Este último, profundamente afectado, busca en vano evitar las miradas de Dalila ; sus ojos siguen, a su pesar, todos los movimientos de la hechicera, que permanece en medio de las jóvenes palestinas, participando en sus movimientos y en sus gestos voluptuosos.)*

### DANZA DE LAS SACERDOTISAS DE DAGÓN

#### DALILA

Primavera que comienza  
portando la esperanza  
a los corazones enamorados,  
tu aliento al pasar  
borra de la tierra  
los días infelices.  
Todo arde en nuestras almas  
y tu dulce llama  
viene a secar nuestro llanto;  
devuelves a la tierra  
por un dulce misterio  
los frutos y las flores.

¡En vano soy hermosa!  
¡Mi corazón lleno de amor,  
llorando por el infiel,  
aguarda su regreso!  
¡Viviendo de esperanza,  
mi corazón desolado  
alberga el recuerdo  
de la dicha pasada!  
(Dirigiéndose a Sansón, volviéndose hacia él.)

¡Cuando caiga la noche  
iré, triste amante,  
a sentarme junto al arroyo  
y esperarlo llorando!  
¡Apartando mi tristeza,  
si él vuelve un día,  
para él mi ternura  
y el dulce éxtasis  
que un amor ardiente  
conserva para su regreso!

### **LE VIEILLARD HÉBREU**

L'esprit du mal a conduit cette femme  
sur ton chemin, pour troubler ton repos.  
De ses regards fuis la brûlante flamme !  
C'est un poison qui consume les os !

### **DALILA**

Chassant ma tristesse,  
s'il revient un jour,  
à lui ma tendresse  
et la douce ivresse  
qu'un brûlant amour  
garde à son retour!

*(Dalila regagne en chantant les degrés du temple  
et provoque Samson du regard; celui-ci semble  
sous le charme. Il hésite, il lutte et trahit le trouble  
de son âme.)*

### **EL ANCIANO HEBREO**

El espíritu del mal ha conducido a esta mujer  
a tu camino para perturbar tu reposo.  
¡Huya la llama ardiente de sus miradas!  
¡Es un veneno que consume los huesos!

### **DALILA**

¡Apartando mi tristeza,  
si él vuelve un día,  
para él mi ternura  
y el dulce éxtasis  
que un amor ardiente  
conserva para su regreso!

*(Dalila regresa cantando hasta las escaleras del  
templo y provoca a Sansón con su mirada; este  
parece presa del hechizo. Duda, lucha y revela el  
tormento dentro de su alma.)*



## DEUXIÈME ACTE

*Le théâtre représente la vallée de Soreck, en Palestine. À gauche la demeure de Dalila, précédée d'un léger portique et entourée de plantes asiatiques et de lianes luxuriantes. – Au lever du rideau, la nuit commence, et se fait plus complète pendant toute la durée de l'acte.*

### SCÈNE PREMIÈRE

*Dalila, seule.*

*Elle est plus parée qu'au premier acte. Au lever du rideau, elle est assise sur une roche, près du portique de sa maison, et semble rêveuse.*

#### DALILA

Samson, recherchant ma présence,  
ce soir doit venir en ces lieux.  
Voici l'heure de la vengeance  
qui doit satisfaire nos dieux !

Amour ! viens aider ma faiblesse !  
Verse le poison dans son sein !  
Fais que, vaincu par mon adresse,  
Samson soit enchaîné demain !

Il voudrait en vain de son âme  
pouvoir me chasser, me bannir !  
Pourrait-il éteindre la flamme  
Qu'alimente le souvenir ?

Il est à moi! c'est mon esclave !  
Mes frères craignent son courroux ;  
moi seule, entre tous, je le brave,  
et le retiens à mes genoux !

Amour! viens aider ma faiblesse !  
Verse le poison dans son sein !  
Fais que, vaincu par mon adresse,  
Samson soit enchaîné demain !

Contre l'amour, sa force est vaine ;  
et lui, le fort parmi les forts,  
lui, qui d'un peuple rompt la chaîne,  
succombera sous mes efforts !

## SEGUNDO ACTO

*La escena representa el valle de Soreck, en Palestina. A la izquierda, la morada de Dalila, precedida de un pequeño pórtico y rodeada de plantas asiáticas y de exuberantes plantas trepadoras. – Al levantarse el telón, comienza a anochecer y lo hace por completo durante toda la duración del acto.*

### ESCENA PRIMERA

*Dalila, sola.*

*Va más engalanada que en el primer acto. Al levantarse el telón se encuentra sentada sobre una roca, junto al pórtico de su morada, y parece estar en actitud soñadora.*

#### DALILA

Sansón, buscando mi presencia,  
debe venir aquí esta noche.  
¡Llega la hora de la venganza  
que debe satisfacer a nuestros dioses!

¡Amor! ¡Ven a ayudarme en mi debilidad!  
¡Vierte el veneno en su pecho!  
¡Haz que, vencido por mis tretas,  
Sansón sea mañana encadenado!

¡Querrá en vano de su alma  
poder expulsarme, eliminarme!  
¿Podrá apagar la llama  
que alimenta el recuerdo?

¡Él es mío, es mi esclavo!  
Mis hermanos temen su ira;  
¡yo sola, de entre todos, lo desafío  
y lo retengo sometido!

¡Amor! ¡Ven a ayudarme en mi debilidad!  
¡Vierte el veneno en su pecho!  
¡Haz que, vencido por mis tretas,  
Sansón sea mañana encadenado!

Contra el amor su fuerza es vana;  
¡y él, el fuerte entre los fuertes,  
él, que rompe la cadena de un pueblo,  
sucumbirá con mis ardides!

*(Éclairs lointains.)*

## SCÈNE II

*Dalila, le grand prêtre de Dagon*

*(Le grand prêtre entre et va vers Dalila.)*

### LE GRAND PRÊTRE

J'ai gravi la montagne  
pour venir jusqu'à toi;  
Dagon qui m'accompagne  
m'a guidé vers ton toit.

### DALILA

Salut à vous, mon père !  
Soyez le bienvenu,  
vous qu'ici l'on révère !

### LE GRAND PRÊTRE

Notre sort t'est connu !  
La victoire facile  
des esclaves Hébreux  
leur a livré la ville.  
Nos soldats devant eux  
ont fui, pleins d'épouvante  
au seul nom de Samson  
dont l'audace effrayante  
a troublé leur raison.

Fatal à notre rare,  
il reçut de son Dieu  
la force avec l'audace.  
Enchaîné par un vœu,  
Samson, dès sa naissance,  
fut marqué par le ciel  
pour rendre la puissance  
au peuple d'Israël !

### DALILA

*(amèrement)*  
Je sais que son courage  
brave votre courroux,

*(Ralámpagos lejanos.)*

## ESCENA II

*Dalila, el sumo sacerdote de Dagon*

*(Entra el sumo sacerdote y se encamina hacia Dalila.)*

### EL SUMO SACERDOTE

He ascendido la montaña  
para venir hasta ti;  
Dagón, que me acompaña,  
me ha guiado hasta tu techo.

### DALILA

¡Os saludo, padre mío!  
¡Sed bienvenido  
aquí donde se os venera!

### EL SUMO SACERDOTE

¡Te es conocida nuestra suerte!  
La fácil victoria  
de los esclavos hebreos  
les ha dado la ciudad.  
Nuestros soldados, ante ellos,  
han huido, llenos de terror,  
al solo nombre de Sansón,  
cuya temible audacia  
ha turbado su razón.

Fatalmente para nuestra raza,  
de su Dios recibió  
la fuerza con la audacia.  
¡Encadenado por un juramento,  
Sansón, desde su nacimiento,  
fue designado por el cielo  
para devolver el poder  
al pueblo de Israel!

### DALILA

*(amargamente)*  
Sé que su valor  
provoca vuestra ira

et qu'il n'est pas d'outrage  
qu'il ne garde pour vous.

### LE GRAND PRÊTRE

À tes genoux, sa force  
un jour l'abandonna;  
mais depuis il s'efforce  
d'oublier Dalila.

On dit que, dans son âme,  
oubliant ton amour,  
il se rit de la flamme  
qui ne dura qu'un jour!

### DALILA

Je sais que de ses frères  
écoutant les discours,  
et les plaintes amères  
que causent nos amours,  
Samson, malgré lui-même,  
combat et lutte en vain ;  
je sais combien il m'aime  
et mon cœur ne craint rien.  
C'est en vain qu'il me brave :  
il est fort aux combats,  
mais il est mon esclave  
et tremble dans mes bras !

### LE GRAND PRÊTRE

Sers-nous de ta puissance !  
Prête-nous ton appui !  
Que surpris, sans défense,  
il succombe aujourd'hui !  
Vends-moi ton esclave Samson !  
Et, pour te payer sa rançon,  
je ne ferai point de promesses ;  
tu peux choisir dans mes richesses.

### DALILA

Qu'importe à Dalila ton or ?  
Et que pourrait tout un trésor  
si je ne rêvais la vengeance ?  
Toi-même, malgré ta science,  
je t'ai trompé par cet amour.

y que no hay ultraje  
que guarde para vos.

### EL SUMO SACERDOTE

En tu regazo, su fuerza  
un día lo abandonó;  
pero se esfuerza desde entonces  
por olvidar a Dalila.

¡Dicen que en su alma,  
olvidando tu amor,  
se ríe de la llama  
que no duró más que un día!

### DALILA

Sé que escuchando  
las palabras de sus hermanos  
y los amargos reproches  
que causan nuestros amores,  
Sansón, en contra de sí mismo  
combate y lucha en vano:  
yo sé cuánto me ama  
y nada teme mi corazón.  
En vano me desafiaba:  
es fuerte en los combates,  
¡pero es mi esclavo  
y tiembla entre mis brazos!

### EL SUMO SACERDOTE

¡Sírvenos con tu poder!  
¡Préstanos tu apoyo!  
¡Que, sorprendido e indefenso,  
hoy sucumba!  
¡Véndeme a tu esclavo Sansón!  
Y para pagarte su rescate  
no pondré ninguna condición;  
puedes elegir de entre mis riquezas.

### DALILA

¡Qué le importa a Dalila tu oro!  
¿Y de qué valdría todo un tesoro  
si no soñara con la venganza?  
A ti mismo, a pesar de tu sabiduría,  
te he engañado por este amor.

Samson sut vous dompter un jour ;  
 mais il n'a pu me vaincre encore,  
 car, autant que toi, je l'abhorre !

**LE GRAND PRÊTRE**

J'aurais dû deviner ta haine et ton dessein !  
 Mon cœur en t'écoutant tressaille d'allégresse.  
 Mais sur son cœur déjà n'aurais-tu pas en vain  
 mesuré ta puissance, essayé ton adresse ?

**DALILA**

Oui... déjà par trois fois, déguisant mon projet,  
 j'ai voulu de sa force éclaircir le secret.  
 J'allumai cet amour, espérant qu'à sa flamme  
 je lirais l'inconnu dans le fond de son âme.

Mais, par trois fois aussi, déjouant mon espoir,  
 il ne s'est point livré, ne m'a rien laissé voir.  
 En vain d'un fol amour j'imitai les tendresses,  
 espérant amollir son cœur par mes caresses !

J'ai vu ce fier captif, enlacé dans mes bras,  
 s'arracher de ma couche et courir aux combats !  
 Aujourd'hui cependant, il subit ma puissance ;  
 car je l'ai vu pâlir, trembler en ma présence ;

et je sais qu'à cette heure, abandonnant les siens,  
 il revient en ces lieux resserrer nos liens.  
 Pour ce dernier combat j'ai préparé mes armes :  
 Samson ne pourra pas résister à mes larmes.

**LE GRAND PRÊTRE**

Que Dagon, notre Dieu, daigne étendre son bras !  
 Tu combats pour sa gloire, et par lui tu vaincras !

**DALILA**

Il faut, pour assouvir ma haine,  
 il faut que Dalila l'enchaîne !  
 Je veux que, vaincu par l'amour,  
 il courbe le front à son tour !

**LE GRAND PRÊTRE**

Je veux, pour assouvir ma haine,  
 je veux que Dalila l'enchaîne;

Sansón supo dominaros un día;  
 ¡pero a mí aún no ha podido vencerme  
 porque, tanto como tú, yo lo aborrezco!

**EL SUMO SACERDOTE**

¡Habría debido adivinar tu odio y tus planes!  
 Al escucharte, mi corazón tiembla de alegría.  
 Pero, ¿sobre su corazón no habrás ya en vano  
 medido tu poder, probado tus argucias?

**DALILA**

Sí, ya por tres veces, camuflando mis planes,  
 he querido averiguar el secreto de su fuerza.  
 Inflamé este amor, esperando que con su llama  
 leería lo desconocido en el fondo de su alma.

Pero, también por tres veces, frustrando mi esperanza,  
 él no me reveló nada, nada me dejó ver.  
 ¡En vano imité las ternuras de un loco amor  
 confiando en ablandar su corazón con mis caricias!

¡He visto a este fiero cautivo, atrapado entre mis brazos,  
 apartarse de mi lecho y correr hacia el combate!  
 Hoy, sin embargo, él está en mi poder,  
 porque lo he visto palidecer, temblar en mi presencia;

y sé que en este instante, abandonando a los suyos,  
 vuelve a este lugar a reforzar nuestros lazos.  
 Para este último combate he preparado mis armas:  
 Sansón no podrá resistirse a mis lágrimas.

**EL SUMO SACERDOTE**

¡Que Dagón, nuestro Dios, se digne a extender su brazo!  
 ¡Tú combates por su gloria y por él vencerás!

**DALILA**

¡Hace falta, para aplacar mi odio,  
 que mi poder lo encadene!  
 ¡Quiero que, vencido por el amor,  
 doble a su vez la frente!

**EL SUMO SACERDOTE**

Quiero, para aplacar mi odio,  
 que Dalila lo encadene;

il faut que, vaincu par l'amour,  
il courbe le front à son tour !

**DALILA**

Il faut, pour assouvir ma haine,  
il faut que mon pouvoir l'enchaîne.

**LE GRAND PRÊTRE**

En toi seule est mon espérance.

**DALILA**

Je veux que, vaincu par l'amour,  
il courbe le front à son tour !

**LE GRAND PRÊTRE**

À toi l'honneur de la vengeance !  
Je veux pour assouvir ma haine,  
je veux que Dalila l'enchaîne !  
Je veux que, vaincu par l'amour,  
Il courbe le front à son tour !  
Unissons-nous tous deux !  
Mort au chef des Hébreux !

**DALILA**

A moi l'honneur de la vengeance !  
Il faut, pour assouvir ma haine,  
il faut que mon pouvoir l'enchaîne !  
Je veux que, vaincu par l'amour,  
il courbe le front à son tour !  
Unissons-nous tous deux !  
Mort au chef des Hébreux !

**LE GRAND PRÊTRE**

Samson, me disais-tu, dans ces lieux doit se rendre ?

**DALILA**

Je l'attends !

**LE GRAND PRÊTRE**

Je méloigne, il pourrait nous surprendre.  
Bientôt, je reviendrai par de secrets chemins.  
Le destin de mon peuple, ô femme, est dans tes mains.  
Déchire de son cœur l'invulnérable écorce,  
et surprends le secret qui nous cache sa force.

¡hace falta que, vencido por el amor,  
doble a su vez la frente!

**DALILA**

¡Hace falta, para aplacar mi odio,  
que mi poder lo encadene!

**EL SUMO SACERDOTE**

Sólo en ti deposito mi esperanza.

**DALILA**

¡Quiero que, vencido por el amor,  
doble a su vez la frente!

**EL SUMO SACERDOTE**

¡A ti el honor de la venganza!  
¡Quiero, para aplacar mi odio,  
que Dalila lo encadene!  
¡Quiero que, vencido por el amor,  
doble a su vez la frente!  
¡Unámonos los dos!  
¡Muerte al jefe de los hebreos!

**DALILA**

¡A mí el honor de la venganza!  
¡Hace falta, para aplacar mi odio,  
que mi poder lo encadene!  
¡Quiero que, vencido por el amor,  
doble a su vez la frente!  
¡Unámonos los dos!  
¡Muerte al jefe de los hebreos!

**EL SUMO SACERDOTE**

¿Me decías que Sansón ha de regresar a este lugar?

**DALILA**

¡Lo espero!

**EL SUMO SACERDOTE**

Me voy, podría sorprendernos.  
Volveré enseguida por caminos secretos.  
El destino de mi pueblo, oh mujer, está en tus manos.  
Arranca de su pecho la corteza invulnerable  
y descubre el secreto que nos oculta su fuerza.

(Il sort.)

*(Dalila se rapproche de la gauche de la scène vers le portique de sa maison, et s'appuie rêveuse à un des piliers.)*

**DALILA**

Se pourrait-il que sur son cœur  
l'amour eût perdu sa puissance ?  
La nuit est sombre et sans lueur...  
Rien ne petit trahir sa présence.  
Hélas !

Il ne vient pas !

*(Samson arrive par la droite. Il semble ému, troublé, hésitant ; il regarde autour de lui. La nuit s'assombrit de plus en plus. – Eclairs lointains.)*

SCÈNE III

*Dalila, Samson.*

*(Éclairs lointains.)*

**SAMSON**

En ces lieux, malgré moi, m'ont ramené mes pas...  
Je voudrais fuir, hélas ! et ne puis pas.  
Je maudis mon amour... et pourtant, j'aime encore...  
Fuyons, fuyons ces lieux que ma faiblesse adore !

**DALILA**

*(s'avance vers Samson)*

C'est toi, mon bien-aimé ! j'attendais ta présence.  
J'oublie, en te voyant, des heures de souffrance !  
Salut ! salut ! ô mon doux maître!

**SAMSON**

Arrête ces transports,  
je ne puis t'écouter sans honte et sans remords !

**DALILA**

Samson ! ô toi ! mon bien-aimé,  
Pourquoi repousser ma tendresse ?

*(Él sale.)*

*(Dalila se acerca desde la izquierda del escenario hacia el pórtico de su casa, y se apoya con actitud soñadora en una de sus columnas.)*

**DALILA**

¿Podría ser que en su corazón  
el amor haya perdido su fuerza?  
La noche es sombría y sin claridad...  
Nada puede traicionar su presencia.  
¡Ah!

¡No viene!

*(Llega Sansón por la derecha. Parece emocionado, preocupado, vacilante; observa a su alrededor. La noche se oscurece cada vez más. – Relámpagos lejanos.)*

ESCENA III

*Dalila, Sansón.*

*(Relámpagos lejanos.)*

**SANSÓN**

A este lugar, a pesar mío, me han traído mis pasos...  
¡Ay, me gustaría huir! Y no puedo.  
Maldigo mi amor... y, sin embargo, sigo amando...  
¡Huyamos, huyamos de este lugar que mi debilidad adora!

**DALILA**

*(se acerca hacia Sansón)*

¡Eres tú, amado mío! Esperaba tu presencia.  
¡Al verte olvido las horas de sufrimiento!  
¡Te saludo, mi dulce señor!

**SANSÓN**

¡No más exaltación!  
¡No puedo escucharte sin vergüenza y sin remordimientos!

**DALILA**

¡Sansón! ¡Oh, tú, amado mío!  
¿Por qué rechazar mi afecto?

Pourquoi, de mon front parfumé,  
Pourquoi détourner tes caresses ?

**SAMSON**

Tu fus toujours chère à mon cœur,  
et tu n'en peux être bannie !  
J'aurais voulu donner ma vie  
à l'amour qui fit mon bonheur !

**DALILA**

Près de moi pourquoi ces alarmes ?  
Aurais-tu douté de mon cœur ?  
N'es-tu pas mon maître et seigneur ?  
L'amour a-t-il perdu ses charmes ?

**SAMSON**

Hélas ! esclave de mon Dieu,  
je subis sa volonté sainte ;  
il faut, par un dernier adieu,  
rompre sans murmure et sans crainte  
le doux lien de notre amour !  
D'Israël renaît l'espérance !  
Le Seigneur a marqué le jour  
qui verra notre délivrance !  
Il a dit à son serviteur :  
Je t'ai choisi parmi tes frères,  
pour les guider vers le Seigneur  
et mettre un terme à leurs misères !

**DALILA**

Qu'importe à mon cœur désolé  
le sort d'Israël et sa gloire !  
Pour moi le bonheur envolé  
est le seul fruit de ta victoire.  
L'amour égarait ma raison  
quand je croyais à tes promesses,  
et je n'ai bu que le poison  
en m'enivrant de tes caresses !

**SAMSON**

Ah ! cesse d'affliger mon cœur !  
Je subis une loi suprême...  
Tes pleurs ravivent ma douleur !  
Dalila ! Dalila ! je t'aime !

¿Por qué, de mi frente perfumada,  
por qué apartar tus caricias?

**SANSÓN**

¡Siempre fuiste cara a mi corazón  
y no puedes de él ser desterrada!  
¡Con gusto habría dado mi vida  
por el amor que me dio la felicidad!

**DALILA**

¿Por qué esos temores a mi lado?  
¿Dudarías de mi corazón?  
¿No eres mi amo y señor?  
¿Ha perdido el amor sus encantos?

**SANSÓN**

¡Ay! Esclavo de mi Dios  
me someto a su santa voluntad;  
¡debo, con un último adiós,  
romper sin queja ni angustia  
el dulce lazo de nuestro amor!  
¡Renace la esperanza de Israel!  
¡El Señor ha marcado el día  
que verá nuestra liberación!  
Ha dicho a su siervo:  
¡Te he elegido entre tus hermanos  
para que los guíes hacia el Señor  
y pongas fin a sus desdichas!

**DALILA**

¡Qué le importa a mi corazón desolado  
la suerte de Israel y su gloria!  
Para mí la felicidad perdida  
es el único fruto de la victoria.  
¡El amor nubló mi razón  
cuando creí en tus promesas  
y sólo he bebido veneno  
al embriagarme con tus caricias!

**SANSÓN**

¡Ah! ¡Deja de afligir mi corazón!  
Obedezco a una ley suprema...  
¡Tus lágrimas reavivan mi dolor!  
¡Dalila! ¡Dalila! ¡Te amo!

*(Éclairs lointains.)*

**DALILA**

Un dieu plus puissant que le tien,  
ami, te parle par ma bouche ;  
c'est le dieu d'amour, c'est le mien !  
Et, si ce souvenir te touche,  
rappelle à ton cœur ces beaux jours  
passés aux genoux d'une amante  
que tu devais aimer toujours,  
et qui seule, hélas ! est constante !

**SAMSON**

Insensée ! oser m'accuser !  
Quand pour toi tout parle à mon âme !  
Oui ! dût la foudre m'écraser !  
Dussé-je périr de sa flamme !

*(Éclairs plus rapprochés.)*

Pour toi si grand est mon amour,  
Que j'ose aimer malgré Dieu même !  
Oui ! dussé-je en mourir un jour,  
Dalila! Dalila ! je t'aime !

**DALILA**

Mon cœur s'ouvre à ta voix comme s'ouvrent les fleurs  
aux baisers de l'aurore !  
Mais, ô mon bien-aimé, pour mieux sécher mes pleurs,  
que ta voix parle encore !  
Dis-moi qu'à Dalila tu reviens pour jamais ;  
redis à ma tendresse  
les serments d'autrefois, ces serments que j'aimais !...  
Ah ! réponds à ma tendresse !  
Verse-moi l'ivresse !  
Réponds à ma tendresse !

**SAMSON**

Dalila ! Dalila ! je t'aime !

**DALILA**

Ainsi qu'on voit des blés les épis onduler  
sous la brise légère,  
ainsi frémit mon cœur, prêt à se consoler,

*(Relámpagos lejanos.)*

**DALILA**

Un dios más poderoso que el tuyo,  
amado, te habla por mi boca;  
¡es el dios del amor, es el mío!  
Y si este recuerdo te emociona,  
¡recuérdale a tu corazón aquellos hermosos días  
pasados en el regazo de una amante  
a la que debes siempre amar  
y que es la única, ay, en serte fiel!

**SANSÓN**

¡Insensata! ¡Osas acusarme!  
¡Cuando todo habla de ti a mi corazón!  
¡Sí! ¡Aunque me abatiera el rayo!  
¡Aunque peciera en su fuego!

*(Relámpagos más próximos.)*

¡Mi amor por ti es tan grande  
que oso amar a pesar de Dios mismo!  
¡Sí! ¡Aunque muera por él un día!  
¡Dalila! ¡Dalila! ¡Te amo!

**DALILA**

¡Mi corazón se abre a tu voz como se abren las flores  
a los besos de la aurora!  
¡Pero, oh, amado mío, para secar mejor mi llanto,  
que tu voz hable de nuevo!  
Dime que vuelves junto a Dalila para siempre;  
¡repíteme de nuevo  
las promesas de antaño, esas promesas que yo amaba...!  
¡Ah! ¡Responde a mi cariño!  
¡Cólmame, cólmame de delicias!  
¡Responde a mi cariño!

**SANSÓN**

¡Dalila! ¡Dalila! ¡Te amo!

**DALILA**

Igual que vemos ondular las espigas de trigo  
con la ligera brisa,  
¡así tiembla mi corazón, presto a consolarse,



à ta voix qui m'est chère !  
 La flèche est moins rapide à porter le trépas,  
 que ne l'est ton amante à voler dans tes bras !  
 Ah ! réponds à ma tendresse !  
 Verse-moi l'ivresse !

**SAMSON**

Par mes baisers je veux sécher tes larmes,  
 et de ton cœur éloigner les alarmes!  
 Dalila ! Dalila ! je t'aime !

*(Violent coup de tonnerre.)*

**DALILA**

Mais !... non ! que dis-je ? hélas ! la triste Dalila  
 doute de tes paroles !  
 Égarant ma raison,  
 tu me trompas déjà par des serments frivoles !

**SAMSON**

Quand pour toi j'ose oublier Dieu,  
 sa gloire, mon peuple et mon vœu !  
 Ce Dieu qui marqua ma naissance  
 Du sceau divin de sa puissance !

**DALILA**

Eh bien ! connais donc mon amour !  
 C'est ton Dieu même que j'envie !  
 Ce Dieu qui te donna le jour,  
 Ce Dieu qui consacra ta vie !  
 Le vœu qui t'enchaîne à ce Dieu  
 et qui fait ton bras redoutable,  
 à mon amour fais-en l'aveu,  
 chasse le doute qui m'accable !

*(Éclairs et tonnerres lointains.)*

**SAMSON**

Dalila ! que veux-tu de moi ?  
 Crains que je ne doute de toi !

**DALILA**

Si j'ai conservé ma puissance,  
 je veux l'essayer en ce jour !

con tu voz que me es cara!  
 ¡La flecha es menos rápida llevando la muerte  
 que lo es tu amante volando hacia tus brazos!  
 ¡Ah! ¡Responde a mi cariño!  
 ¡Cólrame de delicia!

**SANSÓN**

¡Con mis besos quiero secar tus lágrimas  
 y de tu corazón alejar tus temores!  
 ¡Dalila! ¡Dalila! ¡Te amo!

*(Violento estruendo de un trueno.)*

**DALILA**

Pero... ¡no! ¿Qué digo? ¡Ay! ¡La triste Dalila  
 duda de tus palabras!  
 ¡Enajenándome,  
 ya me engañaste con frívolas promesas!

**SANSÓN**

¡Cuando por ti oso olvidar a Dios,  
 su gloria, a mi pueblo y mi juramento!  
 ¡Ese Dios que marcó mi nacimiento  
 con la impronta divina de su poder!

**DALILA**

¡Bien, conoce, pues, mi amor!  
 ¡Es a tu Dios a quien envidio!  
 ¡Ese Dios que te hizo nacer,  
 ese Dios que consagró tu vida!  
 ¡El voto que te encadena a ese Dios  
 y que hace temeroso tu brazo  
 a mi amor haz el voto,  
 acaba con la duda que me oprime!

*(Relámpagos y truenos lejanos.)*

**SANSÓN**

¡Dalila! ¿Qué quieres de mí?  
 ¡Teme que llegue a dudar de ti!

**DALILA**

¡Si he conservado mi poder,  
 quiero constatarlo en este día!

Je veux éprouver ton amour  
en réclamant ta confiance !

*(Éclairs et tonnerres de plus en plus rapprochés.)*

**SAMSON**

Hélas ! qu'importe à ton bonheur  
le lien sacré qui m'enchaîne ?  
Ce secret que garde mon cœur ?

**DALILA**

Par cet aveu soulage ma douleur !

**SAMSON**

Pour le ravir, ta force est vaine !

*(Éclairs sans tonnerre.)*

**DALILA**

Oui ! vain est mon pouvoir,  
car vaine est ta tendresse !  
Quand je veux le savoir,  
ce secret qui me blesse,  
dont je veux la moitié,  
oses-tu, dans ton âme,  
sans honte et sans pitié,  
m'accuser d'être infâme ?

**SAMSON**

D'une immense douleur  
ma pauvre âme accablée  
implore le Seigneur  
d'une voix désolée !

**DALILA**

J'avais paré pour lui  
ma jeunesse et mes charmes !  
Je n'ai plus aujourd'hui  
qu'à répandre des larmes !

**SAMSON**

Dieu tout-puissant,  
j'invoque ton appui !

¡Quiero probar tu amor  
reclamando tu confianza!

*(Relámpagos y truenos cada vez más cercanos.)*

**SANSÓN**

¡Ay! ¿Qué le importa a tu felicidad  
el vínculo sagrado que me encadena?  
¿El secreto que guarda mi corazón?

**DALILA**

¡Con este voto alivia mi dolor!

**SANSÓN**

¡Para arrebatarlo tu fuerza es vana!

*(Relámpagos sin truenos.)*

**DALILA**

¡Sí! ¡Vano es mi poder,  
porque vano es tu cariño!  
Cuando quiero saber  
ese secreto que me hiere,  
del que quiero la mitad,  
¿osas, en tu alma,  
sin vergüenza y sin piedad,  
acusarme de infame?

**SANSÓN**

¡Con inmenso dolor,  
mi pobre alma abatida  
implora al Señor  
con voz desolada!

**DALILA**

¡Había dispuesto para él  
mi juventud y mis encantos!  
¡Hoy ya no puedo más  
que verter mis lágrimas!

**SANSÓN**

¡Dios todopoderoso,  
invoco tu ayuda!

**DALILA**

Pour ces derniers adieux  
ma voix est impuissante !  
Fuis ! Samson, fuis ces lieux  
Où mourra ton amante !

**SAMSON**

Laisse-moi.

**DALILA**

Ton secret ?

**SAMSON**

Je ne puis !

**DALILA**

Ton secret ?  
Ce secret qui cause mes alarmes.

*(Éclairs sans tonnerre.)*

**SAMSON**

L'orage sur ces monts  
déchaîne sa colère !  
Le Seigneur sur nos fronts  
fait gronder son tonnerre !

**DALILA**

Je le brave avec toi !  
Viens !

**SAMSON**

Non !

**DALILA**

Viens !

**SAMSON**

Laisse-moi !  
Je ne puis m'y résoudre...

**DALILA**

Que m'importe la foudre!

**DALILA**

¡Para este último adiós  
mi voz es impotente!  
¡Huye! ¡Huye, Sansón, de este lugar  
donde morirá tu amante!

**SANSÓN**

Déjame.

**DALILA**

¿Tu secreto?

**SANSÓN**

¡No puedo!

**DALILA**

¿Tu secreto?  
Ese secreto que causa mis temores.

*(Relámpagos sin truenos.)*

**SANSÓN**

¡La tormenta desata su cólera  
en estos montes!  
¡El Señor sobre nuestras frentes  
hace rugir su trueno!

**DALILA**

¡Contigo lo desafío!  
¡Ven!

**SANSÓN**

¡No!

**DALILA**

¡Ven!

**SANSÓN**

¡Déjame!  
No puedo decidirme...

**DALILA**

¡Qué importan los rayos!

**SAMSON**

C'est la voix de mon Dieu !

**DALILA**

Lâche! cœur sans amour !  
Je te méprise ! Adieu !

*(Éclairs et tonnerre jusqu'à la fin. Dalila court vers sa demeure ; l'orage est dans toute sa fureur. Samson, levant les bras au ciel, semble invoquer Dieu. Il s'élanche à la suite de Dalila, hésite, et enfin entre dans sa demeure. – Par la droite arrivent des soldats philistins qui s'approchent doucement de la demeure de Dalila.)*

*(Violent coup de tonnerre.)*

**DALILA**

*(paraissant à sa fenêtre)*  
A moi ! Philistins ! à moi !

**SAMSON**

Trahison !

*(Les soldats se précipitent dans la demeure de Dalila.)*

Rideau.

**SANSÓN**

¡Es la voz de mi Dios!

**DALILA**

¡Cobarde! ¡Corazón sin amor!  
¡Te desprecio! ¡Adiós!

*(Relámpagos y truenos hasta el final. Dalila corre hacia su casa; la tormenta ha estallado con todo su furor. Sansón, elevando los brazos hacia el cielo, parece invocar a Dios. Se lanza detrás de Dalila, duda, y finalmente entra en su casa. – Por la derecha llegan soldados filisteos, que se acercan sin hacer ruido a la casa de Dalila.)*

*(Violento estruendo de un trueno.)*

**DALILA**

*(apareciendo en su ventana)*  
¡A mí! ¡Filisteos! ¡A mí!

**SANSÓN**

¡Traición!

*(Los soldados irrumpen en casa de Dalila.)*

Telón.

## TROISIÈME ACTE

## PREMIER TABLEAU

*La prison de Gaza.*

## SCÈNE PREMIÈRE

*Samson, les Hébreux.*

*(Samson, enchaîné, aveugle, les cheveux coupés, tourne la meule. Dans la coulisse, chœur des Hébreux captifs.)*

**SAMSON**

Vois ma misère, hélas ! vois ma détresse !  
Pitié ! Seigneur ! pitié pour ma faiblesse !  
J'ai détourné mes pas de ton chemin :  
bientôt de moi tu retireras ta main.

Je t'offre, ô Dieu, ma pauvre âme brisée !  
Je ne suis plus qu'un objet de risée !  
Ils m'ont ravi la lumière du ciel ;  
ils m'ont versé l'amertume et le fiel !

**LE CHOEUR**

*(derrière la scène)*

Samson, qu'as-tu fait de tes frères ?  
Qu'as-tu fait du Dieu de tes pères ?

**SAMSON**

Hélas ! Israël dans les fers,  
du ciel attirant la vengeance,  
a perdu jusqu'à l'espérance  
par tous les maux qu'il a soufferts !  
Que nos tribus à tes yeux trouvent grâce.  
Daigne à ton peuple épargner la douleur !  
Apaaise-toi devant leurs maux, Seigneur,  
toi, dont jamais la pitié ne se lasse!

**LES HÉBREUX**

Dieu nous confiait à ton bras,  
pour nous guider dans les combats ;  
Samson ! qu'as-tu fait de tes frères ?  
Qu'as-tu fait du Dieu de tes pères ?

## TERCER ACTO

## PRIMER CUADRO

*La prisión de Gaza.*

## ESCENA I

*Sansón, los hebreos.*

*(Sansón, encadenado, ciego, los cabellos cortados, hace girar la piedra del molino. Entre bambalinas, coro de los prisioneros hebreos.)*

**SANSÓN**

¡Contempla mi miseria, ay! ¡Contempla mi aflicción!  
¡Piedad, Señor! ¡Piedad por mi debilidad!  
He apartado mis pasos de tu camino:  
enseguida me retiraste tu mano.

¡Te ofrezco, Dios, mi pobre alma hecha pedazos!  
¡No soy más que objeto de burla!  
Me han arrebatado la luz del cielo;  
¡me han arrojado la amargura y la bilis!

**EL CORO**

*(detrás del escenario)*

Sansón, ¿qué has hecho a tus hermanos?  
¿Qué has hecho al Dios de tus padres?

**SANSÓN**

¡Ay! ¡Israel encadenada,  
provocando la venganza del cielo,  
ha perdido hasta la esperanza  
por todos los males que ha sufrido!  
¡Que a tus ojos encuentren gracia nuestras tribus!  
¡Dígnate evitar el dolor a tu pueblo!  
¡Ablándate ante sus males, Señor!  
¡Tú, cuya piedad no tiene fin!

**LOS HEBREOS**

Dios nos confió a tu brazo  
para que nos guiara en los combates.  
¡Sansón! ¿Qué has hecho a tus hermanos?  
¿Qué has hecho al Dios de tus padres?

**SAMSON**

Frères ! votre chant douloureux,  
pénétrant dans ma nuit profonde,  
d'une angoisse mortelle inonde  
Mon cœur coupable et malheureux !  
Dieu ! prends ma vie en sacrifice  
pour satisfaire ton courroux !

**LES HÉBREUX**

Pour une femme il nous vendait,  
de Dalila payant les charmes.

**SAMSON**

D'Israël détourne les coups,  
et je proclame ta justice!

**LES HÉBREUX**

Fils de Manoah, qu'as-tu fait  
de notre sang et de nos larmes ?

**SAMSON**

A tes pieds, brisé, mais soumis,  
je bénis la main qui me frappe.  
Fais, Seigneur, que ton peuple échappe  
à la fureur des ennemis !

**LE CHŒUR (Hébreux)**

Samson ! qu'as-tu fait de tes frères ?  
Qu'as-tu fait du Dieu de tes pères ?

*(Les Philistins entrent dans la prison ; ils entraînent Samson.)*

*Changement.*

**SANSÓN**

¡Hermanos! ¡Vuestro canto doloroso,  
penetrando en mi profunda noche,  
inunda de una angustia mortal  
mi corazón culpable y desdichado!  
¡Dios! ¡Toma mi vida en sacrificio  
para satisfacer tu ira!

**LOS HEBREOS**

Nos vendió por una mujer  
para pagar las seducciones de Dalila.

**SANSÓN**

¡Aparta tus golpes de Israel  
y yo proclamo tu justicia!

**LOS HEBREOS**

Hijo de Manoah, ¿qué has hecho  
con nuestra sangre y nuestras lágrimas?

**SANSÓN**

Roto a tus pies, pero sumiso,  
bendigo la mano que me golpea.  
¡Haz, Señor, que tu pueblo escape  
del furor de sus enemigos!

**EL CORO (Hebreos)**

¡Sansón! ¿Qué has hecho a tus hermanos?  
¿Qué has hecho al Dios de tus padres?

*(Entran los filisteos en la prisión; sacan a Sansón a rastras.)*

*Cambio de escena.*

## DEUXIÈME TABLEAU

*Intérieur du temple de Dagon. – Statue du dieu, Table des sacrifices. – Au milieu du sanctuaire, deux colonnes semblent supporter l'édifice.*

## SCÈNE II

*Le grand prêtre, Dalila, les Philistins.*

*(Le grand prêtre de Dagon est entouré de princes philistins. Dalila, suivie des jeunes Philistines, couronnées de fleurs, des coupes à la main. Une foule de peuple remplit le temple. Le jour se lève.)*

**CHŒUR DES PHILISTINS**

L'aube qui blanchit déjà les coteaux,  
d'une nuit si belle éteint les flambeaux ;  
prolongeons la fête, et malgré l'aurore,  
aimons encore :  
L'amour verse au cœur l'oubli de nos maux.  
Au vent du matin, l'ombre de la nuit  
comme un léger voile à l'horizon fuit.  
L'orient s'empourpre, et sur les montagnes  
le soleil luit,  
dardant ses rayons au sein des campagnes.

**BACCHANALE**

## SCÈNE III

*Les mêmes, Samson entre conduit par un enfant.*

**LE GRAND PRÊTRE**

*(à Samson)*  
Salut au juge d'Israël,  
qui vient par sa présence égayer notre fête !  
Dalila, par tes soins, qu'une coupe soit prête ;  
verse à ton amant l'hydromel !

## SEGUNDO CUADRO

*Interior del templo de Dagón. – Estatua de dios, mesa sacrificial. – En medio del santuario, dos columnas parecen sostener el edificio.*

## ESCENA II

*El sumo sacerdote, Dalila, los filisteos.*

*(El sumo sacerdote de de Dagón está rodeado de los príncipes filisteos. Dalila, seguida de las jóvenes filisteas, coronadas con flores y llevando copas en las manos. Una multitud de gente llena el templo. Despunta el día.)*

**CORO DE FILISTEOS**

El alba que ya blanquea las colinas  
apaga las antorchas de una noche tan bella;  
prolonguemos la fiesta y, a pesar de la aurora,  
sigamos amando:  
el amor derrama en el corazón el olvido de nuestros males.  
Con el viento matutino, la sombra de la noche  
huye hacia el horizonte como un ligero velo.  
Oriente se arrebola y sobre las montañas  
el sol luce,  
arrojando sus rayos al seno de los campos.

**BACANAL**

## ESCENA III

*Los mismos, entra Sansón conducido por un niño.*

**EL SUMO SACERDOTE**

*(a Sansón)*  
¡Salud al juez de Israel  
que viene con su presencia a alegrar nuestra fiesta!  
Dalila, ocúpate de que esté lista una copa;  
¡echa el hidromiel a tu amante!

Il videra sa coupe en chantant sa maîtresse  
et sa puissance enchanteresse !

#### **LES PHILISTINS**

Samson ! nous buvons avec toi  
à Dalila, ta souveraine !  
Vide la coupe sans effroi :  
l'ivresse dissipe la peine !

#### **SAMSON**

*(à part)*

L'âme triste jusqu'à la mort,  
devant toi, Seigneur, je m'incline ;  
que par ta volonté divine  
ici s'accomplisse mon sort !

#### **DALILA**

*(s'approchant de Samson, une coupe à la main)*

Laisse-moi prendre ta main  
et te montrer le chemin,  
comme dans la sombre allée  
qui conduit à la vallée,  
le jour où, suivant mes pas,  
tu m'enlaçais de tes bras !

Tu gravissais les montagnes  
pour arriver jusqu'à moi,  
et je fuyais mes compagnes  
pour être seule avec toi.  
Souviens-toi de nos ivresses !  
Souviens-toi de mes caresses !  
L'amour servait mon projet !  
Pour assouvir ma vengeance  
je t'arrachai ton secret :  
je l'avais vendu d'avance !  
Tu croyais à cet amour ;  
c'est lui qui riva ta chaîne !  
Dalila venge en ce jour  
son dieu, son peuple et sa haine !  
Dalila venge en ce jour son dieu,  
son peuple et sa haine !

¡Vaciará su copa cantando a su amada  
y a su poder de seducción!

#### **LOS FILISTEOS**

¡Sansón! ¡Bebemos contigo!  
¡Por Dalila, tu soberana!  
Vacía la copa sin temor:  
¡la embriaguez disipa la pena!

#### **SANSÓN**

*(aparte)*

Con el alma triste hasta la muerte  
me inclino ante ti, Señor;  
¡que por tu voluntad divina  
aquí se cumpla mi suerte!

#### **DALILA**

*(acercándose a Sansón, con una copa en la mano)*

¡Déjame coger tu mano  
y mostrarte el camino  
como en el sendero sombrío  
que conduce al valle  
el día que, siguiendo mis pasos,  
me rodeaste con tus brazos!

Ascendiste las montañas  
para llegar hasta mí  
y yo abandoné a mis amigos  
para estar sola contigo.  
¡Acuérdate de nuestros éxtasis!  
¡Acuérdate de mis caricias!  
¡El amor servía a mis planes!  
Para satisfacer mi venganza  
te arranqué tu secreto:  
¡lo había vendido de antemano!  
Tú creíste en este amor:  
¡es él quien remachó tus cadenas!  
¡Dalila venga en este día  
a su dios, su pueblo y su odio!  
¡Dalila venga en este día  
a su dios, su pueblo y su odio!



**LES PHILISTINS**

Dalila venge en ce jour  
son dieu, son peuple et sa haine !

**SAMSON**

(à part)

Quand tu parlais, je restais sourd ;  
et dans le trouble de mon âme,  
hélas ! j'ai profané l'amour  
en le donnant à cette femme.

**LE GRAND PRÊTRE**

Allons, Samson, divertis-nous,  
en redisant à ton amante  
les doux propos, les chants si doux  
dont la passion s'alimente !  
Que Jéhovah compatissant  
à tes yeux rende la lumière !  
Je servirai ce Dieu puissant  
s'il peut exaucer ta prière !  
Mais, incapable à te servir,  
ce Dieu, que tu nommes ton père,  
je puis l'outrager, le haïr,  
en me riant de sa colère !

**SAMSON**

Tu permets, ô Dieu d'Israël,  
que ce prêtre imposteur outrage,  
dans sa fureur et dans sa rage,  
ton nom, à la face du ciel !  
Que ne puis-je venger ta gloire  
et par un prodige éclatant  
retrouver pour un seul instant  
les yeux, la force et la victoire !

**LES PHILISTINS**

(riant)

Ah ! ah ! ah ! ah !  
Rions de sa fureur !  
Tu ne nous fais pas peur !  
Dans ta rage impuissante, Samson, tu n'y vois pas !  
Prends garde à tes pas !  
Sa colère est plaisante !  
Ah ! ah ! ah ! ah !

**LOS FILISTEOS**

¡Dalila venga en este día  
a su dios, su pueblo y su odio!

**SANSÓN**

(aparte)

Sordo permanecía cuando hablabas;  
y en la turbación de mi alma,  
¡ay!, he profanado el amor  
entregándosela a esta mujer.

**EL SUMO SACERDOTE**

¡Vamos, Sansón, diviértenos,  
repitiendo a tu amante  
las dulces palabras, los cantos tan dulces  
de los que se alimenta la pasión!  
¡Que Jehová se compadezca  
y devuelva la luz a tus ojos!  
¡Serviré a ese Dios poderoso  
si puede escuchar tu plegaria!  
¡Pero, incapaz de ayudar,  
a este Dios que tú llamas tu padre  
puedo ultrajarlo, odiarlo,  
riéndome de su cólera!

**SANSÓN**

¡Permites, oh, Dios de Israel,  
que este sacerdote impostor ultraje,  
en su furor y su rabia,  
tu nombre en presencia del cielo!  
¡No puedo vengar tu gloria  
y con un prodigio asombroso  
recuperar por sólo un instante  
los ojos, la fuerza y la victoria!

**LOS FILISTEOS**

(riéndose)

¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!  
¡Riámonos de su furor!  
¡No nos asustas!  
¡Con tu rabia impotente, Sansón, no ves nada!  
¡Cuida por dónde vas!  
¡Es cómica su cólera!  
¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

### LE GRAND PRÊTRE

Viens, Dalila, rendre grâce à nos dieux  
qui font trembler Jehovah dans les cieux !  
Du grand Dagon consultons les auspices ;  
versons pour lui le vin des sacrifices !

*(Dalila et le grand prêtre se dirigent vers la table des sacrifices, sur laquelle se trouvent les coupes sacrées. Un feu brûle sur l'autel qui est orné de fleurs. Dalila et le grand prêtre, prenant les coupes, font une libation sur le feu sacré qui s'active, puis disparaît pour reparaître au troisième couplet de l'invocation. – Samson est resté au milieu de la scène, ayant près de lui l'enfant qui le conduit ; il est accablé par la douleur et semble prier.)*

### DALILA et LE GRAND PRÊTRE

Gloire à Dagon vainqueur !  
Il aidait ma (ta) faiblesse,  
inspirant à mon (ton) cœur  
et la force et l'adresse !  
O toi ! le plus grand entre tous,  
toi qui fis la terre où nous sommes,  
que ton esprit soit avec nous,  
ô maître des dieux et des hommes !

### LES PHILISTINS

Marque d'un signe  
nos longs troupeaux !  
Mûris la vigne  
sur nos coteaux !  
Rends à la plaine  
notre moisson,  
que, dans sa haine,  
brûla Samson !

### DALILA et LE GRAND PRÊTRE

Reçois sur nos autels  
le sang de nos victimes  
que t'offrent des mortels  
pour expier leurs crimes !

### EL SUMO SACERDOTE

¡Ven, Dalila, da las gracias a nuestros dioses  
que hacen temblar a Jehová en los cielos!  
Consultemos los auspicios del gran Dagon;  
¡vertamos para él el vino de los sacrificios!

*(Dalila y el sumo sacerdote se dirigen hacia la mesa sacrificial, sobre la que se encuentran las copas sagradas. Arde un fuego sobre el altar, que está adornado con flores. Dalila y el sumo sacerdote, cogiendo las copas, hacen una libación sobre el fuego sagrado, que se aviva, después desaparece para reaparecer en la tercera estrofa de la invocación. – Sansón se queda en el centro de la escena y a su lado se encuentra el niño que lo guía; está abatido por el dolor y parece rezar.)*

### DALILA y EL SUMO SACERDOTE

¡Gloria a Dagon victorioso!  
¡Él ayudó a mí (tu) debilidad  
inspirando tu corazón  
con fuerza y astucia!  
¡Oh, tú! ¡El más grande entre todos!  
¡Tú, que hiciste la tierra donde estamos,  
que tu espíritu esté con nosotros,  
oh, señor de los dioses y de los hombres!

### LOS FILISTEOS

¡Distingue con un signo  
a nuestros abundantes rebaños!  
¡Madura las viñas  
en nuestras colinas!  
¡Devuelve a los campos  
nuestra cosecha  
que, en su odio,  
Sansón nos quemó!

### DALILA y EL SUMO SACERDOTE

¡Recibe sobre nuestros altares  
la sangre de nuestras víctimas  
que te ofrecen mortales  
para expiar sus crímenes!

**LES PHILISTINS**

Gloire à Dagon !

**DALILA et LE GRAND PRÊTRE**

Aux yeux de tes prêtres divins,  
pouvant seuls contempler ta face,  
montre l'avenir qui se cache  
aux regards des autres humains !

**LES PHILISTINS**

Dieu, sois propice  
à nos destins !  
Que ta justice  
aux Philistins  
donne la gloire  
dans les combats ;  
que la victoire  
Suive nos pas !

**DALILA, LE GRAND PRÊTRE, puis LES PHILISTINS**

Dagon se révèle !  
La flamme nouvelle  
sur l'autel renaît de la cendre.  
L'immortel pour nous va descendre !  
C'est le Dieu  
qui par sa présence  
montre sa puissance  
en ce lieu !

**LE GRAND PRÊTRE**

(à Samson)  
Pour que le sort soit favorable,  
allons, Samson, viens avec nous,  
à Dagon, le dieu redoutable,  
offrir ta coupe à deux genoux!  
(à l'enfant)  
Guidez ses pas vers le milieu du temple,  
pour que de loin le peuple le contemple.

**LOS FILISTEOS**

¡Gloria a Dagón!

**DALILA y EL SUMO SACERDOTE**

¡A los ojos de tus divinos sacerdotes,  
los únicos que pueden contemplar tu rostro,  
revela el porvenir oculto  
a las miradas de otros humanos!

**LOS FILISTEOS**

¡Dios, sé propicio  
a nuestros destinos!  
¡Que tu justicia  
conceda la gloria  
a los filisteos  
en sus combates!  
¡Que la victoria  
siga nuestros pasos!

**DALILA, EL SUMO SACERDOTE, después LOS FILISTEOS**

¡Dagón se revela!  
La nueva llama  
renace en el altar de las cenizas.  
¡El inmortal descenderá para nosotros!  
¡Es el dios  
que con su presencia  
muestra su poder  
en este lugar!

**EL SUMO SACERDOTE**

(a Sansón)  
¡Para que la suerte sea favorable,  
vamos, Sansón, ven con nosotros  
a ofrecer a Dagón, el dios poderoso,  
tu copa arrodillado!  
(al niño)  
Guía sus pasos hacia el centro del templo  
para que el pueblo lo contemple de lejos.

### **SAMSON**

Seigneur, inspire-moi, ne m'abandonne pas !  
(à l'enfant)  
Vers les piliers de marbre, enfant, guide mes pas !

*(L'enfant conduit Samson entre les deux piliers.)*

### **LES PHILISTINS**

Dagon se révèle !  
La flamme nouvelle,  
sur l'autel,  
renaît de la cendre.  
C'est le Dieu  
qui par sa présence  
montre sa puissance  
en ce lieu.

Dieu, sois propice  
à nos destins !  
Que ta justice  
aux Philistins  
donne la gloire  
dans les combats !  
Que la victoire  
suive nos pas !

Devant toi, d'Israël  
disparaît l'insolence !  
Nos bras guides par ton esprit,  
dans les combats ou par tes charmes,  
ont vaincu ce peuple maudit,  
bravant ta colère et tes armes !

À nos destins,  
Dieu, sois propice !  
Que ta justice  
aux Philistins  
donne la gloire  
dans les combats !  
Que la victoire  
suive nos pas !  
Gloire à Dagon !  
Gloire ! gloire ! gloire !

### **SANSÓN**

¡Señor, inspírame, no me abandones!  
(al niño)  
¡Hacia las columnas de mármol, muchacho, guía mis pasos!

*(El niño conduce a Sansón entre las dos columnas.)*

### **LOS FILISTEOS**

¡Dagón se revela!  
La nueva llama  
renace en el altar  
de las cenizas  
Es el dios que,  
con su presencia,  
muestra su poder  
en este lugar.

¡Dios, sé propicio  
a nuestros destinos!  
¡Que tu justicia  
conceda la gloria  
a los Filisteos  
en sus combates!  
¡Que la victoria  
siga nuestros pasos!

¡Ante ti desaparece  
la insolencia de Israel!  
¡Nuestros brazos guiados por tu espíritu,  
en los combates o con tus sortilegios,  
han vencido a este pueblo maldito  
que desafió tu cólera y tu poder!

¡Dios, sé propicio  
a nuestros destinos!  
¡Que tu justicia  
conceda la gloria  
a los Filisteos  
en sus combates!  
¡Que la victoria  
siga nuestros pasos!  
¡Gloria a Dagón!  
¡Gloria! ¡Gloria! ¡Gloria!

**SAMSON**

*(placé entre les deux piliers, cherchant à les ébranler)*

Souviens-toi de ton serviteur  
qu'ils ont privé de la lumière !  
Daigne pour un instant, Seigneur,  
me rendre ma force première!

Qu'avec toi je me venge, ô Dieu !  
En les écrasant en ce lieu !

*(Le temple s'écroule au milieu des cris.)*

**DALILA, LE GRAND PRÊTRE, LES PHILISTINS**

Ah !

FIN

**SANSÓN**

*(colocado entre las dos columnas, intentando derribarlas)*

¡Acuérdate de tu siervo  
al que han privado de la luz!  
¡Dígnate por un instante, Señor,  
devolverme mi antigua fuerza!

¡Que contigo me vengue, oh, Dios,  
aplastándolos en este lugar!

*(El templo se derrumba en medio de los gritos.)*

**DALILA, EL SUMO SACERDOTE, LOS FILISTEOS**

¡Ah!

FIN

| 245 |

# DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE *SAMSON ET DALILA* DE CAMILLE SAINT-SAËNS

La primera grabación completa de *Samson et Dalila* procede de una transmisión desde la Metropolitan Opera de Nueva York, de diciembre de 1936, pasada a acetatos con bastante ruido de superficie. Ese año había debutado en el Met tanto el director de orquesta Maurice Abravanel como el tenor René Maison. El maestro de origen greco-sefardí llegó al teatro neoyorquino, por recomendación de Bruno Walter, y se convirtió con treinta y tres años en su director musical más joven. No obstante, pronto paso a Broadway para defender la música de Kurt Weill y, poco después, a la Sinfónica de Utah, donde realizó toda su carrera fonográfica. En cuanto al tenor belga, aterrizó en la ciudad de los rascacielos, en febrero de 1936, para debutar como Walther von Stolzing en *Die Meistersinger von Nürnberg*, de Richard Wagner, y en pocos meses se convirtió en uno de sus tenores de referencia para el repertorio francés y alemán.

Maison reemplazó en el Met al mítico Samson de Giovanni Martinelli. En su voz, el líder hebreo suena más heroico y atormentado, con mucho más cuerpo y facilidad en el registro agudo, aunque también con un canto algo áspero. Abravanel consigue, por su parte, un tono especialmente idiomático desde

el foso en las páginas de ballet, como en la *Danse des prêtresses de Dagon* y en la famosa *Bacchanale*. Dirige con intensidad los momentos más tensos de la ópera, pero relaja demasiado los más líricos y su versión carece de equilibrio. Tampoco es ideal la sueca Gertrud Wettergren como una Dalila sólida y elegante, aunque también poco seductora. Ezio Pinza da vida, por el contrario, a un ideal y autoritario Le Grand Prêtre de Dagon y Emmanuel List resulta imponente como Le Vieillard Hébreu.

Existe otra grabación desde el Met, de 1941, con un Samson más acabado en la voz de René Maison, junto a la expresiva Dalila de Risè Stevens y la dirección musical de Wilfred Pelletier, aunque todavía no esté disponible oficialmente en CD. Pero la edición de Guild del registro de 1936 incluye, como extra, las escenas que registró en 78 rpm César Vezzani, un tenor corso muy activo a nivel fonográfico durante la era acústica y los inicios de la eléctrica. En septiembre de 1931, grabó el dúo con Dalila del segundo acto y la escena de la rueda de molino que abre el tercero bajo la dirección de Piero Coppola. Un Samson impresionante, heroico y apasionado, junto a la seductora Dalila de la mezzosoprano francesa Marie

Duchêne. Pero también un testimonio de la mejor tradición operística francesa: dicción cristalina, declamación apasionada, *legato* sin fisuras junto a un sentido innato para el fraseo y el color.

La primera grabación en estudio de *Samson et Dalila* es un buen ejemplo de esa tradición francesa. Fue realizada en el Théâtre des Champs-Élysées, en septiembre de 1946, por Pathé-Marconi, la filial francesa de EMI, con los conjuntos de la Ópera de París. Se publicó, al año siguiente, en quince discos de 78 rpm, y poco después se reeditó en tres elepés hasta convertirse en el punto de referencia para las futuras grabaciones de la ópera. Samson es el tenor corso José Luccioni, que había seguido la tradición francesa del tenor *dramatique héroïque* y tomó como modelo, precisamente, a su paisano César Vezzani. Su voz suele compararse con Georges Thill, aunque Luccioni es un Samson de metal más insolente, canto noble y fraseo expresivo, pero también con una dicción impecable y una particular inclinación a los agudos «de trompetería», que muestra aquí en el famoso ascenso final al Si bemol agudo en la famosa aria «*Mon cœur s'ouvre à ta voix*». Hélène Bouvier exhibe su Dalila seductora y de sutil colorido vocal. Y en el resto del reparto destacan grandes voces que se ajustan a la identidad escénica de cada personaje. Paul Cabanel aporta un aire altivo a su canto algo seco como Sumo Sacerdote, Charles Cambon es un insolente Abimélech, mientras que Henri Médus exhibe un tono cavernoso y bíblico al Anciano Hebreo. El director Louis Fourestier combina idealmente el protagonismo de la orquesta con los cantantes; combina la elegancia con la tensión y la transparencia con el colorido. Se trata de uno de los hitos fonográficos de la ópera.

No debemos olvidar, en el caso de *Samson et Dalila*, su tradición alemana. Tras su sinuoso proceso creativo, la ópera se estrenó en Weimar, en 1877, gracias al apoyo de Franz Liszt. Para ello se tradujo al alemán y así volvió a representarse, poco después, en Hamburgo. En Francia no pudo verse hasta 1890, primero en el Théâtre des Arts de Rouen y, dos años más tarde, en el Palais Garnier parisense. La grabación completa más antigua en alemán de esta ópera de Saint-Saëns fue realizada en la Radio de Baviera, en octubre de 1948. Y se ha conservado en las cintas originales con buen sonido monoaural. Hans Altman dirige una versión enérgica, bien planificada y llena de guiños wagnerianos. El Samson de Lorenz Fehenberger suena muy ligero y es una especie de Lohengrin hebreo. Por el contrario, Res Fischer traza una Dalila muy completa, con matices de Elsa y de Ortrud. Y Fred Destal tiene buena voz como Sumo Sacerdote, aunque no sea ningún Telramund.

De los años cincuenta existen varias grabaciones importantes en directo registradas durante funciones en teatros italianos y americanos. Empezamos por una representación del Teatro di San Carlo de Nápoles, de febrero o marzo de 1955, cantada en italiano y conservada con un sonido monoaural bastante saturado. La dirección de Fritz Rieger es tan vehemente como caótica, pero aquí lo más atractivo es la Dalila de Ebe Stignani. De la Metropolitan Opera de Nueva York se han conservado al menos dos transmisiones grabadas con mucho mejor sonido. Ambas están cantadas en francés y fueron dirigidas con tintes veristas por Fausto Cleva. Destaca la grabación de 1958, con Mario del Monaco, por encima de la cinco años anterior, con Ramón Vinay. El Samson del tenor florentino resulta imponente

y heroico, pero también equilibrado y seguro. En ambas, Dalila volvió a ser la norteamericana Risë Stevens. Su enfoque resulta especialmente afortunado en su confrontación con Del Monaco, al construir un personaje opulento, lascivo y brutal. La intensidad de la pareja protagonista eleva el nivel del resto del reparto, tal como sucede con el nítido y viperino Sumo Sacerdote de Martial Singher.

El otro registro de 1958 nos traslada con peor sonido al Teatro Colón de Buenos Aires, pero compensa para escuchar a Thomas Beecham asumir riesgos y extraer de la Orquesta Estable del teatro argentino todo el perfume francés y la expresividad wagneriana. Una lectura voluptuosa, perfectamente construida escena por escena, y donde destaca una colosal *Bacchanale*. El Samson de Ramón Vinay se aleja mucho aquí de Del Monaco y suena más desatado y baritonal, por ejemplo, en la escena de la rueda del molino que abre el tercer acto. Por el contrario, Blanche Thebom es una Dalila de timbre suntuoso, aunque más altiva y menos lujuriosa. Giuseppe Taddei no se encuentra cómodo como Sumo Sacerdote, al igual que Fernando Corena como Abimélech. La última grabación en directo de los años cincuenta nos traslada a una función en la Ópera de Nueva Orleans, en abril de 1960. El sonido es ahora muy nítido y estereofónico, aunque resulta algo seco. Renato Cellini dirige una versión desigual de la ópera. Pero lo interesante de esta grabación es, sin duda, la posibilidad de escuchar un directo con buen sonido de la pareja formada por Ramón Vinay y Risë Stevens. Por desgracia, ninguno tuvo su mejor noche. Y, si él convierte a Samson en una parodia de Tristán, ella es una Dalila menos opulenta y seductora.

Antes de comentar la segunda grabación completa en estudio de *Samson et Dalila*, conviene añadir un par de apuntes acerca de dos registros en estudio de los años cincuenta con amplias selecciones de la ópera. El primero fue realizado por RCA, en 1954, con el llamado «nuevo sistema ortofónico» de grabación. Se trata del estándar de alta fidelidad monoaural, con excelente equilibrio y transparencia entre graves y agudos, que comercializó RCA antes de volcarse con el sonido binaural de su serie Living Stereo. Se contó con la orquesta de Toscanini, es decir, con la Sinfónica de la NBC, pero con la dirección de Leopold Stokowski. Una versión orquestal refinada, con un exquisito manejo de los planos sonoros y del *rubato*. Jan Peerce es un Samson más spinto que heroico y Risë Stevens no refulge como Dalila. Precisamente, el otro registro selectivo está realizado por RCA, en 1958, en el referido Living Stereo. Ahora se contó con las fuerzas de la Metropolitan Opera de Nueva York y la dirección poco idiomática de Fausto Cleva. Este elepé de unos cincuenta minutos destaca por ser el único registro en estudio de Mario Del Monaco como Samson. Y su viril encarnación del líder hebreo conjuga idealmente con la Dalila de Risë Stevens, ahora nebulosa y lasciva.

Georges Prêtre registró, entre septiembre y octubre de 1962, con las fuerzas de la Ópera de París y en la Salle Wagram, la segunda grabación completa en estudio de *Samson et Dalila*. La compañía volvió a ser la Pathé-Marconi de EMI, aunque el disco se lanzó, al año siguiente, en tres elepés en la recién estrenada «Angel Series» del sello HMV. Actuó como productor el compositor René Challan y como ingeniero viajó, desde Londres, el experto en estéreo de Abbey Road, Robert Gooch. Un registro



técnicamente modélico y otro de los hitos fonográficos de la ópera. Prêtre maneja con habilidad los excepcionales conjuntos parisienses. Enciende la cuerda, impulsa a los vientos y arrastra al coro, pero también aporta colores y detalles exquisitos. Una grabación enérgica e inspirada, aunque quizá sin la compacta visión de Fourestier. El dúo protagonista es excepcional. Jon Vickers da vida a un oscuro y grandioso Samson, en un francés exquisito y con una progresión del personaje que lleva hasta el paroxismo en el último acto. Por su parte, Rita Gorr canta con exquisito fraseo, poderío y personalidad, y da vida a una Dalila tan sugestiva como pérfida. Esta mezzo belga hizo con Ernest Blanc una pareja Ortrud-Telramund legendaria en Bayreuth, y el barítono francés es aquí un ideal Sumo Sacerdote con ese tono granuloso y sombrío. El principal error de esta grabación es Anton Diakov, que carece de hondura y está a otro nivel en su doble actuación como Abimélech y el Anciano Hebreo.

Existe otra grabación fundamental del Samson de Vickers, registrada en febrero de 1964 por la radio holandesa y durante un concierto. Un registro con buen sonido monoaural y conservado en cintas. El tenor canadiense está vocalmente plétórico y su Samson suena más involucrado, pero también más refinado. Oralia Domínguez como Dalila no está a la misma altura que Gorr, aunque su canto suena refinado y emotivo, y con matices de su maravillosa Amneris. Ernest Blanc vuelve a ser un modélico Sumo Sacerdote e intensifica sus señas de malvado. Jean Fournet dirige una buena versión, variada y homogénea, aunque no consiga elevar a la orquesta holandesa en momentos clave, como en la ruidosa y descentrada Bacchanale. Y la década de los sesenta culmina con otro registro

complementario para comprender la evolución de Georges Prêtre al frente de esta ópera. Se trata de una transmisión grabada en el Teatro alla Scala de Milán, en enero de 1970, donde el director francés ofrece un perfil más maduro y compacto de la obra. Con mayor carga poética, pero también con contrastes más afilados. No obstante, el principal atractivo de este registro es la exquisita Dalila de Shirley Verrett, que juega admirablemente con sus inflexiones vocales para plasmar todas las aristas del personaje. El Samson de Richard Cassilly va de menos a más y Robert Massard es un imponente, malvado y penetrante Sumo Sacerdote.

La década de los setenta combina registros en estudio de *Samson et Dalila* con algunos directos relevantes. Aquí hay que añadir una rareza de la Radiotelevisión Rumana, de 1969, que en varias fuentes suele fecharse en 1972. Un lanzamiento de estudio en tres elepés, realizado por el sello estatal Electrecord, y reeditado en CD hace catorce años. La dirección orquestal de Kurt Adler es bastante gris, con un coro superior a la orquesta. Pero lo más interesante de esta grabación es el asombroso reparto formado por cantantes prácticamente desconocidos. Me refiero al Samson de gran metal, sólido y matizado, de Ludovico Spiess, pero también a la extraordinaria calidad de la mezzosoprano Elena Cernei. Una Dalila corpórea, fluida y natural, en todos los registros, pero donde la voz antecede al personaje. Dan Iordachescu es un Sumo Sacerdote más musical que malvado, aunque Nicolae Florei eleva su Anciano Hebreo a la condición de profeta. La siguiente grabación es el reverso de la moneda: cantantes importantes pero una grabación estéril. RCA aprovechó, en 1973, las posibilidades de Múnich en cuanto a elenco y medios de la Radio

de Baviera para realizar su primera grabación de *Samson et Dalila*. Se contó con el Coro de la Radio y su segunda formación orquestal, la Münchner Rundfunkorchester. La dirección musical se encargo a su colaborador habitual y futuro titular, Giuseppe Patanè, y la técnica al *Tonmeister* de la emisora, Alfons Seebacher. Pero el envoltorio musical ni emociona ni inspira al reparto. James King arranca su Samson con tono heroico, pero termina velado a nivel emocional. Christa Ludwig canta admirablemente, aunque su Dalila nunca resulta creíble. El joven Bernd Weikl es un Sumo Sacerdote superficial y Richard Kogel un hierático Anciano Hebreo.

Los otros dos registros de los años setenta incluyen la fallida grabación de *Prêtre* en el Palais Garnier, en octubre de 1975. Un registro en directo, de sonido bastante angosto, que no aporta nada especial a sus otras dos grabaciones ya comentadas. El director francés siguió ahondando en los contrastes, incluso de *tempo*, y terminó ofreciendo una versión deformada e inestable. Tampoco acertó con el Samson duro y tenso de Guy Chauvet. Ni tampoco con Fiorenza Cossotto, que canta Dalila con voz generosa pero sin sutilezas. Robert Massard resulta mejor como robusto Sumo Sacerdote y con poca hondura el Anciano Hebreo de Jules Bastin. A este registro le sigue la primera grabación de Deutsche Grammophon que se realizó, en julio de 1978, en el Théâtre Antique National d'Orange con las fuerzas de la Ópera de París bajo la dirección de Daniel Barenboim. El sello amarillo desplazó allí al equipo habitual en los registros de Herbert von Karajan, el productor Günther Breest y el ingeniero Klaus Scheibe, y dispuso de un lujoso reparto vinculado con el Festival Chorégies de Orange. Plácido Domingo es un Samson atractivo,

luminoso y dúctil, pero con más línea de canto que poder declamatorio. Todo el cariz humano que tiene Samson choca con el retrato inhumano y aterrador que compone Elena Obraztsova como Dalila. La cantante abusa de su potencial y no consigue sonar seductora ni siquiera en la famosa «*Mon cœur s'ouvre à ta voix*». Tampoco encuentra Renato Bruson la hondura necesaria como Sumo Sacerdote, a diferencia del ideal Robert Lloyd como Anciano Hebreo, aunque es Pierre Thau como Abimélech quien pone el verdadero acento francés en este reparto. La orquesta y el coro están a un nivel excelente y Barenboim los maneja con una exquisita paleta y mucha atención a los detalles, aunque a costa de la fluidez dramática.

Los años ochenta y noventa representan el paulatino descenso en las grabaciones discográficas de *Samson et Dalila* y su progresiva transición al formato audiovisual. Aunque existen varias grabaciones no oficiales, el registro más antiguo tras el recién comentado de Barenboim se realizó diez años después en el Festival de Bregenz. Sylvain Cambreling dirige, en julio de 1988, una versión extremadamente cuidada y refinada de la ópera. Un Saint-Saëns casi impresionista que subraya interesantes detalles de orquestación, pero que adolece de cierto estatismo y pereza dramática. El uso de tempos tan lentos aletarga el discurso. Se nota en el primer acto con el tedioso Samson de Carlo Cossuta. Su voz, algo desgastada, conserva cierto brillo y atractivo. Marjana Lipovsek tampoco consigue desplegar una Dalila importante, pues suena impostada, incómoda en los extremos y sin rastro de seducción. Alain Fondary como Sumo Sacerdote añade el toque francés al reparto, al igual que el Abimélech de Yves Bisson. Ambos son competentes, pero no

memorables. En febrero de 1989, Philips realizó su primer registro en estudio de *Samson et Dalila*, en la Herkulesaal de Múnich. Colin Davis dispuso de los sensacionales conjuntos de coro y orquesta de la Radio de Baviera, de los que era titular desde 1983, pero también de uno de sus productores de confianza, Michael Bremner. Y, si Cambreling había descubierto el impresionismo en esta ópera de Saint-Saëns, Davis le aplicó su exitoso acercamiento a Berlioz. Escuchamos una versión de altísimo nivel, dominada por las proporciones y el equilibrio, que nunca pierde intensidad ni resulta aburrida. Pero que fluye de principio a fin sin emoción o momentos estelares. Y lo mismo pasa con el reparto. José Carreras, recién recuperado de su grave enfermedad, no es un Samson memorable, aunque sea capaz de convertir sus debilidades heroicas en fortalezas expresivas, especialmente en el tercer acto. Agnes Baltsa exhibe su talla vocal, pero su Dalila es más severa que malvada y más precavida que seductora. Jonathan Summers es un Sumo Sacerdote de timbre pleno, pero ni imponente ni malvado. Y las voces de Simon Estes y Paata Burchuladze, como Abimélech y el Anciano Hebreo, son superiores a sus personajes.

Las dos últimas grabaciones de *Samson et Dalila* se circunscriben a los años noventa. Dos lujosas versiones registradas en estudio, pero que no alteran los hitos fonográficos de la ópera. Empezamos con la tercera grabación en estudio de EMI/Warner, tras las de Fourestier y Prêtre. El sello discográfico francés trató de emular, esta vez con medios digitales, la excelencia de las dos anteriores. Y puso al frente de la grabación a Alain Lanceron, director de clásica de Pathé Marconi-EMI y hoy presidente de Warner

Classics. Se contó con los conjuntos de la Opéra-Bastille de París y su director titular Myung-Whun Chung. Pero su lectura, grabada en julio de 1991, ahora en el moderno edificio del XII Distrito parisiense, queda muy lejos de las dos anteriores. Un arranque ensimismado y sin hondura que decanta una versión aburrida, lánguida, irregular y poco teatral. Al frente del reparto, Plácido Domingo ha evolucionado su Samson. Mantiene el brillo mediterráneo y canta con más cuerpo, pero sigue resultando poco heroico y tenso en el primer acto, aunque suene más humano y musical en el tercero. Waltraud Meier es una Dalila muy matizada, que suena sensual e inquieta, pero con una voz problemática. El Sumo Sacerdote de Alain Fondary suena aquí más seguro que con Cambreling y el elenco francés añade también el ácido Abimélech de Jean-Philippe Courtis. Para terminar, Samuel Ramey es un lujoso Anciano Hebreo.

El último intento de la antigua EMI, ahora como Erato/Warner, parece más afortunado. Se grabó en el londinense Walthamstow Assembly Hall, en julio de 1998, y tras una versión de concierto de la ópera en el Barbican Center. Colin Davis muestra cómo evolucionó su visión de la ópera, ahora como titular de la London Symphony. El director británico contó con su productor de confianza, Wolfram Gaul. Y ahondó en el concepto de la ópera de Saint-Saëns como oratorio berliozano, lleno de intensidad y refinamiento, pero con poca credibilidad teatral. En el reparto destaca la pareja formada por José Cura y Olga Borodina. El tenor argentino canta en plenitud de facultades, pero carece de talla heroica en el primer acto. Mejora en el segundo y se eleva en el tercero, con una conmovedora escena en la rueda del molino. La mezzosoprano rusa es una Dalila

importante, con poderío, temperamento y sobriedad, aunque su voz predomine frente al personaje. El resto del reparto queda por debajo. Jean-Philippe Lafont encarna a un Sumo Sacerdote áspero y desagradable, al igual que el Abimélech de Egil Silins. Y todo mejora con Robert Lloyd como Anciano Hebreo.

La videografía de *Samson et Dalila* arranca, en 1981, con dos producciones filmadas en el Covent Garden de Londres y en la Ópera de San Francisco, ambas disponibles en DVD. En la primera, Colin Davis precede ocho años a su primera grabación en estudio con una lectura sorprendentemente teatral de la ópera. Cuenta, además, con la pareja excepcional de Jon Vickers y Shirley Verrett. Él es un Samson entregado y bíblico, aunque también estático. Y ella es una Dalila fascinante, capaz de mostrar todas las contradicciones del personaje. La puesta en escena de Elijah Moshinsky se decanta por lo simbólico frente a lo monumental, aunque no renuncie a retratar el drama bíblico con realismo. La *régie* de Nicolas Joel opta por todo lo contrario en San Francisco. Su puesta en escena rezuma un monumentalismo orientalista tan anticuado como hollywoodiense. La dirección de actores es inferior. Y lo notamos en la Dalila de Shirley Verrett, ahora menos fascinante. Plácido Domingo canta su Samson más humano, que vuelve a destacar en el tercer acto. Y Julius Rudel dirige una versión bastante aburrida y sin lustre.

Moshinsky volvió a poner en escena *Samson et Dalila*, en la Metropolitan Opera de Nueva York, en 1998. Han pasado casi dos décadas y su planteamiento simbolista ha evolucionado. Su escenografía es más abstracta y está magníficamente iluminada, aunque empeora con

esa extraña manía africanista que exhibe en el tercer acto. Lo que no ha evolucionado es su discreta dirección de actores. Lo comprobamos en la Dalila de Olga Borodina, una cantante opulenta, pero también una actriz fría y de gestos estereotipados. Plácido Domingo hace el mismo Samson que vimos diecisiete años atrás, sin asomo de decadencia vocal y con un enfoque más maduro del personaje. En el resto del reparto, Sergei Leiferkus es un desagradable Sumo Sacerdote y René Pape convierte al Anciano Hebreo en un joven profeta. Desde el foso, James Levine aporta una visión de la ópera como drama épico, pero tampoco renuncia a plasmar los detalles más sensuales.

Los tres últimos lanzamientos en DVD aterrizan en la tendencia más actual del *Regietheater*, con el drama bíblico traducido con total libertad a la actualidad. Una película de Corina van Eijk, de 2007, realizada por la fundación frisia Opera Spanga, que pretende con estas producciones revitalizar la ópera. Aquí *Samson et Dalila* se traslada a la guerra de Afganistán. Una historia de militares, extremismos, dinero y sexo que entorpece más que potencia la trama original. Dalila es una agente que seduce al militar rebelde Sansón y sigue las órdenes de un Sumo Sacerdote, que guarda un curioso parecido con el expresidente afgano Hamid Karzai. Pero el lenguaje fílmico es muy superficial, hay escenas que rozan el ridículo (como el aria «*Mon cœur s'ouvre à ta voix*» convertida en un cunilingus) y los personajes están meramente esbozados. Además, la partitura de Saint-Saëns está recortada, con supresiones tan señaladas como la *Bacchanale* del tercer acto, y los cantantes son los habituales en otras películas de esa fundación, como Charles Alves da Cruz y Klara Uleman.

Más interesante resulta, *a priori*, la propuesta estrenada en la Vlaamse Opera, en 2009. La acción se traslada ahora al actual conflicto árabe-israelí, pero con los papeles cambiados. Los hebreos son los opresores y los filisteos los oprimidos. La idea funciona en manos de un director de escena israelí (Omri Nitzan) y un dramaturgo palestino (Amir Nizar Zuabi). Pero su realización es discutible. Hay ideas brillantes, como el fantasma de un niño que mata Abimélech y acompaña a Samson hasta el final. Pero la dirección de actores es deficiente. El Sumo Sacerdote es un político y Dalila una prostituta que forma parte de un harén de muchachas flor casi parsifalianas. Y hay muchos detalles fallidos, como la gigantesca orquídea con forma de vagina que devora a Samson al final del segundo acto, la bacanal convertida en una orgía de un grupo mixto de soldados que se sodomizan con sus fusiles o el cinturón de explosivos que acciona Samson al final de la ópera. Torsten Kerl resulta convincente como un Samson humano y atormentado, aunque Marianna Tarasova sea una Dalila más segura que seductora. Y Tomás Netopil encuentra, desde el foso, la grandilocuencia y flexibilidad para que la ópera funcione de principio a fin.

La última producción lanzada en formato audiovisual procede de la Ópera de Karlsruhe, en 2010. El tenor José Cura se desdobla como director de escena y protagonista. Su propuesta sigue la línea de las anteriores para mostrar la actualidad del drama bíblico de Sansón y Dalila. Ahora el foco se traslada a la guerra del petróleo, con un ambiente plagado de pozos de perforación y torres de vigilancia. Un mundo violento, tenso y salvaje, plagado de grasa y llamaradas. El entorno de Dalila remite ahora a una especie de Venusberg

lésbico, con el Sumo Sacerdote convertido en una sombra controladora. Pero las ideas no conectan bien y la dirección de actores es muy superficial. Cura vuelve a destacar en el tercer acto y cuenta con la acertada Dalila de Julia Gertseva, que canta con aplomo y sensualidad. Al frente de la orquesta, Jochem Hochstenbach apuesta por una lectura muy efectista, aunque bien resuelta.

## SAMSON ET DALILA EN CD

Personajes: Samson (tenor); Dalila (mezzosoprano); Le Grand Prêtre de Dagon (barítono); Abimélech (bajo); Le Vieillard Hébreu (bajo); Le Messenger philistin (tenor); Premier philistin (tenor); Deuxième philistin (bajo)

Nota aclaratoria: existen unas setenta grabaciones conocidas de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. El siguiente listado supone una selección de las mismas en relación con su interés fonográfico y su disponibilidad en el mercado. No obstante, la mayoría de las grabaciones incluidas pueden escucharse en plataformas de *streaming* como Spotify, Apple Music, YouTube, Qobuz, Idagio o Primephonic.

### 1936

René Maison; Gertrud Wettergre; Ezio Pinza; John Gurney; Emanuel List; Angelo Bada; Max Altglass; Wilfred Engelman. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: Maurice Abravanel. GUILD. GHCD2273/74 (2 CD) © 2004.

### 1946

José Luccioni; Hélène Bouvier; Paul Cabanel; Charles Cambon; Henri Médus; [...]; [...]. Coro y Orquesta de la Opéra de Paris / Dir.: Louis Fourestier. NAXOS. 811063-4 (2 CD) © 2000.

### 1948

Lorenz Fehenberger; Res Fischer; Fred Destal; Max Eibel; Max Proebstl; [...]; [...]. Coro y Orquesta de la Radio de Baviera / Dir.: Hans Altman. WALHALL. WLCD0040 (2 CD) © 2004.

### 1954

Jan Peerce; Risè Stevens; Robert Merrill; [...]; [...]; [...]; [...]. Robert Shaw Chorale y NBC Symphony Orchestra / Dir.: Leopold Stokowski. CALA SIGCD2070 (1 CD) © 2019.

### 1955

Ramón Vinay; Ebe Stignani; Antonio Manca-Serra; Giovanni Amodeo; Iginio Riccò; Piero De Palma; [...]. Coro y Orquesta del Teatro di San Carlo de Nápoles / Dir.: Fritz Rieger. WALHALL. WLCD0184 (2 CDs) © 2006.

### 1958

Ramón Vinay; Blanche Thebom; Giuseppe Taddei; Fernando Corena; Giuseppe Modesti; Alvaro Bandini; Carlos Giusti; Guerrino Boschetti. Coro y Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires / Dir.: Thomas Beecham. CANTUS CLASSICS. CACD 501242F (2 CD) © 2009.

### 1958

Mario Del Monaco; Risè Stevens; Martial Singher; Norman Scott; Giorgio Tozzi; Robert Nagy; Gabor Carelli; Osie Hawkins. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: Fausto Cleva. MYTO. MCD00148 (2 CD) © 2008.

### 1958

Mario Del Monaco; Risè Stevens; Clifford Harvuot; Ezio Flagello; [...]; [...]; [...]; [...]. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: Fausto Cleva. URANIA URN22374 (2 CD) © 2009.

### 1960

Ramón Vinay; Risè Stevens; Joseph Mordino; Arthur Cosenza; Ara Berberian; Tony Lopez; Thomas Carter; Joseph Knight. Coro y Orquesta de la New Orleans Opera / Dir.: Renato Cellini. VAI VAIA. 1055-2 (2 CD) © 2003.

### 1962

Jon Vickers; Rita Gorr; Ernest Blanc; Anton Diakov; Anton Diakov; Rémy Corazza; Jacques Pottier; Jean-Pierre Hurteau. Chorale René Duclos y Orquesta de la Opéra de Paris / Dir.: Georges Prêtre. ERATO. 9029586904 (2 CD) © 2017.

### 1964

Jon Vickers; Oralia Domínguez; Ernest Blanc; Henk Driessen; Peter van der Bilt; Fred Bongers; Bert van't Hof; Aad de Rijk. Groot Omroepkoor y Radio Filharmonisch Orkest / Dir.: Jean Fournet. OPERA D'ORO OPD7028 (2 CD) © 2013.

### 1969

Ludovic Spiess; Elena Cernei; Dan Iordachescu; Constantin Dumitri; Nicolae Florei; Vasile Moldoveanu; Constantin Dumitri; Alexandru Tassian. Coro y Orquesta de la Radiotelevisiun Rumana / Dir.: Kurt Adler. ELECTRECORD (2 CD) © 2006.

### 1970

Richard Cassilly; Shirley Verrett; Robert Massard; Giovanni Foiani; Leonardo Monreale; Piero De Palma; Gianfranco Manganotti; Silvio Maionica. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán / Dir.: Georges Prêtre. OPERA D'ORO OPD1175 (2 CD) © 1998.

### 1973

James King; Christa Ludwig; Bernd Weikl; Alexander Malta; Richard Kogel; [...]; [...]; [...]. Coro de la Radio de Baviera y Münchner Rundfunkorchester / Dir.: Giuseppe Patanè. RCA. 88697451182 (2 CD) © 2009.

### 1975

Guy Chauvet; Fiorenza Cossotto; Robert Massard; Joseph Rouleau; Jules Bastin; Duilio Baronti; Jean Sabinot; Alain Dileur. Coro y Orquesta de la Opéra de Paris / Dir.: Georges Prêtre. BELLA VOCE. BLV107222 (2 CD) © 1998.

**1978**

Plácido Domingo; Elena Obraztsova; Renato Bruson; Pierre Thau; Robert Lloyd; Gérard Friedman; Constantin Zaharia; Michel Hubert. Coro y Orchestre de Paris / Dir.: Daniel Barenboim. DEUTSCHE GRAMMOPHON E4775602 (2 CD) © 2005.

**1988**

Carlo Cossutta; Marjana Lipovsek; Alain Fondary; Yves Bisson; Harald Stamm; Constantin Zaharia; Jérôme Engramer; Ionel Pantea. Coro de la Volksoper, Kammerchor Sofia, Bregenzer Festspielchor y Wiener Symphoniker / Dir.: Sylvain Cambreling. KOCH SCHWANN 317742 (2 CD) © 1995.

**1988**

José Carreras; Agnes Baltsa; Jonathan Summers; Simon Estes; Paata Burchuladze; Robert Swensen; Donald George Smith; Urban Malmberg. Coro y Orquesta de la Radio de Baviera / Dir.: Colin Davis. PHILIPS 475 8706 (2 CD) © 2007.

**1991**

Plácido Domingo; Waltraud Meier; Alain Fondary; Jean-Philippe Courtis; Samuel Ramey; Christian Papis; Daniel Gálvez-Vallejo; François Harismendy. Coro y Orquesta de la Opéra-Bastille de París / Dir.: Myung-Whun Chung. WARNER CLASSICS 0881982 (2 CD) © 2011.

**1998**

José Cura; Olga Borodina; Jean-Philippe Lafont; Egil Silins; Robert Lloyd; Rémy Garin; Gilles Ragon; Olivier Lallouette. London Symphony Chorus and Orchestra / Dir.: Colin Davis. ERATO 3984247562 (2 CD) © 1998.

**SAMSON ET DALILA EN DVD****1981**

Jon Vickers; Shirley Verrett; Jonathan Summers; John Tomlinson; Gwynne Howell; John Dobson; Maldwyn Davies; Matthew Best. Coro y Orquesta del Covent Garden de Londres / Dir.: Colin Davis / Dir. esc.: Elijah Moshinsky. WARNER MUSIC VISION. 5051011228322 (1 DVD) © 2006.

**1981**

Plácido Domingo; Shirley Verrett; Wolfgang Brendel; Arnold Voketatis; Kevin Langan; Robert Tate; Michael Ballam; Stanley Wexler. Coro y Orquesta de la San Francisco Opera / Dir.: Julius Rudel / Dir. esc.: Nicolas Joel. ARTHAUS MUSIK 100202 (1 DVD) © 2001.

**1998**

Plácido Domingo; Olga Borodina; Sergei Leiferkus; Richard Paul Fink; René Pape; Charles Anthony; Bernard Fitch; Alfred Walker. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: James Levine / Dir. esc.: Elijah Moshinsky. DEUTSCHE GRAMMOPHON 004400730599 (1 DVD) © 2004.

**2007**

Charles Alves da Cruz; Klara Uleman; Klara Uleman; Charlotte Besijn; [...]; [...]; [...]; [...]. Camerata Silesia Chorus y Aukso Orchestra Poland / Dir.: David Levi / Dir. film.: Corina van Eijk. OPERA SPANGA FFD0C29 (1 DVD) © 2007.

**2009**

Torsten Kerl; Marianna Tarasova; Nikola Mijailovic; Milcho Borovinov; Tijn Faveyts; [...]; Thorsten Büttner; Onno Pels. Coro y Orquesta de la Vlaamse Opera / Dir.: Tomáš Netopil / Dir. esc.: Omri Nitzan y Amir Nizar Zuabi. EUROARTS 2058628 (1 DVD) © 2011.

**2010**

José Cura; Julia Gertseva; Lukas Schmid; Lukas Schmid; Luiz Molz; Andreas Heideker; Sebastian Haake; Alexander de Paula. Coro y Orquesta de la Badisches Staatstheater de Karlsruhe / Dir.: Jochem Hochstenbach / Dir. esc.: José Cura. ARTHAUS MUSIK 101631 (1 DVD) © 2012.

Gaetano Donizetti

# L'ELISIR D'AMORE







## ÍNDICE

---

FICHA ARTÍSTICA	/258
MÁS ALLÁ DE LA RISA: <i>L'ELISIR D'AMORE</i> Y LA <i>OPERA BUFFA</i> DESPUÉS DE ROSSINI - Francesco Izzo	/259
UN CALCO «A LA ITALIANA»: ROMANI Y SU <i>ELISIR PARA DONIZETTI</i> - Alessandro Roccatagliati	/270
SINOPSIS ARGUMENTAL	/277
FICHA TÉCNICA	/278
LIBRETO	/279
DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA	/328

## FICHA ARTÍSTICA

<b>Género</b>	<i>Melodramma giocoso</i> en dos actos
<b>Música</b>	Gaetano Donizetti (1797-1848)
<b>Libreto</b>	Felice Romani sobre el libreto <i>Le Philtre</i> de Eugène Scribe
<b>Estreno</b>	Teatro della Cannobbiana de Milán el 12 de mayo de 1832
<b>Estreno en ABAO Bilbao Opera</b>	Teatro Coliseo Albia el 24 de agosto de 1955
<b>Partitura</b>	Casa Ricordi, Milán
<b>Representación en ABAO Bilbao Opera</b>	1.050 <sup>a</sup> , 1.051 <sup>a</sup> , 1.052 <sup>a</sup> , 1.053 <sup>a</sup>
<b>De este título</b>	16 <sup>a</sup> , 17 <sup>a</sup> , 18 <sup>a</sup> , 19 <sup>a</sup> y 20 <sup>a</sup> reposición del título
<b>Representaciones</b>	20, 23, 26, 27 (ob) de febrero y 1 de marzo de 2021
<b>Adina</b>	Elena Sancho Pereg Itziar de Unda (ob)
<b>Nemorino</b>	Joel Prieto* Moisés Marín (ob)
<b>Belcore</b>	Pablo Ruiz*
<b>Il dottore Dulcamara</b>	David Menéndez
<b>Giannetta</b>	Helena Orcoyen
<b>Bilbao Orkestra Sinfonikoa Coro de Ópera de Bilbao</b>	
<b>Director musical</b>	Oliver Díaz
<b>Director de escena</b>	Marina Bianchi
<b>Escenografía</b>	Leila Fteita*
<b>Vestuario</b>	Leila Fteita*
<b>Iluminación</b>	Andrea Anfossi
<b>Director del coro</b>	Boris Dujin
<b>Producción</b>	Teatro Regio di Torino

\*Debuta en ABAO Bilbao Opera  
(ob) Opera Berri

# MÁS ALLÁ DE LA RISA: L'ELISIR D'AMORE Y LA OPERA BUFFA DESPUES DE ROSSINI

| 259 |

*E tutte le prime donne morranno in iscena di morte violenta; e poichè esauriti sono i mezzi del rogo, del pugnale, del sublimato corrosivo, e non manca che l'acqua o la corda, l'ultima cabaletta si canterà o gorgogliandola risommando dai vortici o sincopandola fra i nodi d'un capestro.*

Y todas las prime donne morirán en escena de muerte violenta; y como ya están caducos los medios de la hoguera, del puñal, del sublimado corrosivo, y no quedan más que el agua o la cuerda, la última cabaletta se cantará bien borbotando, saliendo a flote por encima del líquido, o sincopándola entre los nudos de una sogá.



Manuscrito del Preludio de *L'Elisir d'amore*

En 1834, Giacomo Ferretti se mostraba muy preocupado sobre el futuro de la ópera buffa. El ilustre libretista romano, que había escrito el extraordinario texto para *La Cenerentola* (1817) de Gioachino Rossini y numerosos libretos para los más destacados compositores de su tiempo, percibió un avance de temas trágicos aparentemente imparables en el mundo de la ópera italiana, y temió que la comedia, tras la jubilación de su famoso colega Felice Romani, acabara desapareciendo. Diez años después, en 1845, el juicio de Ferretti no había cambiado:

*Sai che dei librettisti or suda l'estro  
A straziar degli eroi petto, epa o strozza  
Con pugnale, con arsenico, o capestro  
Sì che lo spettator guata e singhiozza.  
Il più beccajo ha titol di maestro;  
Archimandrita è chi più affoga, o sgozza,  
E rivela all'intreccio e alla parola  
Che d'Attila e Neron crebbe alla scuola.*

Sabes que el estro de los libretistas ahora ansía desgarrar pecho, tripa o gáznate de los héroes con puñal, con arsénico o con sogá para que el espectador observe y solloce. El más carnicero tiene el título de maestro; archimandrita es quien más ahoga o degüella y revela en la trama y en sus palabras que se crio en la escuela de Atila y Nerón.

No hay duda de que este disgusto del melodrama trágico expresado por Ferretti resulta extraño frente a las voces de otros artistas e intelectuales italianos de la época, que sentían una clara predilección por los temas trágicos. En marzo de 1847, en víspera de los dramáticos acontecimientos de las revoluciones de 1848-1849, Giuseppe Giusti, uno de los poetas más destacados de Italia, escribió a Giuseppe Verdi:

*Tu sai che la corda del dolore è quella che  
trova maggior consonanza nell'animo nostro,  
ma il dolore assume carattere diverso a  
seconda del tempo o a seconda dell'indole e  
dello stato di questa nazione o di quella. La  
specie di dolore che occupa ora gli animi di  
noi Italiani, è il dolore d'una gente che si sente  
bisognosa di destini migliori; è il dolore di chi  
è caduto e desidera rialzarsi; è il dolore di chi  
si pente e aspetta e vuole la sua rigenerazione.  
Accompagna, Verdi mio, colle tue nobili armonie  
questo dolore alto e solenne; fa di nutrirlo, di  
fortificarlo, d'indirizzarlo al suo scopo.*

Sabes que la cuerda del dolor es la que encuentra mayor consonancia en nuestro ánimo, pero el dolor asume un carácter diverso dependiendo del tiempo o dependiendo de la índole o del estado de esta o aquella nación. La especie de dolor que ocupa las almas de nosotros, los italianos, es el dolor de una gente que se siente necesitada de destinos mejores; es el dolor de quien ha caído y desea levantarse; es el dolor de quien se arrepiente y espera y quiere su regeneración. Acompaña, Verdi mío, con tus nobles armonías este dolor alto y solenne; haz por alimentarlo, por fortalecerlo, por dirigirlo hacia su objetivo.

La carta de Giusti expresa el deseo de prestar voz y reforzar el espíritu de un país que no tenía ni independencia ni unidad. La imagen del pesar, definido poéticamente como la cuerda más consonante en el instrumento musical del alma, es intrínsecamente romántica. Con una perspectiva más amplia, resulta tentador pensar en la Italia de mediados de siglo como un mundo cuyos habitantes, todos consagrados a actos heroicos, no tenían ni tiempo ni ganas de reír. Muchas obras





Francesco Hayez, *Malinconia* (1841)

italianas de la época parecen concordar con este punto de vista: los poemas, tragedias y novelas históricas de Alessandro Manzoni, Massimo D'Azeglio y Tommaso Grossi; los cuadros de Francesco Hayez; los escritos políticos de Giuseppe Mazzini y Vincenzo Gioberti; y los *melodrammi* de Vincenzo Bellini y, por supuesto, Giuseppe Verdi.

Gaetano Donizetti no fue ciertamente inmune a esta marea creciente de seriedad y tragedia en la cultura italiana de mediados del siglo XIX. El 26 de diciembre de 1830, su *melodramma* trágico *Anna Bolena* triunfó en el Teatro Carcano de Milán, siguiendo los pasos de las obras maestras de Bellini de finales de la década de 1820 (*Il pirata*, *La straniera*) y preparando el camino para las óperas trágicas del propio Donizetti de la década de 1830, entre las que se encuentran *Lucrezia Borgia* (1833), *Maria Stuarda* (1834), *Lucia di Lammermoor* (1835) y *Roberto Devereux* (1837). En 1843, en respuesta a su cuñado, Antonio Vasselli, que había animado claramente al compositor a crear más *opere buffe*, Donizetti escribió en tono de chanza: «Sei contento ora che hai la tua opera buffa? che ti romperai i c[oglion]i col Don Pasquale? Mi dai ora il permesso di buttar giù un'opera seria? Me lo dai sì o no?» («¿Estás contento ahora que ya tienes tu opera buffa? ¿Que te partirás los c[ojones] con Don Pasquale? ¿Me das ahora permiso de lanzarme a una ópera seria? ¿Me lo das, sí o no?»).

Carta de Gaetano Donizetti a su editor  
Giovanni Ricordi

Este panorama indica que la *opera buffa* estaba afrontando una crisis. Sobre el telón de fondo de esa crisis, sin embargo, las obras maestras cómicas de Gioachino Rossini estaban convirtiéndose en integrantes esenciales del repertorio incipiente de la ópera italiana, y obras de Gaetano Donizetti, Luigi Ricci y otros compositores que han caído ahora en el olvido disfrutaron de un éxito considerable durante el segundo cuarto del siglo. Entre las antiguas y nuevas óperas interpretadas en Italia durante las décadas de 1830 y 1840, *Il barbiere di Siviglia* (1816) de Rossini y *L'elisir d'amore* (1832) de Donizetti fueron, con mucho, las que se oyeron y vieron con más frecuencia, prevaleciendo sobre otros éxitos como *Norma* (1831) y *La sonnambula* (1832) de Bellini y *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Y la lista de las veinte primeras para ese período incluía también *Chi dura vince* de Ricci y *La Cenerentola* de Rossini. La estrella de Giuseppe Verdi ascendió rápidamente durante la década de 1840, por supuesto, cambiando a la postre el paisaje de la ópera italiana en décadas posteriores. Pero, a lo largo de la primera mitad

| 261 |



del siglo XIX, la *opera buffa* siguió siendo un componente habitual en la vida teatral de todas las grandes ciudades italianas. Cada ciudad tenía sus propias convenciones que regulaban la cantidad y calidad de las representaciones de óperas cómicas, dedicando teatros de ópera específicos a ellas o asignándoles ocasiones y períodos concretos. En el siglo XVIII, el auge de la *opera buffa* había venido acompañado en muchas ciudades de la apertura de teatros consagrados al género cómico. Estos teatros de ópera eran generalmente más pequeños y menos prestigiosos que los grandes teatros de corte dedicados a la ópera seria y la entrada a las representaciones era, por regla general, más barata. Una subdivisión de las competencias entre los diferentes teatros de ópera se mantuvo en vigor también en el siglo XIX, especialmente en las ciudades más grandes. En Venecia, por ejemplo, la presencia de la *opera buffa* en el Teatro La Fenice quedó limitada a reposiciones esporádicas de obras populares, como *Il barbiere* y *La Cenerentola* de Rossini, y *L'elisir d'amore* de Donizetti en 1833. El Teatro San Benedetto, sin embargo, aunque no llegó a excluir la ópera seria de sus actividades, presentaba fundamentalmente *opera buffa* y acogió los estrenos mundiales de numerosas óperas cómicas, entre ellas *Eran due or sono tre* (1834) de Luigi Ricci, así como una serie de representaciones, acogidas con gran éxito, de *Un giorno di regno* de Verdi en 1845 y el estreno de *Crispino e la comare* de Luigi y Federico Ricci en 1850. Asimismo, en Nápoles, el principal teatro de ópera, el Teatro di San Carlo, era por definición la sede de la ópera seria: las representaciones de ópera cómica en el San Carlo habían sido siempre excepcionales y siguieron siéndolo hasta la segunda mitad del siglo XIX. El segundo teatro de la corte de la ciudad, el Teatro del Fondo, presentaba, sin embargo, fundamentalmente comedia y acogió el estreno napolitano de *L'elisir d'amore* en 1834. Además, mientras que las tradiciones operísticas locales estaban desapareciendo en gran medida en la península italiana, en el Teatro Nuovo seguía floreciendo una extraordinaria tradición de *opera buffa* napolitana.

Es en este contexto, y no en espléndidos casos aislados, como aparecieron óperas como



La soprano Fanny Tacchinardi-Persiani caracterizada como Adina

*L'elisir d'amore* y *Don Pasquale* (aunque esta última tuvo su estreno mundial en París), que acabaron convirtiéndose en piezas eternamente predilectas para los públicos operísticos de todo el mundo. Y es gracias a ellas, así como a toda una plétora de obras menos conocidas, desde las juveniles *L'ajo nell'imbarazzo* y *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* a las deliciosas *farse* napolitanas *Il campanello* y *Betly*, por lo que se recuerda a Donizetti no sólo como un gran trágico, sino también como un maestro de la comedia. Sus *opera buffe* no son vestigios trasnochados de una tradición languideciente, sino obras extremadamente vitales que proporcionaron mucho más que un sustento vital a un género renqueante, insuflándole nueva energía de un modo crucial.

El estreno de *L'elisir d'amore* en el Teatro della Cannobbiana de Milán fue un triunfo, saludado con el mayor entusiasmo tanto por el público como por los críticos. Como escribió Donizetti a su profesor, Johann Simon Mayr, el 16 de mayo de 1832: «*La Gazzetta giudica dell'Elisir d'Amore e dice troppo bene, troppo, credete a me... troppo!*» («El periódico juzga *L'elisir d'amore* y dice cosas muy buenas, demasiado, créame... ¡demasiado!»). No debería verse en las palabras de Donizetti una falsa modestia; no hay motivos para dudar de que la acogida abrumadoramente favorable de su nueva ópera lo pillara por sorpresa. El período previo a la noche del estreno había sido intenso

y algo difícil para el compositor. Había llegado a Milán en invierno para supervisar la producción de una nueva ópera seria compuesta para *La Scala*, *Ugo, conte di Parigi*, cuyo estreno el 13 de marzo no fue bien recibido. El poderoso empresario Alessandro Lanari, que dirigía la temporada en el Cannobbiana, contactó con Donizetti durante su estancia milanesa y le encargó una nueva obra cómica para interpretarse en la temporada de primavera. Esa obra sería *L'elisir d'amore*, que fue compuesta a toda prisa durante el período de seis semanas entre el estreno de *Ugo* y el momento en que empezó a ensayarse la nueva ópera, alrededor del 1 de mayo. El 24 de abril, Donizetti escribió a su padre señalando que la composición no estaba aún finalizada: «*Io sono qua, e tanto qua che la settimana ventura darò principio alle prove, sebbene non abbia finito (che poco mi manca)*» («Estoy aquí, y tan aquí que la próxima semana empezaré los ensayos, aunque no he terminado aún (pero me falta poco)»). Y los censores milaneses, que generalmente daban su aprobación antes de que empezaran los ensayos basándose en el libreto impreso, se vieron obligados a asistir al ensayo general, lo que indica que la ópera había estado experimentando modificaciones sustanciales hasta el último minuto.



Está claro que seis semanas no era mucho tiempo para producir una ópera completamente nueva, pero este período para la producción de una nueva obra no era algo inaudito en la frenética realidad de la ópera italiana de comienzos del siglo XIX; en enero de 1817, Rossini había escrito su *La Cenerentola* en poco más de tres semanas, y en 1830 Bellini había compuesto *I Capuleti e i Montecchi* en un mes y medio; el propio Donizetti componía de forma rutinaria a una velocidad imposible a fin de poder cumplir con los brevísimos plazos de los nuevos encargos: otra de sus óperas más famosas, *Lucia di Lammermoor*, fue compuesta en menos de dos meses en 1835. Y se tomaron medidas para asegurar que la nueva ópera pudiera producirse rápidamente: Felice Romani, el libretista de más éxito de la época, que ya había colaborado con Donizetti en *Anna Bolena* y *Ugo, conte di Parigi*, y había preparado el texto para la mayor parte de las óperas de Bellini (entre ellas *Il pirata*, *I Capuleti e i Montecchi* y *La sonnambula*), estaba sometido a una presión de tiempo muy fuerte. «*Romani fu obbligato a finir presto*» («a Romani le obligaron a terminar deprisa»), escribió Donizetti a su padre. El experimentado poeta adaptó rápidamente, por tanto, un libreto escrito un año antes por Eugène Scribe para la ópera *Le Philtre* de Daniel-François-Esprit Auber, citando explícitamente su fuente en el libreto impreso para el estreno. Es probable que la composición, como era habitual en la época, avanzara en paralelo, con el poeta entregando su texto por entregas y el compositor poniéndole música inmediatamente después, en vez de esperar a tener el libreto completo. Y los procedimientos formales característicos de la ópera italiana de comienzos del siglo XIX, con la acostumbrada división en números, la mayoría de los cuales se dividían en una alternancia de pasajes cinéticos, dialogados, y secciones líricas, le permitieron a Donizetti componer rápidamente.

Hay, por supuesto, aspectos de *L'elisir d'amore* que la vinculan directamente con estereotipos cómicos de larga raigambre. La famosa aria de entrada de Dulcamara, «*Udite, udite, o rustici*» («Oíd, oíd, campesinos»), por ejemplo, brinda un gran número de oportunidades para arrancar la risa y se enmarca en una larga tradición de largas parrafadas

El tenor Nicola Ivanoff caracterizado como Nemorino



El bajo Luigi Lablache caracterizado como Dulcamara



No fue quien estrenó el papel, pero el bajo napolitano Luigi Lablache fue el Dulcamara por antonomasia desde que cantó el papel en el Teatro del Fondo de su ciudad natal

de personajes cómicos, desde «*Madamina, il catalogo è questo*» de Leporello en *Don Giovanni* (1787), de Da Ponte y Mozart, hasta el aria de Don Profondo en *Il viaggio a Reims* (1825) de Rossini. En ella, y en otros pasajes de la ópera, Dulcamara demuestra ser un personaje *buffo* por antonomasia mediante el despliegue de grandes dosis de *parlante*, una técnica que consiste en declamar el texto rápidamente sobre un gran número de notas repetidas mientras la orquesta tiene confiado el material temático. Otra convención, de larga tradición, de la *opera buffa*, es la escena de la borrachera, en la que Nemorino siente el efecto del presunto elixir de amor, que no es otra cosa que una botella de vino generoso de Burdeos. Al contrario que la escena análoga en *Il barbiere* de Rossini, en la que el Conde Almaviva, disfrazado de soldado, simplemente finge estar borracho, la embriaguez de Nemorino es auténtica, y la música de Donizetti, salpicada por un delicioso motivo con puntillo y otros sencillos gestos musicales, deja espacio para la acción escénica (que se indica en el libreto con todo detalle). Y luego tenemos a Belcore, el *epitome del miles gloriosus*, el jactancioso oficial del ejército, a quien Donizetti presenta con una pomposa marcha. Su aria («*Come Paride vezzoso*» [«Igual que el bello Paris»]) parece estar en deuda con otro personaje cómico, Dandini en *La Cenerentola* de Rossini, que también tiene un cómico alto concepto de sí mismo y que está buscando ostensiblemente una mujer para casarse con ella.

Sin embargo, *L'elisir d'amore* se aleja de muchas maneras de convenciones ya muy asentadas de la *opera buffa* y explora nuevos territorios. Un examen más detallado de Dulcamara y su aria de entrada nos ofrece fascinantes aspectos del mundo de la comedia donizettiana. Este ampuloso charlatán es, por un lado, una figura que desafía la categorización sin más como amo (el tipo que encarnan Don Bartolo o Don Magnifico) o criado (el tipo de Leporello o Figaro). No es un noble, está claro, pero sí es un hombre de algunos posibles, y el libreto lo describe cuando entra en escena como acompañado por un criado («*Dietro ad esso un servitore che suona la tromba*» [«Detrás de él un criado que toca la trompeta»]). Además, Dulcamara,



al contrario que muchos criados sobrados de recursos en la *opera buffa*, logra sus objetivos (y su remuneración económica) no por medio de trucos o disfraces, sino con un talento superior para manejar las palabras. Esos dones son manifiestos cuando se presenta a los campesinos. En el libreto de Romani, los diez primeros versos poéticos preparan el camino para un pasaje pasmoso, que nos deja literalmente sin resuello, integrado por nada menos que setenta *settenari* y *ottonari* (versos heptasílabos y octosílabos), interrumpidos únicamente por dos breves intervenciones corales. En términos objetivos de número de palabras, se encuentra entre los textos más largos para una aria *buffa* jamás escritos. Por comparación, en *Il barbiere di Siviglia*, el texto para el «Largo al factotum» de Figaro consiste en unos *sesenta quinari* (versos pentasílabos), mientras que «La calunnia è un venticello» («La calumnia es una brisilla») de Don Basilio y «A un dottor della mia sorte» («A un doctor de mi rango») del Dottor Bartolo se extienden durante poco más de treinta versos. Un personaje cómico excepcionalmente parlanchín, el empobrecido barón Don Magnifico en *La Cenerentola* de Rossini, tiene tres arias,

la más larga de las cuales («*Sia qualunque delle figlie*» [«Sea cualquiera de las hijas»]) llega a los cincuenta y cuatro versos de longitud. Más atrás en el tiempo, la famosa aria del catálogo de Leporello en *Don Giovanni* concluye después de treinta versos. El texto de «*Udite, udite, o rustici*» se inspira considerablemente en el aria de entrada de Fontanarose en *Le Philtre*, que ya es muy larga por derecho propio. (Scribe preparó cuatro líneas de recitativo seguidas de cuarenta y cuatro versos para el aria propiamente dicha.) Romani, sin embargo, aunque explotó inteligentemente el potencial de aspectos concretos del texto de Scribe, amplió sustancialmente el total de palabras para incrementar el efecto cómico. El mejor ejemplo de cómo la verbosidad de Dulcamara supera a la de su homólogo francés es el pasaje que describe el poder curativo del elixir. Por un lado, Fontanarose ofrece una lista relativamente rápida de afecciones médicas y psicológicas que pueden ser paliados por el elixir:

FONTANAROSE	FONTANAROSE
<i>Il peut tout guérir.</i>	Puede curar todo.
<i>La paralysie</i>	La parálisis
<i>Et l'apoplexie</i>	y la apoplejía
<i>Et la pleurésie</i>	y la pleuresía
<i>Et tous les tourments,</i>	y todos los tormentos,
<i>Jusqu'à la folie,</i>	hasta la locura,
<i>La mélancolie</i>	la melancolía
<i>Et la jalousie</i>	y los celos
<i>Et le mal de dents.</i>	y el dolor de muelas.

| 265 |

Dulcamara, por otro lado, encanta a sus oyentes refiriéndose sin esfuerzo a no menos de diez enfermedades con nombres enrevesados como una serie de inteligentes asonancias y aliteraciones, que salen de su boca como un trabalenguas bien ensayado:

DULCAMARA	DULCAMARA
<i>Ei move i paralitici,</i>	Mueve a los paralíticos,
<i>Spedisce gli apoletici,</i>	alivia a los apopléjicos,
<i>Gli asmatici, gli asfitici,</i>	los asmáticos, las asfixias,
<i>Gl'isterici, i diabetici,</i>	los histéricos, los diabéticos,
<i>Guarisce timpanitidi,</i>	cura la timpanitis,
<i>E scrofole e rachitidi,</i>	la escrófula y el raquitismo,
<i>E fino il mal di fegato,</i>	y hasta el mal de hígado,
<i>Che in moda diventò.</i>	que se puso de moda.

“El elixir que todo lo cura”: la llegada de Fontanarose al pueblo en la escena quinta del primer acto de *Le Philtre*



Entre los numerosos charlatanes que han poblado los escenarios operísticos italianos, Dulcamara es ciertamente el más convincente. Hay, por supuesto, circunstancias externas (la muerte del tío rico de Nemorino y el efecto que produce el rumor de una gran herencia en la población femenina local), que se confunden con efectos milagrosos de su elixir, garantizándole así no sólo impunidad, sino elogios unánimes de los campesinos al final de la ópera. Pero esto no cambia las dotes para la persuasión en su manera de presentarse, tras la cual no hay una sola persona en escena que se plantee poner en cuestión sus credenciales o su buena fe; tan solo Adina rechaza su ayuda, y lo hace no por escepticismo, sino por pura confianza en sí misma. Resulta revelador que, al comienzo del segundo acto, cuando están en marcha los preparativos para la boda de Adina y Belcore, él asume un papel destacado no sólo en su mundo de fantasía, sino también como un animador de talento, iniciando la curiosa «Barcarola» en 2/4 que luego se repite como el motivo de la despedida al final de la ópera.

Bien podría suceder que quien atraiga toda la atención sea el omnipresente y parlanchín Dulcamara; pero quien arrebatara muchos corazones es, sin duda, Nemorino, el campesino pobre y simplón, con poca confianza en sí mismo, burlado y despreciado durante la mayor parte de la ópera, que consigue conquistar el corazón de Adina

no con ambición y estratagemas, sino gracias a su infinita bondad de corazón y a una entrega incondicional. Un retrato del tenor Catone Lonati en el papel parece el epítome no sólo de su ingenuidad, mientras acaricia la botella que acaba de comprarle a Dulcamara, sino también de su personalidad juvenil, bondadosa y soñadora. La popularidad ininterrumpida de Nemorino debe mucho, por supuesto, a la música que Donizetti escribió para él, parte de la cual se ha elevado hasta alcanzar un estatus icónico y ha sido explotada en diversos contextos, además de la propia ópera: desde el tratamiento de «*Quanto è bella, quanto è cara!*» («¡Qué hermosa, qué adorable!») de Luchino Visconti en su película de 1951 *Bellissima*, hasta el uso que hace Woody Allen de la famosa grabación de Enrico Caruso de «*Una furtiva lagrima*» en *Match Point* (2005). El homólogo italiano del *garçon de ferme* de Scribe, Guillaume (que es a su vez un hombre honrado y genuinamente cariñoso), es capaz no sólo de mostrar un extraordinario cariño externo, sino que se caracteriza también, en palabras de William Ashbrook, por «*a deep vein of sincere sentiment*» («una vena profunda de sentimiento sincero»). Numerosos comentaristas han señalado, con buenos motivos, que el sentimentalismo de Nemorino es un rasgo fundamental de *L'elisir d'amore*, que, como ha apuntado el propio Ashbrook, sitúa a esta ópera como una creación diferente de obras cómicas



anteriores e introduce en la práctica la *opera buffa* en el mundo del romanticismo.

Emanuele Senici ha defendido que el aria más celebrada de la ópera, la ya citada romanza «*Una furtiva lagrima*», introducida y acompañada por un instrumento de doble lengüeta, pertenece a una muy consolidada tradición de romanzas para personajes femeninos en óperas de Rossini (*Tancredi*), Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*) y el propio Donizetti (*La Fille du régiment*). De hecho, de todos los personajes de *L'elisir d'amore*, Nemorino es sin duda el más «donizettiano»: no sólo tiene la buena suerte de cantar parte de la música más hermosa escrita por el compositor; es también el personaje que cambió de una manera más sustancial en la transformación que experimentó *Le Philtre* de Scribe y Auber.

Momentos definitorios asociados con Nemorino, incluidos el apasionado solo «*Adina, credimi*» («*Adina, créeme*»), que da comienzo al *pezzo concertato* del *finale* del primer acto, y «*Una furtiva lagrima*», carecen de un equivalente en el libreto de Scribe o en la partitura de Auber y desempeñan un papel esencial en el retrato de su personalidad individual, aunque también modulan de manera crucial el tono de toda la ópera. Sus lacrimosas melodías en modo menor, ubicadas a modo de clímax cerca del final de la conclusión de cada acto, son las que quienes habían ido a la ópera han estado llevándose a casa y han estado tarareando durante los últimos ciento ochenta años. Ambos son momentos de revelación: «*Una furtiva lagrima*» describe la revelación del amor de Adina a Nemorino, que por fin lee el significado del cambio de su conducta y empieza a mostrar un indicio de confianza. «*Adina, credimi*» es un tipo de revelación más sutil, ya que proporciona información que ni resulta evidente en el libreto ni está necesariamente clara para ninguno de los personajes: este *pezzo concertato* es, con toda probabilidad, el momento en que Adina se enamora de Nemorino, justo en el punto en que la acción exterior muestra cómo se encamina al altar al lado de Belcore. En el período inicial del *concertato*, Nemorino expresa su aflicción ante la inminente boda con tonos desgarradores y soporta la humillación pública cuando suplica



El tenor Catone Lonati caracterizado como Nemorino

a Adina que posponga la ceremonia. Esto se ve seguido de la airada respuesta de Belcore, una estrofa poética de la misma longitud que la confiada a Nemorino, pero a la que Donizetti pone música como ocho compases puramente declamatorios. Pero es cuando Adina aborda su porción del texto cuando asistimos a un verdadero *coup de théâtre*, que se plasma no por medio de las palabras o de la acción sobre el escenario, sino por medio únicamente de la música. En vez de utilizar una nueva línea melódica o de entablar un diálogo con Belcore (a quien se dirigen sus palabras), Adina retoma *verbatim* la melodía de Nemorino. De este modo, la acción exterior derivada de las palabras y de la acción visible –el esfuerzo de la mujer por contener la furia de Belcore, la humillante descripción que hace de Nemorino («*Un malaccorto, un mezzo pazzo*» [«Un bobo, un medio loco»]) y sus motivos vengativos– dan paso a otra verdad diferente, más sutil y más profunda: el amor de Nemorino parece estar suavizando su corazón más de lo que sugerirían las palabras de Romani y más de lo que ella misma es capaz de darse cuenta. La empatía musical de Adina con Nemorino expresa la pérdida de control sobre sus propios sentimientos

en un momento en el que ella controla plenamente sus actos rencorosos. Su unión con Nemorino, que la trama ratificará únicamente –como tiene que ser– al final de la ópera, se encuentra celebrada en la música de Donizetti en este mismo momento. El genuino sentimentalismo de Nemorino ha triunfado.

Pero hay más cosas que decir sobre Nemorino. Está claro que no sólo está profundamente enamorado de Adina; también está dispuesto a morir por ella, y la idea de la muerte asoma repetidamente en el libreto, en una medida inusual para una *opera buffa*. Las metáforas y expresiones idiomáticas relacionadas con la muerte aparecen con alguna frecuencia en los libretos cómicos, por supuesto, mucho antes de *L'elisir d'amore*. Pero en esta ópera la muerte se evoca con una insistencia especial. Las numerosas repeticiones del verbo *morir* al final de «*Una furtiva lagrima*» bien podrían ser la aparición más relevante de la idea de la muerte en la ópera, pero no es en absoluto la única. Está el tío millonario de Nemorino, del que habla por primera vez Adina, quien lo describe como «gravemente enfermo», y luego de nuevo cuando muere, dejando a su joven sobrino, sin que él lo sepa, una copiosa herencia. Más importante aún, mucho antes de su romanza final, Nemorino menciona repetidamente la muerte asociándola con sus sentimientos amorosos, como cuando, en respuesta a la inesperada llegada de Belcore y su proposición de matrimonio a Adina, exclama:

NEMORINO	NEMORINO
( <i>Me infelice, s'ella accetta!</i>	(Pobre de mí si ella acepta,
<i>Disperato io morirò.</i> )	moriré desesperado.)

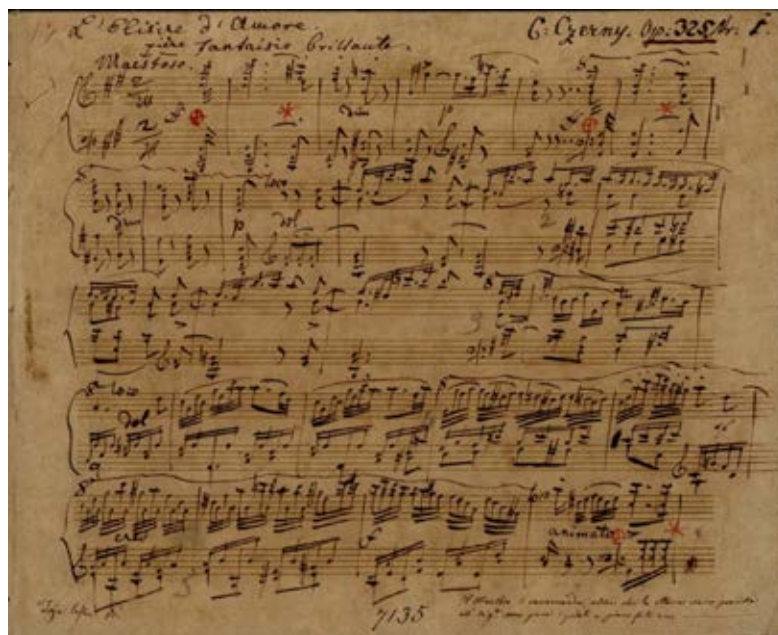
Y en el dúo posterior con Adina, la idea de que pudiera morir de amor asoma incluso con más fuerza cuando se compara con un río que muere en el mar:

ADINA	ADINA
<i>Dunque vuoi?...</i>	¿Entonces quieres...?

NEMORINO	NEMORINO
<i>Morir com'esso,</i>	Morir como él,
<i>Ma morir seguendo te.</i>	pero morir siguiéndote.

Al poner música a estas líneas, Donizetti resaltó la idea de la muerte repitiendo varias veces la palabra «*morir*». Inmediatamente antes de la segunda exposición de la *cabaletta*, añadió también las palabras «*Morir per me?*» («¿Morir por mí?»), que no aparecen en el libreto impreso, pero que son cantadas dos veces por Adina. Aunque cabe caer en la tentación de desdeñar esta figura hiperbólica del lenguaje como retórica vacía, no hay duda de que el ingenuo Nemorino quiere decir lo que está diciendo. Que se muestre dispuesto a renunciar a su vida por Adina constituye un poderoso indicativo de cómo el ideal del amor romántico estaba infiltrándose en las opiniones escépticas y distantes de las fuertes emociones y sentimientos característicos de la comedia italiana anterior. Congruentemente, cerca del final de la ópera, en el *tempo di mezzo* del aria de Adina, Nemorino rechaza inicialmente la oferta de Adina del contrato con Belcore que ella le ha recomprado, exclamando orgullosamente: «*Poiché non sono amato / voglio morir soldato*» («Como no soy amado / quiero morir soldado»).

Nada ejemplifica mejor los contrastes en *L'elisir d'amore* que los dos dúos del segundo acto. Primero, en su dúo con Belcore, Nemorino se enrola en el ejército con el único fin de que Belcore le dé a cambio dinero. En la *cabaletta*, los dos personajes vuelven a estar enfrentados entre sí,



Fantasie brillante de Carl Czerny sobre famosas melodías de *L'elisir d'amore*

como ya lo habían estado en el *finale* del primer acto. Belcore se deleita cómicamente con la llegada de este nuevo recluta en un pasaje que comienza, como corresponde, como una animada marcha, subrayada por un gran número de figuras con puntillo en la parte vocal y en el acompañamiento. En vez de utilizar los mismos materiales musicales (como podría razonablemente esperarse en la *cabaletta* de un dúo), Nemorino responde de un modo sorprendentemente contrastante. Mientras canta algunos de los versos más desgarradores de todo el libreto (aquí, una vez más, carecen también de equivalente en *Le Philtre* de Scribe), parece ir mucho más allá de su lacrimógeno sentimentalismo, elevándose a un sentimentalismo trágico. No constituye ninguna sorpresa que, tres años después, cuando Donizetti se puso a componer *Lucia di Lammermoor* (1835), debiera de sentir que este pasaje proporcionaba un material musical adecuado para otro tenor afligido: Edgardo en el *finale* del acto segundo, cuando maldice el momento en que conoció a Lucia. Cuando se desenvainan las espadas y la furia de Edgardo alcanza su clímax, Donizetti tuvo el acierto de hacer subir la voz del tenor una tercera más alta que la de Nemorino, pero la afinidad entre los dos pasajes es notable y la conexión dramática resulta evidente: en ambas situaciones, un protagonista masculino se enfrenta a la perspectiva de perder a su amada y de que caiga en brazos de otro hombre.

Finalmente, en el dúo de Adina y Dulcamara, el patetismo y la comedia no sólo se yuxtaponen, sino que se funden como no lo hacen en ningún otro pasaje de esta partitura: Adina, por fin conmovida por el sacrificio definitivo que Nemorino está dispuesto a hacer, canta una de sus melodías memorables («*Quanto amor! Ed io, spietata*» [«¡Cuánto amor! Y yo, despiadada»]) mientras Dulcamara, fiel a su vocación de animador, aporta un contrapunto a su efusividad informándole de que «*tutto il sesso femminile è pel giovine impazzato*» («Todo el sexo femenino está embozado con el joven»). Dependiendo de cómo se interprete este dúo, musical y escénicamente, una persona del público podrá sentirse conectada con las gracias y la risa de Dulcamara, o con el amor floreciente de Adina, y quedar genuinamente emocionado. Ambas reacciones son plausibles y razonables, y yo mismo he experimentado una u otra en múltiples ocasiones. *L'elisir d'amore* es, al fin y al cabo, una comedia que brinda numerosas oportunidades para reírse, pero también suscita cuestiones relativas a la naturaleza misma y al espíritu de la comedia y su coexistencia con el romanticismo.



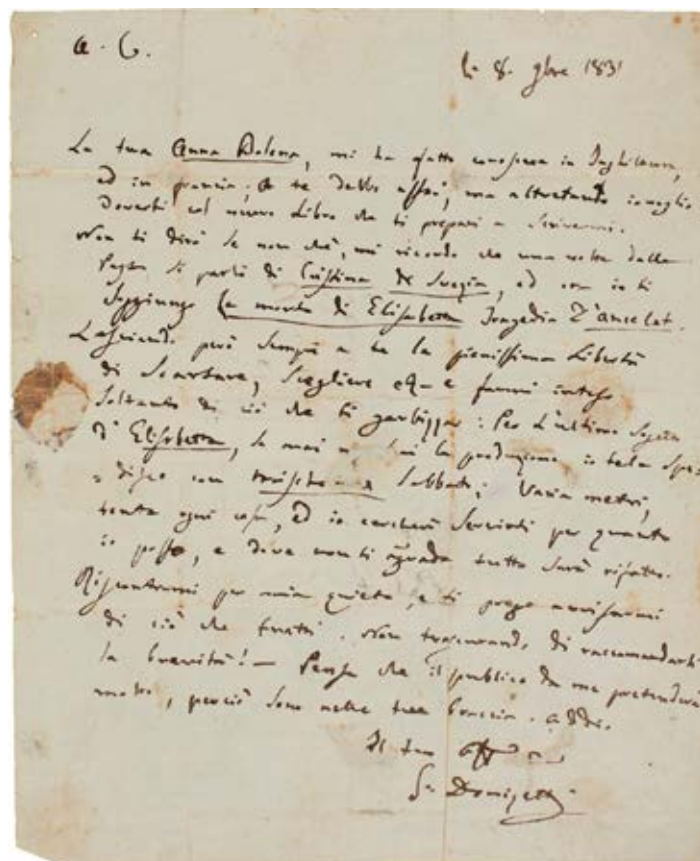
### Francesco Izzo

es catedrático de Música en la Universidad de Southampton. Es el Editor General de la edición crítica de *The Works of Giuseppe Verdi* (The University of Chicago Press y Ricordi) y Director Científico del Festival Verdi de Parma. Ha publicado extensamente sobre la ópera italiana del siglo XIX y es autor de *Laughter between Two Revolutions. Opera buffa in Italy, 1831-1848* (Rochester, University of Rochester Press, 2013).

# UN CALCO «A LA ITALIANA»: ROMANI Y SU *ELISIR* PARA DONIZETTI

Que Donizetti escribiese la partitura de *L'elisir d'amore* «en catorce días» y que su poeta Felice Romani hubiera de «prepararle» el libreto en «una semana» (como escribió en sus tardías memorias la viuda del libretista, Emilia Branca) no es más que una leyenda: un crítico de las primeras interpretaciones, claramente más fiable por haber estado informado sobre los hechos de aquellos días, habló explícitamente de un trabajo que se había prolongado durante un mes y medio. Pero sí es cierto que, en aquella primavera milanesa de 1832, el habitual trabajo «en cadena» en que participaron los dos artifices, ambos muy expertos por el estadio en que se hallaban sus respectivas carreras –elección del tema, texto poético del drama versificado de pasaje en pasaje, piezas entregadas al compositor nada más quedar terminadas para la composición musical, ensayos con los cantantes, comienzo de los preparativos en el teatro– tenía que avanzar a toda velocidad, como era habitual.

Hasta el 13 de marzo, de hecho, el compositor (según la costumbre, también el director al clave



Carta de Gaetano Donizetti a Felice Romani fechada el 8 de noviembre de 1831

Eugène Scribe  
(1791–1861)

en las primeras representaciones, como explica David Lawton en su artículo sobre *Alzira* de Verdi incluido en este libro) y el poeta libretista (sea como responsable del acabado final del texto, sea en la probable función de «director» de cuanto se desarrolla sobre el escenario) habían debido supervisar con gran atención, debido a las complejas vicisitudes relacionadas con la censura de las que dan fe los documentos contemporáneos, la puesta en escena en el Teatro alla Scala de su anterior empresa común, *Ugo, conte di Parigi*. La obligación contractual que tenían de escribir y ensayar la nueva ópera a fin de que pudiera estrenarse el 12 de mayo en el Teatro della Cannobbiana –un teatro menor, pero también «Imperial Regio» (esto es, financiado y controlado por las autoridades públicas estatales)– no permitía, por tanto, grandes vuelos de la fantasía en una fase que, por el contrario, según las costumbres de la época, a menudo se prolongaba: la primera, que consistía en la elección del argumento para la nueva ópera.

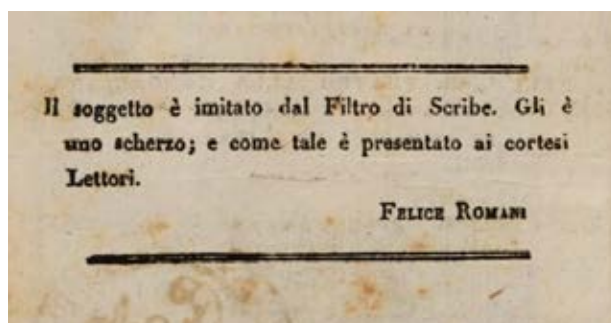
A modo de costumbre profesional, Romani tenía seguramente sobre la mesa, como fuentes potenciales de inspiración, una serie de dramas y melodramas más o menos recientes que se habían representado en París, donde justamente había suscitado aplausos unánimes a mediados de junio del año anterior, en la Académie Royale de Musique, el enésimo parto del extraordinariamente prolífico Eugène Scribe: la «opéra en deux actes» *Le Philtre*, a la que había puesto música Daniel-François-Esprit Auber, una partitura que hacía llegar a los escenarios parisienses mayores rasgos estilísticos de *opéra-comique*, pero con el ropaje dramático-musical que le correspondía (recitativos cantados en vez de diálogos hablados). Resulta, por tanto, más que comprensible –y tampoco se trataba de algo infrecuente, dadas las prisas– que los dos artífices italianos optaran por ir «sobre seguro» con esa *pièce* ya puesta a prueba y ya acogida con éxito.

Algo decididamente más insólito fue, en cambio, que Romani se decantase por hacer un calco casi servil de su fuente. Su libreto la seguía, de hecho, escena tras escena, de situación en situación, también, por tanto, en el reparto de los



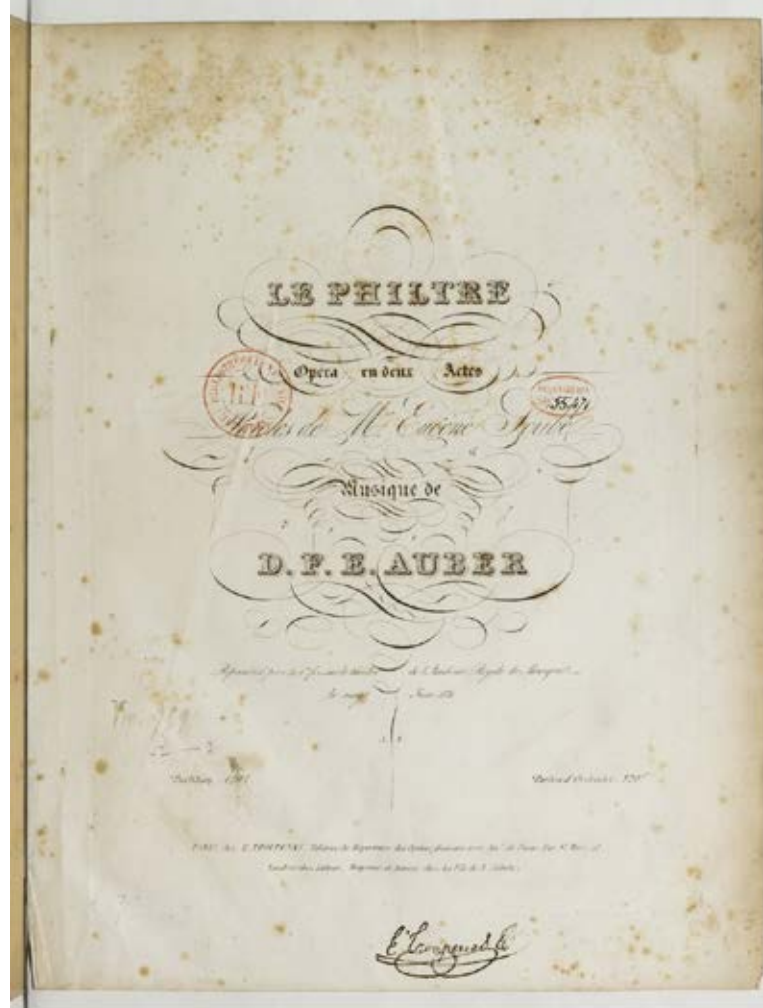
personajes (si bien, por supuesto, con los nombres italianizados), e incluso rozando en varios casos la mera traducción (si bien moldeada según los patrones formales y los usos prosódicos del sistema poético-métrico italiano). Y es más que posible que el poeta apelase implícitamente a la clemencia del público por haber adoptado a toda prisa un procedimiento similar al decidir imprimir, al comienzo del libreto, dos líneas fulgurantes tan impudicamente transparentes como cargadas de eufemismo: «*Il soggetto è imitato dal Filtro di Scribe. Gli è uno scherzo; e come tale è presentato ai cortesi lettori*» («El tema se ha imitado a partir del Filtro de Scribe. Se trata de una farsa; y como tal se presenta a los corteses lectores»).

Las derivaciones libretísticas a partir de fuentes francesas preveían, de hecho, por regla general, modificaciones, reelaboraciones y adaptaciones. Obligaban realmente a ello, casi siempre, las tácitas normas convencionales que regulaban,



especialmente en las óperas serias, la estructuración de los melodramas italianos: hacía falta prever secuencias-tipo de piezas, una cuidadosa distribución de las mismas entre los principales intérpretes (los «primeros papeles»), la presencia del coro en determinados momentos de los actos (al comienzo, por ejemplo), etcétera, etcétera. En la transformación para pasar de *Le Philtre* a *L'elisir d'amore*, por el contrario, llama la atención justamente el sistemático paralelismo que se da entre situaciones, pasajes de la trama, actitudes y las propias palabras. De ello se deduce que los cambios y las distinciones introducidas por Romani acaban sobresaliendo de manera más que evidente a los ojos de quien quiera hoy indagar sobre la lógica que siguió en su trabajo. Dicho de otro modo: en el calco programático, cualquier elección diferente por parte del poeta, por pequeña o grande que fuese, probablemente había sido bien imprescindible, bien buscada por él a toda costa. Y resulta, por tanto, en cuanto tal, reveladora: de aquello que Romani pensaba que no podía faltar de ninguna manera para evitar que el trasplante «*all'italiana*» de ese tema *très français* provocase problemas, riesgos o incluso que fuera rechazado en la Milán operística de comienzos de la década de 1830.

En primer lugar, fueron significativas las intervenciones del libretista italiano en la configuración de los pasajes poéticos, en su valencia estructurante de cara a la posterior composición musical. Un ejemplo de gran inmediatez lo constituye la entrada en escena de Dulcamara (en Scribe, Fontanarose: repárese en la connotación «farmacéutica» del nombre ideado por Romani, que significa literalmente «agridulce»). Para este personaje de un charlatán de plaza de pueblo –imperecedero, que tiene sus orígenes en la *commedia dell'arte*–, Scribe había concebido un aria con coros que, tras el recitativo inicial del personaje, se articulaba en esencia en dos secciones, cada una de las cuales se enmarcaba y se hallaba intercalada por algunos versos idénticos que reaparecían a modo de *ritornello*; y Auber respetó en su música el esquema, incluidos los *ritornelli*, con una fuerte presencia coral. Por su parte, Romani –que también tomó del texto de Scribe varias ideas, vocablos o frases de ese



**PERSONNAGES .**

---

GUILLAUME, Garçon de ferme .....	MM.	AD. NOUBRIT.
JOLICEUR, Sergent .....		DABADIE.
FONTANAROSE, Charlatan .....		LEVASSEUR.
TEREZINE, Jeune fermière .....	M. <sup>mes</sup>	DAMOREAU.
JEANNETTE, Blanchisseuse .....		JAVUREK.
Chœur de soldats, de paysans et jeunes filles		

Cubierta de *Le Philtre* (1831) y lista de personajes de la ópera de Daniel-François-Esprit Auber a partir del libreto de Eugène Scribe

gran discurso «autopublicitario»– quiso más bien hacer referencia a una tradición absolutamente característica de la ópera cómica italiana: la de una pieza para *basso buffo* repartida entre tres estadios claramente diferenciados, «*recitativo – tempo giusto marcato (versi settenari) – tempo più rapido a fitta sillabazione (versi ottonari)*» («recitativo – tiempo justo marcado [versos heptasílabos] – tiempo más rápido con silabación muy intensa [versos octosílabos]»), que se remontaba a la segunda mitad del siglo XVIII y que Rossini había revivido con éxitos memorables. Pero la elección hecha finalmente por Donizetti en el momento de decidir la configuración definitiva del aria en la





Felice Romani (1788-1865)

partitura fue a su vez peculiar, llena de inventiva dramático-musical personal: la concibió de un modo mucho más fragmentado, en varios episodios musicales, y además quiso diferenciar la última sección con la reaparición del vals popular, oído hace poco, en el que la corneta sobresale en primer plano; es decir, con ese pequeño motivo hechizante y un poco engañoso que ya había asombrado a los campesinos que se encontraban presentes al comienzo de la escena.

Otra reconversión de orden formal digna de mención, siempre en la dirección de la *«italianità»*, fue la introducida por el poeta y libretista al final del primer acto. Cuando llega la noticia de la partida al día siguiente del sargento Belcore/Joli-Cœur, y del consiguiente matrimonio entre él y Adina/Térézine esa misma tarde incluso, el estupefacto y desconsolado Guillaume de Scribe reaccionaba *«tra sé e sé»* («para sí»), aislado teatralmente dentro de un número que cantan simultáneamente varias voces (*«ensemble»* en el libreto), que veía estar contentos a todos los demás y que volvía a proponerse idéntico –con la acción ya desprovista de una evolución ulterior– tanto pocos minutos antes del final del acto como, de nuevo, tras una invitación al baile de la fiesta nupcial por parte de Joli-Cœur, para servir de conclusión al acto mismo. Para esa escena, Romani, absolutamente fiel al conocido como *«finale centrale»*, creó, en cambio, con sus versos una situación claramente más articulada, pero también intencionadamente mucho más emocionante.

En primer lugar, como mandaba la praxis de la ópera italiana de la época, aquella descansaba sobre dos piezas musicales distintas

conjuntamente; pero, sobre todo, Nemorino era el primero en comenzar dirigiéndose directamente a su amada Adina. Se trata del celeberrimo *«Adina, credimi, te ne scongiuro... / Non puoi sposarlo... te ne assicuro...»* («Adina, créeme, te lo suplico... / No puedes casarte con él... te lo aseguro...»), que, en manos de Donizetti –suyas son también las indicaciones escénicas añadidas para el Nemorino cantante-actor (*«spaventato»*, *«quasi piangente»*, *«con passione»* [«horrorizado», «casi llorando», «con pasión»])–, se convertirá en una lacerante melodía en Fa menor con la que el tenor da comienzo a un verdadero y auténtico *«concertato di finale»* a la italiana. Se trata de un tipo de pieza absolutamente característica, ya que estados emocionales que son también muy diferentes – como los que muestran aquí Belcore o la propia Adina– encuentran representación en líneas vocales igual de distintas y, sin embargo, admirablemente ensambladas para dar la sensación teatral de una «diversidad en la simultaneidad». En la fase inmediatamente siguiente, en la que se retoma la acción en escena, Adina, junto con su prometido, se muestra muy activa (*«Andiamo, Belcore / si avverta il notaro»* [«Vamos, Belcore, / que avisen al notario»]) e invita a todos los presentes a la fiesta nupcial, con una actitud abiertamente provocadora hacia Nemorino: véase el significativo verso que la joven pronuncia «para sí», *«(Me l'hai da pagar)»* («[Me las pagarás]»). De igual modo, la misma constelación sentimental del *ensemble* francés original (Nemorino aislado en su desconsuelo, los demás entusiasmados con la fiesta) le vino bien a Romani para construir la segunda pieza de conjunto de la escena, esto es, la llamada «stretta» con que se cierra el acto.

El poeta, sin embargo, no se había limitado a rediseñar la articulación dramático-musical en ese *«concertato di finale»*. En los versos de Nemorino ya citados, de hecho, se reflejaba también otra intención de Romani: la de calibrar y reequilibrar el tema que había elegido de acuerdo con las costumbres italianas más a la moda, también en lo referente al ámbito estilístico, y más en concreto en relación con la mezcla de registros retórico-estilísticos diversos. Él, por profesión y por convicción, identificaba en las



El tenor Adolphe Nourrit caracterizado como el personaje de Guillaume en *Le Philtre*

especificidades de los niveles de estilos poéticos una base a modo de cimiento de la misma calidad de los productos literarios. Como poeta teatral de dilatada experiencia, por otra parte, dejó también entre sus escritos teóricos frases como «*la convenienza adatta agli argomenti, gli stili, e agli stili i caratteri*» («la conveniencia adaptada a los argumentos, los estilos y a los estilos y caracteres»). Y «conveniencia» y «caracteres», en una obra musical, eran en la práctica elementos muy correlacionados con las condiciones y las exigencias de las compañías de canto para las cuales, de cuando en cuando, estaba creándose un nuevo melodrama.

Ahora bien, es un hecho que a lo largo de las escenas de *Le Philtre* de Scribe se percibe continuamente una única y homogénea vena irónica y placentera, astuta y llena de guiños alusivos al espectador. La protagonista, Térézine, es una auténtica hacendada, no poco maliciosa, y decididamente jamás dócil en su dominio erótico sobre el universo masculino que la rodea; Guillaume, al contrario, es y se mantiene siempre como un campesino simplón y crédulo, aunque de gran corazón; y toda la trama se desenvuelve constantemente con los tonos de una farsa o una

comedia ligera amablemente picante. Romani sabía, en cambio, muy bien se cuánta ayuda podía resultar, a fin de obtener el éxito con su público, embellecer también con tonos patéticos y sentimentalmente sinceros un argumento centrado en los registros de la comedia. En este caso, además, parece realmente que la cuerda *larmoyante* se encontraba vocalmente entre las más eficaces del primer tenor en la compañía del Teatro della Cannobbiana, un tal Giambattista Genero: un cantante que tuvo una carrera breve y cualquier cosa menos fulgurante; y que, sin embargo, en el grupo de los intérpretes disponibles en aquella temporada destacaba en comparación con la mediocridad de los demás, como reconoció el propio Donizetti en una carta («*il solo tenore è discreto*» [«el tenor solista es discreto»]).

Se explica, pues, así también que las otras grandes discrepancias entre *Le Philtre* y *L'elisir d'amore* correspondan a otras dos escenas de encendido sentimentalismo por parte del tenor: el dúo Adina-Nemorino en el primer acto, allí donde en Scribe había habido, en cambio, un aria solista desenfadada de la soprano Térézine (cuyo *ritornello* era una suerte de himno programático: «*La coquetterie / fait mon seul bonheur*» [«La coquetería / me procura mi única dicha»]); y el aria del protagonista en el segundo acto, la conocidísima «*Una furtiva lagrima*».

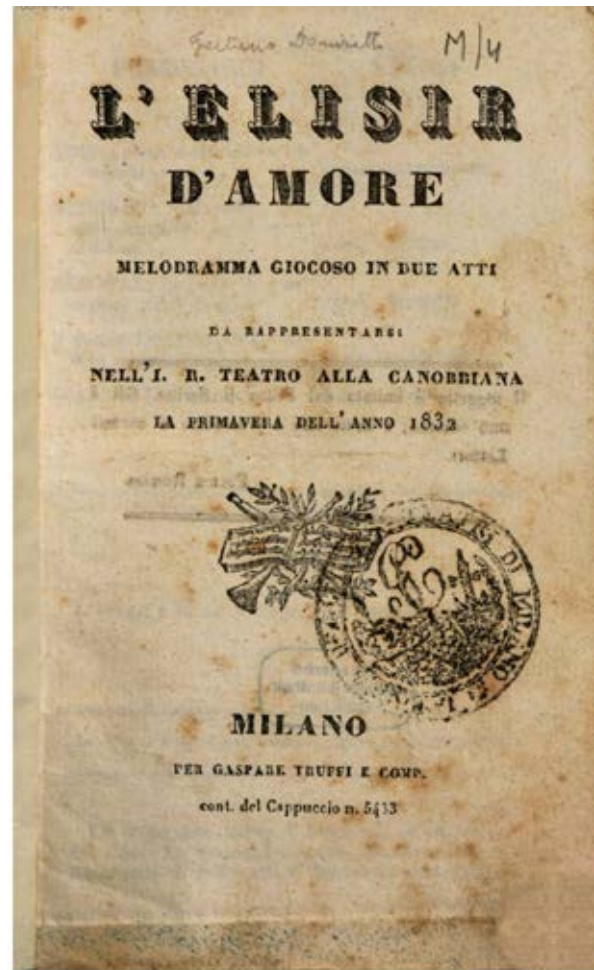


Manuscrito del largo concertato de Nemorino al final del primer acto de *L'elisir d'amore*: «*Adina, credimi, te ne scongiuro...*»

Como siempre en el teatro de ópera, fueron decisivas las ideas musicales de las que supo sacar provecho Donizetti, en ambas piezas, para conseguir que explotara el efecto en el escenario; y, en concreto, las de la romanza para tenor demostraron ser de una calidad excepcional, hasta tal punto que, con el tiempo, se ha convertido, por su belleza intrínseca, en uno de los números que se han erigido en un símbolo de la ópera italiana de la época. Sin embargo, ya en la poesía preparada por Romani para esos dos momentos había, *in nuce*, rasgos peculiares que bien pudieron secundar –si es que no incluso alimentar– la fantasía inventiva del músico.

Los tonos decididamente amorosos de Nemorino en el dúo se encontraban anticipados, de hecho, en la metaforización de estirpe clásica y bucólica («*Chiedi all'aura lusinghiera [...] Chiedi al rio perché gemente*» [«Pregunta a la brisa lisonjera [...] Pregunta al río por qué, lloroso»] que Romani quiso elegir aquí para el enfrentamiento entre soprano y tenor, que recuerda ciertamente a la reciente *La sonnambula* (donde había tenido también que trabajar a toda velocidad para elevar estilísticamente una *pièce* de Scribe igual de picante y rica en dobles sentidos). En cuanto a «*Una furtiva lagrima*», no hay duda de que tanto su ubicación en el libreto (la pieza empieza y termina, sin conexiones formalizadas con lo precedente y lo subsiguiente) como su configuración poética interna (dos sextinas, cada una de ellas de cinco versos heptasílabos y un pentasílabo final), los primeros esdrújulos o agudos, el último inusualmente llano) eran por completo anómalos: ya anticipaban casi, en suma, un tratamiento absolutamente peculiar y que destaca claramente dentro de ese contexto en el que la dimensión patética del personaje de Nemorino –justamente también en virtud del aislamiento de la pieza (piénsese que se trata de la única aria solista de la partitura donizettiana que carece de intervenciones del coro)– está llamada a extenderse entre el escenario y el patio de butacas.

En suma, todo converge para hacer dudar muy mucho de la veracidad del testimonio sobre la génesis de la pieza que nos dejó, muertos ya



Primera edición del libreto de *L'elisir d'amore* (1832)

desde hace décadas tanto el músico como el libretista, la viuda de Romani. Siempre inclinada a exaltar para la posteridad la personalidad artística de su marido literato, ella habló tanto de una composición de cámara anterior donizettiana que el compositor quiso transformar en «*Una furtiva lagrima*» (si bien jamás se ha encontrado vestigio alguno de ese presunto original) como, sobre todo, de una perplejidad del poeta por cómo la pieza incurría en el riesgo de «*raffreddare la situazione*» («enfriar la situación») con semejante «*piagnucolata patetica*» («lloriqueo patético») fuera de estilo para ese «*semplicione villano*» («campesino simplón») de Nemorino. Al contrario, la reelaboración del personaje en *L'elisir d'amore* respecto a *Le Philtre*, en la dirección de procurarle una elevación patética, capaz de liberarlo de un caricaturismo de inconfundible cuño cómico, fue completamente coherente a lo largo de todo el libreto justamente en el plano de las elecciones de estilo poético por parte de Romani (podrían ponerse como ejemplo muchos otros pasajes o elecciones terminológicas).

Y teniendo en cuenta que su última aria no hace más que llevar al culmen este proceso, congruente, por lo demás, con una finura en la reelaboración que ya había demostrado en otras ocasiones el Romani melodramaturgo, resulta realmente difícil dar crédito alguno a esa anécdota colorista.

Tanto aquí como en los restantes números –«*tutti ricchi di belle idee, ridenti di vivacità e di gusto*» («todos ricos en hermosas ideas, sonrientes de vivacidad y de gusto»), en palabras de uno de los primeros críticos–, Donizetti reaccionó creativamente al máximo de su inventiva, tanto en las exigencias más típicamente bufo-cómicas del tema tratado como en estos nuevos y originales dejos patéticos. Pero eran rasgos que Romani ya había sabido infundir en el armazón poético-dramático de la ópera valiéndose de las herramientas propias del oficio. Incluidas entre ellas, y quizá determinantes, las diversas e inconfundibles improntas «*all'italiana*».



---

### Alessandro Roccatagliati

es profesor de Musicología e Historia de la Música en la Università degli Studi de Ferrara. Es Coeditor General de la edición crítica de las obras completas de Vincenzo Bellini y dirige las actividades científicas del Istituto Nazionale di Studi Verdiani. Ha escrito profusamente sobre la ópera italiana del siglo XIX y es autor de *Felice Romani librettista* (Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996).

# SINOPSIS

Los campesinos están descansando después del trabajo en la granja de Adina. Ella está leyendo, observada por Nemorino, que la ama, aunque es demasiado tímido para acercarse a ella. Adina cuenta a todos que ha estado leyendo cómo Tristán, que suspiraba por el amor de Isolda, bebió una poción amorosa que provocó que ella se enamorara de él. Un redoble de tambor anuncia la llegada de los soldados, con Belcore al frente, que regala a Adina un ramillete de flores y le propone casarse con él, seguro de que ninguna muchacha puede resistirse a los encantos de un soldado. Ella declina el ofrecimiento y el celoso Nemorino anhela ser capaz de acercarse a ella con la misma confianza que Belcore. Adina ofrece vino a Belcore y sus hombres.

Nemorino se arma de valor para hablar a Adina de su amor, pero ella responde que es caprichosa y desea permanecer libre, aconsejándole que se vaya a la ciudad a vivir con su tío rico y enfermo. Él confiesa ser incapaz de amar con la ligereza con que ella lo hace. Llega entonces, anunciado por una trompeta, el Dr. Dulcamara, que ofrece una poción que cura todas las enfermedades. Nemorino le pregunta si tiene el elixir de la reina Isolda, y Dulcamara, sorprendido en un principio, finge tener justo lo que busca el joven. Vende a Nemorino una botella del elixir (en realidad, vino), aconsejándole que lo beba lentamente. Para cuando llega Adina, Nemorino está ya lo bastante borracho y eufórico ante la perspectiva de la entrega amorosa de ella que la ignora. Ella decide mantenerse firme y se pone a coquetear con Belcore, accediendo finalmente a casarse con él en el plazo de una semana. Busca provocar con ello

a Nemorino, que sigue confiando, sin embargo, en el poder del elixir.

Cuando Belcore recibe órdenes de que tanto él como sus hombres deben abandonar el pueblo, convence a Adina para que se casen esa misma noche. Nemorino suplica en vano que se posponga la boda al día siguiente, ya que confía en que para entonces el elixir ya habrá hecho efecto, pero Adina se muestra decidida a atormentarlo y Belcore se lo quita de en medio. Todos excepto Nemorino aceptan la invitación para la supuesta boda.

En el segundo acto, que se abre en la granja de Adina, todos están de celebración salvo Nemorino. Dulcamara canta un dúo con Adina en el que se cuenta la historia de una joven que rechaza a un rico pretendiente porque ama a un hombre pobre. Cuando llega el momento de firmar el contrato nupcial, Adina está fastidiada por la ausencia de Nemorino, que explica a Dulcamara que no puede esperar hasta el día siguiente para que surta efecto la poción. El charlatán le aconseja que compre otra botella, pero el joven ya no tiene dinero. Al enterarse Belcore, le aconseja que se aliste en el ejército, ya que recibirá dinero por ello. Y así lo hace para regocijo de Belcore, ya que de este modo logra alejar de Adina a su rival.

En un patio, Giannetta, la amiga de Adina, cuenta a las campesinas que el tío de Nemorino ha muerto y le ha dejado una gran herencia. Todas se congregan a su alrededor, pero el joven, que aún no sabe la noticia, atribuye el repentino interés que despierta en todas las mujeres a la eficacia del elixir. Adina está furiosa porque ha dejado de hacerle caso y Dulcamara llega a dudar de si su bebida despierta realmente el amor. Cuando el charlatán explica a Adina que Nemorino le ha comprado el

elixir para conquistar el corazón de una mujer que lo rechaza, ella se da cuenta de que Nemorino la ama de verdad y se arrepiente de lo mal que lo ha tratado. Al darse cuenta Dulcamara de que también ella ama a Nemorino, decide que ella necesita asimismo una dosis de la poción para recuperar a su amado, pero ella le asegura que no necesita otro elixir que su propia belleza, un arma irresistible.

Nemorino ha visto lágrimas en los ojos de Adina y cree que pronto será suya, pero finge indiferencia, confesándole que es incapaz de elegir entre todas las campesinas que han enloquecido por él. Ella le dice que ha recomprado su libertad a Belcore porque lo necesitan en el pueblo, aunque se resiste a confesarle su amor hasta que él le anuncia que, si no lo ama, se hará soldado, lo que provoca que Adina le comunique por fin sus verdaderos sentimientos. Belcore se recupera enseguida de su fracaso pensando en la próxima mujer a la que intentará conquistar. Dulcamara abandona finalmente el pueblo no como un farsante, sino como un héroe aclamado por la multitud, que expresa su deseo de que regrese pronto.

<b>ADINA, rica y caprichosa hacendada</b>	soprano
<b>NEMORINO, campesino, joven sencillo, enamorado de Adina</b>	tenor
<b>BELCORE, sargento de la guarnición del pueblo</b>	barítono
<b>El doctor DULCAMARA, médico ambulante)</b>	bajo bufo
<b>GIANNETTA, campesina</b>	soprano
<b>Coros y Comparsas</b>	
<b>Campesinos y Campesinas, Soldados y Músicos del Regimiento: un Notario, dos Criados, un Moro.</b>	

La acción se desarrolla en un pueblo, en el país de los vascos.

# LIBRETO

El tema se ha imitado a partir del Filtro de Scribe. Se trata de una farsa; y como tal se presenta a los corteses lectores.

Felice Romani

## ATTO PRIMO

## SCENA PRIMA

*Il teatro rappresenta l'ingresso d'una fattoria. Campagna in fondo ove scorre un ruscello, sulla cui riva alcune lavandaie preparano il bucato. In mezzo un grand' albero, sotto il quale riposano Giannetta, i mietitori e le mietitrici. Adina siede in disparte leggendo. Nemorino l'osserva da lontano.*

**GIANNETTA e CORO**

Bel conforto al mietitore,  
 quando il sol più ferve e bolle,  
 sotto un faggio, appiè di un colle,  
 riposarsi e respirar!  
 Del meriggio il vivo ardore  
 tempran l'ombre e il rio corrente;  
 ma d'amor la vampa ardente  
 ombra, o rio non può temprar.  
 Fortunato il mietitore,  
 che da lui si può guardar!

**NEMORINO**

*(osservando Adina che legge)*  
 Quanto è bella, quanto è cara!  
 Più la vedo e più mi piace...  
 Ma in quel cor non son capace  
 lieve affetto ad inspirar.  
 Essa legge, studia, impara...  
 Non vi ha cosa ad essa ignota...  
 Io son sempre un idiota,  
 io non so che sospirar.  
 Chi la mente mi rischiara?  
 Chi m'insegna a farmi amar?

**ADINA**

*(ridendo)*  
 Benedette queste carte!  
 È bizzarra l'avventura.

**GIANNETTA**

Di che ridi? fanne a parte  
 di tua lepida lettura.

## ACTO PRIMERO

## PRIMERA ESCENA

*La escena representa la entrada a una granja. El campo el fondo, surcado por un arroyo, en cuya orilla algunas lavanderas preparan la colada. En el centro, un gran árbol, bajo el cual descansan Giannetta, los cosechadores y las cosechadoras. Adina está sentada aparte, leyendo. Nemorino la observa desde lejos.*

**GIANNETTA y CORO**

*¡Cuando el sol es más ardiente,*  
 qué gran alivio para el segador  
 es reposar y respirar bajo un haya,  
 al pie de una colina!  
 El río y las sombras suavizan  
 el calor del mediodía.  
 Pero por un amor ardiente  
 nada pueden hacer sombras ni río.  
 ¡Dichoso el segador  
 que pueda guarecerse de él!

**NEMORINO**

*(observando a Adina, que lee)*  
 ¡Qué hermosa, qué adorable!  
 Cuanto más la veo, más me gusta...  
 Pero no soy capaz de inspirar  
 en ese corazón un leve afecto.  
 Ella lee, estudia, aprende...  
 No hay nada que desconozca...  
 Yo soy siempre un idiota.  
 Yo no sé más que suspilar.  
 ¿Quién me ilumina la mente?  
 ¿Quién me enseña a hacerme amar?

**ADINA**

*(riendo)*  
 ¡Benditas sean estas páginas!  
 Es extraña la aventura.

**GIANNETTA**

¿De qué te ríes? Cuéntanos  
 tu graciosa lectura.

**ADINA**

È la storia di Tristano,  
è una cronaca d'amor.

**CORO**

Leggi, leggi.

*(Tutti si uniscono intorno ad Adina.)*

**NEMORINO**

(A lei pian piano  
Vo' accostarmi, entrar fra lor.)

**ADINA**

*(legge)*

«Della crudele Isotta  
il bel Tristano ardea,  
né fil di speme avea  
di possederla un dì.  
Quando si trasse al piede  
di saggio incantatore,  
che in un vassel gli diede  
certo elisir d'amore,  
per cui la bella Isotta  
da lui più non fuggì.»

**TUTTI**

Elisir di sì perfetta,  
di sì rara qualità,  
ne sapessi la ricetta,  
conosciessi chi ti fa!

**ADINA**

*(legge)*

«Appena ei bebbe un sorso  
del magico vasello,  
che tosto il cor rubello  
d'Isotta intenerì.  
Cambiata in un istante,  
quella beltà crudele  
fu di Tristano amante,  
visse a Tristan fedele;  
e quel primiero sorso  
per sempre benedì.»

**ADINA**

Es la historia de Tristán,  
es una crónica de amor.

**CORO**

Lee, lee.

*(Todos se juntan alrededor de Adina.)*

**NEMORINO**

(Me acercaré a ella con cuidado  
entre la multitud.)

**ADINA**

*(lee)*

«El hermoso Tristán ardía de amor  
por la cruel Isolda.  
No tenía la más mínima esperanza  
de hacerla suya un día.  
Entonces conoció  
a un sabio mago,  
que en un vaso le dio  
un cierto elixir de amor,  
por el cual la bella Isolda  
jamás se separó de él.»

**TODOS**

¡Elixir de cualidades  
tan perfectas y extrañas,  
ojalá supiese la receta  
o conociese a quien te hace!

**ADINA**

*(lee)*

«Apenas bebió él un sorbo  
del vaso mágico  
que el corazón de Isolda  
al momento se ablandó.  
Ella cambió al instante,  
esa hermosa cruel  
se hizo amante de Tristán,  
vivió siéndole fiel a Tristán;  
y él bendijo para siempre  
ese primer sorbo.»



**TUTTI**

Elisir di sì perfetta,  
di sì rara qualità,  
ne sapessi la ricetta,  
conoscessi chi ti fa!

**SCENA II**

*Suona il tamburo, tutti si alzano. Giunge Belcore guidando un drappello di Soldati che rimangono schierati nel fondo. Si appressa ad Adina, la saluta e le presenta un mazzetto.*

**BELCORE**

Come Paride vezzoso  
porse il pomo alla più bella,  
mia diletta villanella,  
io ti porgo questi fior.  
Ma di lui più glorioso,  
più di lui felice io sono,  
poiché in premio del mio dono  
ne riporto il tuo bel cor.

**ADINA**

*(alle donne)*  
(È modesto il signorino!)

**GIANNETTA e CORO**

(Sì, davvero.)

**NEMORINO**

(Oh! mio dispetto!)

**BELCORE**

Veggio chiaro in quel visino  
ch'io fo breccia nel tuo petto.  
Non è cosa sorprendente;  
son galante, son sergente;  
non v'ha bella che resista  
alla vista d'un cimiero;  
cede a Marte, Iddio guerriero,  
fin la madre dell'Amor.

**TODOS**

¡Elixir de cualidades  
tan perfectas y extrañas,  
ojalá supiese la receta  
o conociese a quien te hace!

**ESCENA II**

*Suena el tambor, todos se levantan. Llega Belcore conduciendo a un grupo de soldados que permanecen formados en línea al fondo. Se acerca a Adina, la saluda y le regala un ramillete de flores.*

**BELCORE**

Igual que el bello París  
ofreció la manzana a la más hermosa,  
mi querida zagaleja,  
yo te ofrezco estas flores.  
Pero soy más glorioso  
y más feliz que él,  
porque en premio a mi presente  
tengo tu corazón.

**ADINA**

*(a las mujeres)*  
(¡Es modesto el señorito!)

**GIANNETTA y CORO**

(Sí, verdaderamente.)

**NEMORINO**

(¡Oh! ¡Qué disgusto!)

**BELCORE**

Veo con claridad en esa carita  
que he hecho mella en tu pecho.  
No es nada sorprendente;  
soy galante y soy un sargento;  
no hay mujer hermosa que se resista  
a la visión de un yelmo;  
hasta la madre de Amor  
cede ante Marte, dios guerrero.

**ADINA**

(È modesto!)

**GIANNETTA e CORO**

(Sì, davvero.)

**NEMORINO**

(Essa ride... oh! mio dolor!)

**BELCORE**

Or se m'ami, com'io t'amo,  
che più tardi a render l'armi?  
Idol mio, capitoliamo:  
in qual dì vuoi tu sposarmi?

**ADINA**

Signorino, io non ho fretta:  
un tantin pensar ci vo'.

**NEMORINO**

(Me infelice, s'ella accetta,  
disperato io morirò.)

**BELCORE**

Più tempo, oh Dio, non perdere:  
volano i giorni e l'ore:  
in guerra ed in amore  
è fallo l'indugiar.  
Al vincitore arrenditi;  
da me non puoi scappar.

**ADINA**

Vedete di quest'uomini,  
vedete un po' la boria!  
Già cantano vittoria  
innanzi di pugnar.  
Non è, non è sì facile  
Adina a conquistar.

**NEMORINO**

(Un po' del suo coraggio  
Amor mi desse almeno!  
Direi siccome io peno,  
pietà potrei trovar.

**ADINA**

(¡Es modesto!)

**GIANNETTA y CORO**

(Sí, verdaderamente.)

**NEMORINO**

(Ella se ríe... ¡Oh! ¡Qué dolor!)

**BELCORE**

Si tú me amas como yo te amo,  
¿por qué esperar a rendirte?  
Ídolo mío, capitulemos:  
¿qué día quieres que nos casemos?

**ADINA**

Señorito, no tengo ninguna prisa:  
quiero pensármelo un poco.

**NEMORINO**

(Pobre de mí si ella acepta,  
moriré desesperado.)

**BELCORE**

No hay más tiempo, Dios, que perder:  
los días y las horas vuelan.  
En la guerra y en el amor  
demorarse es un error.  
Entrégate al vencedor:  
no puedes escapar de mí.

**ADINA**

¡Observad un poco  
la vanidad de estos hombres!  
Ya cantan victoria  
antes de luchar.  
No es tan fácil  
conquistar a Adina.

**NEMORINO**

¡Si Amor me diese al menos  
un poco de su coraje!  
Le diría cómo sufro  
y podría encontrar piedad.

Ma sono troppo timido,  
ma non poss'io parlar.)

**GIANNETTA e CORO**

(Davver, saria da ridere  
se Adina ci cascasse,  
se tutti vendicasse  
codesto militar!  
Sì, sì; ma è volpe vecchia;  
e a lei non si può far.)

**BELCORE**

Intanto, o mia ragazza,  
occuperò la piazza. – Alcuni istanti  
concedi a' miei guerrieri  
al coperto posar.

**ADINA**

Ben volentieri.  
Mi chiamo fortunata  
di potervi offerir una bottiglia.

**BELCORE**

Obbligato. (Io son già della famiglia.)

**ADINA**

(a' villani)  
Voi ripigliar potete  
gl'interrotti lavori. Il sol declina.

**TUTTI**

Andiam, andiam.

(Partono Belcore, Giannetta e il Coro.)

**SCENA III**

Nemorino e Adina.

**NEMORINO**

Una parola, o Adina.

(Pero soy demasiado tímido,  
pero no puedo hablar.)

**GIANNETTA y CORO**

(¡Sería realmente divertido  
si Adina cayera en sus brazos,  
si vengase a todos  
este militar!  
Sí, sí, pero es zorra vieja;  
a ella no se le puede engañar.)

**BELCORE**

Entretanto, mi niña,  
ocuparé la plaza. – Concede  
unos instantes a mis soldados  
para que descansen a cubierto.

**ADINA**

Con mucho gusto.  
Me siento afortunada de poder  
ofreceros una botella.

**BELCORE**

Muchas gracias. (Ya soy de la familia.)

**ADINA**

(a los campesinos)  
Podéis retomar  
el trabajo interrumpido. El sol está bajando.

**TODOS**

Vamos, vamos.

(Parten Belcore, Giannetta y el Coro.)

**ESCENA III**

Nemorino y Adina.

**NEMORINO**

Una palabra, Adina.

**ADINA**

L'usata seccatura!  
I soliti sospir! Faresti meglio  
a recarti in città presso tuo zio,  
che si dice malato, e gravemente.

**NEMORINO**

Il suo mal non è niente – appresso al mio.  
Partirmi non poss'io...  
Mille volte il tentai...

**ADINA**

Ma s'egli more,  
e lascia erede un altro?...

**NEMORINO**

E che m'importa?...

**ADINA**

Morrai di fame, e senza appoggio alcuno...

**NEMORINO**

O di fame o d'amor... per me è tutt'uno.

**ADINA**

Odimi. Tu sei buono,  
modesto sei, nè al par di quel sergente  
ti credi certo d'inspirarmi affetto;  
così ti parlo schietto,  
e ti dico che invano amor tu speri,  
che capricciosa io sono, e non v' ha brama,  
che in me tosto non muoia appena è desta.

**NEMORINO**

Oh! Adina!... e perché mai?...

**ADINA**

Bella richiesta!

Chiedi all'aura lusinghiera  
perché vola senza posa  
or sul giglio, or sulla rosa,  
or sul prato, or sul ruscel:  
ti dirà che è in lei natura  
l'esser mobile e infedel.

**ADINA**

¡La pejuguera de siempre!  
¡Los suspiros habituales! Harías mejor  
en trasladarte a la ciudad con tu tío,  
que dicen que está gravemente enfermo.

**NEMORINO**

Sus males no son nada... al lado de los míos.  
No puedo irme....  
Lo he intentado miles de veces...

**ADINA**

Pero, ¿y si muere  
y deja a otro como heredero...?

**NEMORINO**

¿Y qué me importa...?

**ADINA**

Morirías de hambre, y sin apoyo alguno...

**NEMORINO**

O de hambre o de amor... para mí es todo lo mismo.

**ADINA**

Óyeme. Tú eres bueno,  
eres modesto y, al contrario que ese sargento,  
no estás seguro de inspirarme amor;  
por eso te hablo claro,  
y te digo que esperas amor en vano,  
que soy caprichosa, y no hay deseo  
que no muera al momento en mí apenas nacido.

**NEMORINO**

¡Oh! ¡Adina...! ¿Y por qué nunca...?

**ADINA**

¡Bonita pregunta!

Pregunta a la brisa lisonjera  
por qué vuela sin cesar  
ahora sobre el lirio, ahora sobre la rosa,  
ahora sobre el prado, ahora sobre el riachuelo:  
te dirá que está en su naturaleza  
ser móvil e infiel.

**NEMORINO**

Dunque io deggio?...

**ADINA**

All'amor mio  
rinunziar, fuggir da me.

**NEMORINO**

Cara Adina!... non poss'io.

**ADINA**

Tu nol puoi? perchè?

**NEMORINO**

Perchè!  
Chiedi al rio perchè gemente  
dalla balza ov' ebbe vita,  
corre al mar che a sè l'invita,  
e nel mar sen va a morir:  
ti dirà che lo trascina  
un poter che non sa dir.

**ADINA**

Dunque vuoi?...

**NEMORINO**

Morir com' esso,  
ma morir seguendo te.

**ADINA**

Ama altrove: è a te concesso.

**NEMORINO**

Ah! possibile non è.

**ADINA**

Per guarir di tal pazzia,  
ch'è pazzia l'amor costante,  
dèi seguir l'usanza mia,  
ogni dì cambiar d'amante.  
Come chiodo scaccia chiodo,  
così amor discaccia amor.  
In tal guisa io rido e godo,  
in tal guisa ho sciolto il cor.

**NEMORINO**

¿Debo entonces...?

**ADINA**

Renunciar  
a mi amor, alejarte de mí.

**NEMORINO**

¡Querida Adina...! No puedo.

**ADINA**

¿No puedes? ¿Por qué?

**NEMORINO**

¡Por qué!  
Pregunta al río por qué, lloroso,  
deja los peñascos en que nace  
y corre hacia el mar, que lo invita,  
para morir en su seno:  
te dirá que lo arrastra  
una fuerza que no sabe explicar.

**ADINA**

¿Entonces quieres...?

**NEMORINO**

Morir como él,  
pero morir siguiéndote.

**ADINA**

Ama a otra: te está concedido.

**NEMORINO**

¡Ah! No es posible.

**ADINA**

Para curarte de esa locura,  
que es el amor constante,  
debes seguir mi ejemplo:  
cambiar cada día de amante.  
Como un clavo saca a otro,  
un amor a otro lo echa.  
Así es como me río y disfruto,  
así es como he desatado el corazón.

**NEMORINO**

Ah! te sola io vedo, io sento,  
giorno e notte, e in ogni oggetto;  
d'obliarti invano io tento,  
il tuo viso ho sculto in petto...  
Col cambiarti qual tu fai,  
può cambiarsi ogn'altro amor,  
ma non può, non può giammai,  
il primiero uscir dal cor.

(Partono.)

**SCENA IV**

*Piazza nel villaggio. Osteria della Pernice da un lato.*

*Paesani che vanno e che vengono occupati in varie faccende. Odesi un suono di tromba: escono dalle case le Donne con curiosità: vengono quindi gli Uomini, ecc. ecc.*

**DONNE**

Che vuol dire codesta sonata?

**UOMINI**

La gran nuova! venite a vedere.

**DONNE**

Cos'è stato?

**UOMINI**

In carrozza dorata  
è arrivato un signor forestiere.  
Se vedeste che nobile sembiante!  
Che vestito! che treno brillante!

**TUTTI**

Certo, certo egli è un gran personaggio...  
Un Barone, un Marchese in viaggio...  
Qualche grande che corre la posta...  
Forse un Duca... fors'anche di più.  
Osservate... si avvanza... si accosta:  
giù i berretti, i cappelli giù, giù.

**NEMORINO**

¡Ah! Sólo te veo y te oigo a ti,  
día y noche, en cualquier objeto;  
intento olvidarte en vano,  
he grabado tu rostro en mi pecho...  
Puede cambiarse como tú haces  
con cualquier otro amor,  
pero el primero no podrá nunca  
salir de tu corazón.

(Parten.)

**ESCENA IV**

*Plaza en el pueblo. A un lado, Posada de la Perdiz.*

*Campesinos que van y vienen ocupados en diversas tareas. Se oye un sonido de trompeta: las mujeres salen de las casas con curiosidad: luego acuden los hombres, etc. etc.*

**MUJERES**

¿Qué significa esta música?

**HOMBRES**

¡Venid a ver la gran noticia!

**MUJERES**

¿Qué ha pasado?

**HOMBRES**

Ha llegado  
un extraño en un carruaje dorado.  
¡Si vierais qué noble semblante!  
¡Qué vestido! ¡Qué brillante cortejo!

**TODOS**

Está claro que es un gran personaje...  
Un barón, un marqués de viaje...  
Un grande en plena travesía...  
Quizás un duque, quizá más incluso.  
Observad... se acerca... se acerca:  
los sombreros, las gorras, fuera.

*(Si levano tutti il cappello.)*

## SCENA V

*(Il dottore Dulcamara sopra un carro dorato, in piedi, avendo in mano delle carte e delle bottiglie. Dietro ad esso un servitore che suona la tromba. Tutti i Paesani lo circondano.)*

### DULCAMARA

Udite, udite, o rustici;  
attenti, non fiate.  
Io già suppongo e immagino  
che al par di me sappiate  
ch'io sono quel gran medico,  
Dottore Enciclopedico  
chiamato Dulcamara,  
la cui virtù preclara,  
e i portentosi infiniti  
son noti all'universo... e in altri siti.

Benefattor degli uomini,  
riparator de' mali,  
in pochi giorni io sgombero,  
io spazzo gli spedali,  
e la salute a vendere  
per tutto il mondo io vo.

Compratela, compratela,  
per poco io ve la do.

*(con aria di ciarlatano)*

È questo l'Odontalgico  
mirabile liquore,  
dei topi e delle cimici  
possente distruttore  
i cui certificati  
autentici, bollati  
toccar, vedere e leggere  
a ciaschedun farò.

Per questo mio specifico,  
simpatico, prolifico,  
un uom settuagenario  
e valetudinario,  
nonno di dieci bamboli  
ancora diventò.

*(Se quitan todos el sombrero.)*

## ESCENA V

*(El doctor Dulcamara sobre un carruaje dorado, de pie, llevando en la mano papeles y botellas. Detrás de él, un criado que toca la trompeta. Lo rodean todos los campesinos.)*

### DULCAMARA

Oíd, oíd, campesinos;  
prestad atención, no habléis.  
Ya supongo e imagino  
que sabéis tan bien como yo  
que soy ese gran médico,  
Doctor Enciclopédico,  
llamado Dulcamara,  
cuya virtud preclara  
e infinitos portentos  
son conocidos en todo el mundo... y en otros lugares.

Benefattor de los hombres,  
reparador de los males,  
en unos pocos días limpio,  
limpio los hospitales,  
voy por todo el mundo  
vendiendo salud.

Compradla, compradla,  
por poco os la doy.

*(con aire de charlatán)*

Este es un admirable  
licor odontálgico,  
potente destructor  
de ratones y chinches,  
cuyos certificados  
auténticos, sellados,  
os haré a todos  
tocar, ver y leer.

Gracias a este específico,  
prodigiosa medicina,  
un hombre, septuagenario  
y valetudinario,  
se convirtió en abuelo  
de diez o veinte criaturas.

Per questo *tocca e sana*  
in breve settimana  
più d'un' afflitta vedova  
di piangere cessò.  
O voi matrone rigide,  
ringiovanir bramate?  
Le vostre rughe incommode  
con esso cancellate.  
Volete voi, donzelle,  
ben liscia aver la pelle?  
Voi, giovani galanti,  
per sempre aver amanti?  
Comprate il mio specifico,  
per poco io ve lo do.  
Da bravi giovinotti,  
da brave vedovette,  
comprate il mio specifico,  
per poco ve lo do.  
Ei move i paralitici;  
spedisce gli apopletici,  
gli asmatici, gli asfitici,  
gl' isterici, i diabetici,  
guarisce i timpanitidi,  
e scrofole e rachitidi,  
e fino il mal di fegato  
che in moda diventò.  
Mirabile pe' cimici,  
mirabile pel fegato,  
guarisce i paralitici,  
spedisce gli apopletici.  
Comprate il mio specifico,  
voi, vedove e donzelle,  
voi, giovani galanti,  
per poco ve lo do.  
Avanti, avanti, vedove,  
avanti, avanti, bamboli,  
comprate il mio specifico,  
per poco ve lo do,  
sì, sì, per poco ve lo do,  
L'ho portato per la posta  
da lontano mille miglia.  
Mi direte: quanto costa?  
Quanto vale la bottiglia?  
Cento scudi?... trenta?... venti?...

Con este *toca y sana*  
en sólo una semana  
más de una afligida viuda  
dejó de llorar.  
Rígidas matronas,  
¿queréis rejuvenecer?  
Vuestras incómodas arrugas  
desaparecerán con él.  
Vosotras, muchachas,  
¿queréis tener la piel bien lisa?  
Vosotros, galantes jóvenes,  
¿tener amantes para siempre?  
Comprad mi medicina,  
por poco os la doy.  
Jóvenes galantes,  
hermosas viuditas,  
comprad mi medicina,  
por poco os la doy.  
Mueve a los paralíticos,  
alivia a los apopléjicos,  
los asmáticos, las asfixias,  
los histéricos, los diabéticos,  
cura la timpanitis,  
la escrófula y el raquitismo,  
y hasta el mal de hígado,  
que se puso de moda.  
Obra maravillas con los chinches,  
admirable para el hígado,  
mueve a los paralíticos,  
alivia a los apopléjicos.  
Comprad mi medicina,  
vosotras, viudas y muchachas,  
vosotros, jóvenes galantes,  
por poco os la doy.  
Adelante, adelante, viudas,  
adelante, adelante, muchachos,  
comprad mi medicina,  
por poco os la doy,  
sí, sí, por poco os la doy.  
La he transportado en carruaje  
más de mil kilómetros.  
Me diréis: ¿cuánto cuesta?  
¿Cuánto vale la botella?  
¿Cien escudos...? ¿Treinta...? ¿Veinte...?



No... nessuno si sgomenti.  
Per provarvi il mio contento  
di sì amico accoglimento,  
io vi voglio, o buona gente,  
uno scudo regalar.

**CORO**

Uno scudo! veramente?  
Più brav'uom non si può dar.

**DULCAMARA**

Ecco qua: così stupendo,  
sì balsamico elisire,  
tutta Europa sa ch'io vendo  
niente men di nove lire:  
ma siccome è pur palese,  
ch'io son nato nel paese,  
per tre lire a voi lo cedo:  
sol tre lire a voi richiedo.  
Suona, a te.  
Così chiaro è come il sole,  
che a ciascuno che lo vuole  
uno scudo bello e netto  
in saccoia io faccio entrar.  
Ah! di patria il caldo affetto  
gran miracoli può far.

**CORO**

È verissimo: porgete.  
Gran dottore che voi sietel  
Noi ci abbiam del vostro arrivo  
lungamente a ricordar.

**DULCAMARA**

Ecco.  
Tre lire.  
Avanti, avanti.

No... Que nadie se asuste.  
Para mostraros mi alegría  
por un recibimiento tan amistoso,  
un escudo, buena gente,  
quiero regalaros.

**CORO**

¡Un escudo! ¿De verdad?  
No hay un hombre mejor.

**DULCAMARA**

Aquí está: este elixir  
tan estupendo, tan balsámico,  
toda Europa sabe que no lo vendo  
por menos de nueve liras:  
pero como es evidente  
que nací en este pueblo,  
por tres liras os lo cedo:  
sólo tres liras os pido por él.  
Tú, toca.  
Está tan claro como el sol  
que a cada uno que lo quiera  
le hago entrar en su bolsillo  
un hermoso escudo.  
¡Ah! El caluroso afecto por la patria  
puede hacer grandes milagros.

**CORO**

Es una gran verdad: echad.  
¡Qué gran doctor sois!  
Recordaremos su llegada  
durante mucho tiempo.

**DULCAMARA**

Aquí está.  
Tres liras.  
Adelante, adelante.

## SCENA VI

*Nemorino e Detti.*

### **NEMORINO**

(Ardir! Ha forse il cielo  
mandato espressamente per mio bene  
quest'uom miracoloso nel villaggio.  
Della scienza sua voglio far saggio.)  
Dottore... perdonate...  
È ver che possediate  
segreti portentosi?...

### **DULCAMARA**

Sorprendenti.  
La mia saccoccia è di Pandora il vaso.

### **NEMORINO**

Avreste voi... per caso...  
La bevanda amorosa  
della regina Isotta?

### **DULCAMARA**

Ah!... che?... che cosa?

### **NEMORINO**

Voglio dire... lo stupendo  
elisir che desta amore...

### **DULCAMARA**

Ah! sì, sì, capisco, intendo,  
io ne son distillatore.

### **NEMORINO**

E fia vero?

### **DULCAMARA**

Se ne fa  
gran consumo in questa età.

### **NEMORINO**

Oh! fortuna!... e ne vendete?...

## ESCENA VI

*Nemorino y dichos.*

### **NEMORINO**

(¡Ánimo! El cielo ha enviado  
quizás expresamente por mi bien  
al pueblo a este hombre maravilloso.  
Pondré a prueba su ciencia.)  
Doctor... Perdona...  
¿Es verdad que posee  
secretos portentosos...?

### **DULCAMARA**

Sorprendentes.  
Mi bolsillo es la caja de Pandora.

### **NEMORINO**

¿No tendrá... por casualidad...  
la poción amorosa  
de la reina Isolda?

### **DULCAMARA**

¡Ah! ¿Qué? ¿Qué cosa?

### **NEMORINO**

Me refiero... al estupendo elixir  
que despierta el amor...

### **DULCAMARA**

¡Ah! Sí, sí, comprendo, entiendo,  
yo soy destilador.

### **NEMORINO**

¿Y es cierto lo que hace?

### **DULCAMARA**

Se consume  
mucho a esta edad.

### **NEMORINO**

¡Oh, qué suerte...! ¿Y lo vende...?

**DULCAMARA**

Ogni giorno, a tutto il mondo.

**NEMORINO**

E qual prezzo ne volete?

**DULCAMARA**

Poco... assai... cioè... secondo...

**NEMORINO**

Un zecchin... null'altro ho qua...

**DULCAMARA**

È la somma che ci va.

**NEMORINO**

Ah! prendetelo, dottore.  
(*Dulcamara si fa pregare*)

**DULCAMARA**

(*cava una bottiglia*)  
Ecco il magico liquore.

**NEMORINO**

Obbligato, ah! sì, obbligato!  
Son felice, son contento.  
Elisir di tal bontà,  
benedetto chi ti fa!

**DULCAMARA**

(Nel paese che ho girato  
più d'un gonzo ho ritrovato,  
ma un eguale, in verità,  
non si trova, non si dà.)  
(*Dulcamara per partire*)

**NEMORINO**

Ehi!... Dottore... un momentino...  
In qual modo usar si puote?

**DULCAMARA**

Con riguardo, pian pianino  
la bottiglia un po' si scuote...

**DULCAMARA**

Todos los días, a todo el mundo.

**NEMORINO**

¿Y qué precio pide por él?

**DULCAMARA**

Bastante... poco... o sea... según...

**NEMORINO**

Un cequí... es todo lo que tengo...

**DULCAMARA**

Es justo lo que cuesta.

**NEMORINO**

¡Ah! Cójalo, doctor.  
(*Dulcamara se hace de rogar*)

**DULCAMARA**

(*coge una botella*)  
Aquí está el mágico licor.

**NEMORINO**

¡Ah, gracias! ¡Sí, gracias!  
Soy feliz, estoy contento.  
¡Elixir de tal bondad  
bendito sea quien te hace!

**DULCAMARA**

(Por los lugares que he viajado  
he conocido a más de un bobo,  
pero lo cierto es que no se encuentra  
ninguno como este.)  
(*Dulcamara hace ademán de irse*)

**NEMORINO**

¡Eh...! Doctor... un momentito...  
¿Cómo se puede usar?

**DULCAMARA**

Despacio, con cuidado,  
se agita un poco la botella...

Poi si stura... ma si bada...  
che il vapor non se ne vada.

**NEMORINO**

Ben... ben...

**DULCAMARA**

Quindi al labbro lo avvicini,  
e lo bevi a centellini,  
e l'effetto sorprendente  
non ne tardi a conseguir.

**NEMORINO**

Sul momento?

**DULCAMARA**

A dire il vero,  
necessario è un giorno intero.  
(Tanto tempo sufficiente  
per cavarmela e fuggir.)

**NEMORINO**

E il sapore?...

**DULCAMARA**

Egli è eccellente...  
(È Bordò, non elisir.)

**NEMORINO**

Obbligato, ah! sì, obbligato!  
Son felice, son beato.  
Elisir di tal bontà,  
benedetto chi ti fa!

**DULCAMARA**

(Nel paese che ho girato  
più d'un gonzo ho ritrovato,  
ma un eguale, in verità,  
non si trova, non si dà.)  
(*Nemorino per partire*)  
Giovinotto! ehi! ehi!

**NEMORINO**

Signore?

Luego se destapa... pero con cuidado  
de que no se evapore.

**NEMORINO**

Bien... bien...

**DULCAMARA**

Después de acerca a los labios,  
y se bebe a sorbitos.  
Y el efecto sorprendente  
no tarda en conseguirse.

**NEMORINO**

¿Al momento?

**DULCAMARA**

A decir verdad,  
es necesario un día entero.  
(Tanto tiempo es suficiente  
para largarme de aquí.)

**NEMORINO**

¿Y el sabor...?

**DULCAMARA**

Es excelente...  
(Es Burdeos, no elixir.)

**NEMORINO**

¡Gracias, ah, sí, gracias!  
Soy feliz, estoy contento.  
¡Elixir de tal bondad,  
bendito sea quien te hace!

**DULCAMARA**

(Por los lugares que he viajado  
he conocido a más de un bobo,  
pero lo cierto es que no se encuentra  
ninguno como este.)  
(*Nemorino hace ademán de irse*)  
¡Jovencito! ¡Eh, eh!

**NEMORINO**

¿Señor?

**DULCAMARA**

Sovra ciò... silenzio... sai?  
 Silenzio, silenzio.  
 Oggidì spacciar l'amore  
 è un affar geloso assai.

**NEMORINO**

Oh!

**DULCAMARA**

*(con mistero)*

Sicuramente, è un affar geloso assai:  
 impacciar se ne potria  
 un tantin l'Autorità.  
 Dunque, silenzio.

**NEMORINO**

Ve ne do la fede mia:  
 nè anche un'anima il saprà.

**DULCAMARA**

Va', mortale avventurato;  
 un tesoro io t'ho donato:  
 tutto il sesso femminino  
 te doman sospirerà.  
 (Ma doman di buon mattino  
 ben lontan sarò di qua.)

**NEMORINO**

Ah! Dottor, vi do parola  
 ch'io berrò per una sola:  
 nè per altra, e sia pur bella,  
 nè una stilla avanzerà.  
 (Veramente amica stella  
 ha costui mandato qua.)

*(Dulcamara entra nell'osteria.)*

**DULCAMARA**

Sobre este asunto... silencio... ¿sabes?  
 Silencio, silencio.  
 Comerciar hoy con amor  
 es un asunto bastante delicado.

**NEMORINO**

¡Oh!

**DULCAMARA**

*(con misterio)*

Seguramente, es un asunto bastante delicado:  
 las autoridades podrían  
 molestar un tanto.  
 De modo que, silencio.

**NEMORINO**

Le doy mi palabra:  
 no lo sabrá ni un alma.

**DULCAMARA**

Ve, mortal afortunado;  
 te he regalado un tesoro;  
 todo el género femenino  
 suspirará por ti mañana.  
 (Pero mañana muy temprano  
 estaré bien lejos de aquí.)

**NEMORINO**

¡Ah! Doctor, le doy palabra  
 de que beberé por una sola:  
 no gastaré una gota por otra mujer,  
 por hermosa que sea.  
 (Seguro que fue una estrella amiga  
 quien lo condujo hasta aquí.)

*(Dulcamara entra en la posada.)*

## SCENA VII

*Nemorino solo.*

### NEMORINO

Caro elisir! sei mio!

Sì, tutto mio... – Com'esser dee possente  
la tua virtù, se, non bevuto ancora,  
di tanta gioja già mi colmi il petto!

Ma perchè mai l'effetto  
non ne poss'io vedere  
prima che un giorno inter non sia trascorso?  
Bevasi.

*(Beve.)*

Oh! buono! – Oh! caro! – un altro sorso.

*(Beve ancora.)*

Oh! qual di vena in vena  
dolce calor mi scorre!... Ah! forse anch'essa...  
Forse la fiamma istessa  
incomincia a sentir... Certo la sente...  
Me l'annunzia la gioja e l'appetito  
che in me si risvegliò tutto in un tratto.

*(siede sulla panca dell'osteria: si cava di saccoccia  
pane e frutti, e mangia cantando a gola piena)*

La rà, la rà, la rà.

## SCENA VIII

*Adina e Detto.*

### ADINA

*(Chi è mai quel matto?*

Traveggo? o è Nemorino?

Così allegro! e perché?)

### NEMORINO

*(Diamine! è dessa...*

*(si alza per correre a lei, ma si arresta e siede di  
nuovo)*

Ma no... Non ci appressiam... De' miei sospiri  
non si stanchi per or. Tant'è... domani  
adorar mi dovrà quel cor spietato.)

## ESCENA VII

*Nemorino solo.*

### NEMORINO

¡Querido elixir! ¡Eres mío!

Sí, todo mío... – ¡Cuán poderosa debe de ser  
tu virtud si, antes de beberte,  
tanta dicha me colma ya el pecho!

Pero, ¿por qué no puedo  
ver tu efecto  
antes de que haya transcurrido un día entero?  
Bebámoslo.

*(Bebe.)*

¡Oh, qué bueno! – ¡Oh, qué rico! – Otro traguito.

*(Vuelve a beber.)*

¡Oh, qué dulce calor  
me recorre las venas...! ¡Ah! Quizá también ella...  
Quizás empieza a sentir  
ya la misma llama... Claro que la siente...  
Me lo anuncian la dicha y el apetito  
que se me han despertado de golpe.

*(se sienta en el banco de la posada: se saca del  
bolsillo pan y frutas, y come cantando a voz en grito)*

La rá, la rá, la rá.

## ESCENA VIII

*Adina y dicho.*

### ADINA

*(¿Quién es ese loco?*

¿Veo mal? ¿O es Nemorino?

¡Tan contento! ¿Y por qué?)

### NEMORINO

*¡Diablos! Es ella...*

*(se levanta para correr hasta ella, pero se detiene y  
sienta de nuevo)*

Pero no... Sin acercarnos... Que no se canse  
ya de mis suspiros. Qué más da... mañana  
me adorará ese corazón despiadado.)

**ADINA**

(Non mi guarda neppur! com'è cambiato!)

**NEMORINO**

La rà, la rà, la lera!  
La rà, la rà, la rà...

**ADINA**

(Non so se è finta o vera  
la sua giocondità.)

**NEMORINO**

(Finora amor non sente.)

**ADINA**

(Vuol far l'indifferente.)  
*(ride)*

**NEMORINO**

(Esulti pur la barbara  
per poco alle mie pene!  
Domani avranno termine,  
domani mi amerà.)

**ADINA**

(Spezzar vorria lo stolido,  
gettar le sue catene;  
ma gravi più del solito  
pesar le sentirà.)

**NEMORINO**

La rà, la rà...

**ADINA**

*(avvicinandosi a lui)*  
Bravissimo!  
La lezione ti giova.

**NEMORINO**

È ver; la metto in opera  
Così; per una prova.

**ADINA**

Dunque il soffrir primiero?...

**ADINA**

(¡Ni siquiera me mira! ¡Cómo ha cambiado!)

**NEMORINO**

¡La rá, la rá, la lera!  
La rá, la rá, la rá...

**ADINA**

(No sé si está fingiendo  
o es alegría de verdad.)

**NEMORINO**

(Hasta ahora amor no siente.)

**ADINA**

(Quiere hacerse el indiferente.)  
*(ríe)*

**NEMORINO**

(¡Que esta mujer cruel se ría  
de mis sufrimientos un poco más!  
Mañana se acabarán,  
mañana me amará.)

**ADINA**

(El tonto quería  
arrojar sus cadenas;  
pero notará que pesan más  
de lo habitual.)

**NEMORINO**

La rá, la rá...

**ADINA**

*(acercándose a él)*  
¡Bravísimo!  
La lección te es útil.

**NEMORINO**

Es cierto; hago esto así  
para ponerla a prueba.

**ADINA**

Entonces, ¿los sufrimientos de antes...?

**NEMORINO**

Dimenticarlo io spero.

**ADINA**

Dunque l'antico foco?...

**NEMORINO**

Si estinguerà fra poco.  
Ancora un giorno solo,  
e il core guarirà.

**ADINA**

Davver? me ne consolo...  
Ma pure... si vedrà.

**NEMORINO**

(Esulti pur la barbara  
per poco alle mie penel!  
Domani avranno termine,  
domani mi amerà.)

**ADINA**

(Spezzar vorria lo stolido,  
gettar le sue catene;  
ma gravi più del solito  
pesar le sentirà.)

SCENA IX

*Belcore di dentro, indi in scena, e Detti.*

**BELCORE**

*(cantando)*

Tran tran, tran tran, tran tran.  
In guerra, ed in amore  
l'assedio annoja e stanca.

**ADINA**

(A tempo vien Belcore.)

**NEMORINO**

(È qua quel seccator.)

**NEMORINO**

Espero olvidarlos.

**ADINA**

Entonces, ¿el antiguo fuego...?

**NEMORINO**

Se apagará dentro de poco.  
Tan solo un día más,  
y mi corazón se curará.

**ADINA**

¿De verdad? Eso me consuela...  
Pero bueno... ya veremos.

**NEMORINO**

(¡Que esta mujer cruel se ría  
de mis sufrimientos un poco más!  
Mañana se acabarán,  
mañana me amaré.)

**ADINA**

(El tonto quería  
arrojar sus cadenas;  
pero notará que pesan más  
de lo habitual.)

ESCENA IX

*Belcore desde dentro, luego en el escenario, y dichos.*

**BELCORE**

*(cantando)*

Tran tran, tran tran, tran tran.  
En la guerra y en el amor,  
el asedio aburre y cansa.

**ADINA**

(Belcore llega a tiempo.)

**NEMORINO**

(Aquí viene ese pelmazo.)



**BELCORE***(uscendo)*

Io vado all'arma bianca  
in guerra ed in amor.

**ADINA**

Ebben, gentil sargente,  
la piazza vi è piaciuta?

**BELCORE**

Difesa è bravamente  
e invano ell' è battuta.

**ADINA**

E non vi dice il core  
che presto cederà?

**BELCORE**

Ah, lo volesse amore!

**ADINA**

Vedrete che vorrà.

**BELCORE**

Quando? saria possibile!

**NEMORINO**

(A mio dispetto io tremo.)

**BELCORE**

Favella, o mio bell'angelo.  
Quando ci sposeremo?

**ADINA**

Prestissimo.

**NEMORINO**

(Che sento?)

**DULCAMARA**

Ma quando?

**BELCORE***(saliendo)*

No me falta coraje  
en la guerra y en el amor.

**ADINA**

Y bien, gentil sargento,  
¿le ha gustado la plaza?

**BELCORE**

Está muy bien defendida,  
y sería inútil atacarla.

**ADINA**

¿Y no le dice el corazón  
que pronto cederá?

**BELCORE**

¡Ah, ojalá lo quisiese amor!

**ADINA**

Veréis cómo si querrá.

**BELCORE**

¿Cuándo? ¿Sería posible!

**NEMORINO**

(Tiemblo a mi pesar.)

**BELCORE**

Habla, hermoso ángel mío:  
¿cuándo nos casaremos?

**ADINA**

Rapidísimo.

**NEMORINO**

(¿Qué oigo?)

**DULCAMARA**

Pero, ¿cuándo?

**ADINA**

*(guardando di soppiatto Nemorino)*

Fra sei di.

**BELCORE**

Oh! gioja! son contento.

**NEMORINO**

*(ridendo)*

Ah! ah! va ben così.

**BELCORE**

(Che cosa trova a ridere  
cotesto scimunito?  
Or or lo piglio a scoppole  
se non va via di qua.)

**ADINA**

(E può sì lieto ed ilare  
sentir che mi marito!  
Non posso più nascondere  
la rabbia che mi fa.)

**NEMORINO**

(Gradasso! ei già s'immagina  
toccar il ciel col dito:  
ma tesa è già la trappola,  
doman se ne avvedrà.)

**SCENA X**

*Suona il tamburo; esce Giannetta con le  
Contadine, indi accorrono i Soldati di Belcore.*

**GIANNETTA**

Signor Sargente, signor Sargente,  
di voi richiede la vostra gente.

**BELCORE**

Son qua: che è stato? perchè tal fretta?

**ADINA**

*(mirando de reajo a Nemorino)*

Dentro de seis días.

**BELCORE**

¡Oh, alegría! Estoy contento.

**NEMORINO**

*(riendo)*

¡Ah! ¡Ah! Así está bien.

**BELCORE**

(¿Qué es lo que encuentra gracioso  
este majadero?  
Ahora mismo lo muelo a palos  
si no se larga de aquí.)

**ADINA**

(¿Cómo puede alegrarse  
al oír que me caso?  
Ya no puedo ocultar  
la rabia que me provoca.)

**NEMORINO**

(¡Fanfarrón! Ya está imaginándose  
tocar el cielo con el dedo:  
la trampa ya está tendida,  
mañana se aclarará todo.)

**ESCENA X**

*Suena el tambor; sale Giannetta con las  
campesinas, luego acuden los soldados de Belcore.*

**GIANNETTA**

Señor sargento, señor sargento,  
vuestra gente pregunta por usted.

**BELCORE**

¡Aquí estoy! ¿Qué ha pasado? ¿Por qué tanta prisa?

**SOLDATO**

Son due minuti che una staffetta  
non so qual ordine per voi recò.

**BELCORE**

*(leggendolo)*

Il Capitano!... ah! ah! va bene.  
Su, camerati: partir conviene.

**CORO**

Partire!... e quando?

**BELCORE**

Doman mattina.

**CORO**

O ciel, sì presto!

**NEMORINO**

*(Afflitta è Adina.)*

**BELCORE**

Espresso è l'ordine – non so che far.

**CORO**

Maledettissima combinazione!  
Cambiar sì spesso di guarnigione!  
Dover le/gli amanti abbandonar!

**BELCORE**

Espresso è l'ordine – non so che far.  
Carina! Udisti? domani, addio!  
*(ad Adina)*  
Almen ricordati dall'amor mio.

**NEMORINO**

*(contento)*

*(Sì, sì, domani ne udrai la nuova.)*

**ADINA**

Di mia costanza ti darò prova:  
La mia promessa rammenterò.

**SOLDADO**

Hace dos minutos que un mensajero  
ha traído una orden para usted.

**BELCORE**

*(leyendo)*

¡El capitán...! Ah, está bien.  
Vamos, camaradas: debemos partir.

**CORO**

¡Partir...! ¿Y cuándo?

**BELCORE**

Mañana por la mañana.

**CORO**

¡Oh, cielos, tan deprisa!

**NEMORINO**

*(Adina está triste.)*

**BELCORE**

La orden es urgente – no sé qué hacer.

**CORO**

¡Maldita casualidad!  
¡Cambiar tan a menudo de guarnición!  
¡Tener que abandonar a quien se ama!

**BELCORE**

La orden es urgente – no sé qué hacer.  
Querida, ¿has oído? ¡Mañana, adiós!  
*(a Adina)*  
Recuerda al menos que te amo.

**NEMORINO**

*(contento)*

*(Sí, sí, mañana oirás la noticia.)*

**ADINA**

Te daré prueba de mi constancia:  
recordaré mi promesa.

**NEMORINO**

(Sì, sì, domani te lo dirò.)

**BELCORE**

Se a mantenerla tu sei disposta,  
chè non anticipi? che mai ti costa?  
Fin da quest'oggi non puoi sposarmi?

**NEMORINO**

(Fin da quest'oggi!)

**ADINA**

(osservando Nemorino)  
(Si turba, parmi.)  
Ebben, quest'oggi...

**NEMORINO**

Quest'oggi! o Adina!  
Quest'oggi, dici?...?

**ADINA**

E perché no?...

**NEMORINO**

(quasi piangente)  
Aspetta almeno fin domattina.

**BELCORE**

E tu che c'entri? vediamo un po'.

**NEMORINO**

Adina, credimi, te ne scongiuro...  
Non puoi sposarlo... te ne assicuro...  
Aspetta ancora... un giorno solo...  
Un breve giorno... io so perchè.  
Domani, o cara, ne avresti pena,  
te ne dorresti al par di me.

**BELCORE**

Il ciel ringrazia, o babbuino,  
che matto, o preso tu sei dal vino!  
Ti avrei strozzato, ridotto in brani,  
se in questo istante tu fossi in te.

**NEMORINO**

(Sí, sí, mañana te lo diré.)

**BELCORE**

Si estás dispuesta a mantenerla,  
¿por qué no adelantarla? ¿Qué te cuesta?  
¿Es que no puedes casarte conmigo hoy?

**NEMORINO**

(¡Hoy mismo!)

**ADINA**

(observando a Nemorino)  
(Me parece que se turba.)  
Muy bien, hoy mismo...

**NEMORINO**

¡Hoy mismo! ¡Oh, Adina!  
¿Hoy mismo, dices...?

**ADINA**

¿Y por qué no...?

**NEMORINO**

(casi llorando)  
Espera al menos hasta mañana.

**BELCORE**

Y tú, ¿a qué te entrometes? Vamos a ver.

**NEMORINO**

Adina, créeme, te lo suplico...  
No puedes casarte con él... te lo aseguro...  
Espera un poco... sólo un día...  
Un corto día... yo sé por qué.  
Mañana, querida, estarías apenada,  
lo sentirías tanto como yo.

**BELCORE**

¡Da gracias al cielo, memo,  
de que estás loco o borracho!  
Te habría destrozado y despedazado  
si estuvieras ahora en tu ser.

In fin ch'io tengo a fren le mani,  
va' via, buffone, ti ascondi a me.

**ADINA**

Lo compatite, egli è un ragazzo:  
un malaccorto, un mezzo pazzo:  
si è fitto in capo ch'io debba amarlo,  
perch'ei delira d'amor per me.  
(Vo' vendicarmi, vo' tormentarlo,  
vo' che pentito mi cada al piè.)

**GIANNETTA**

Vedete un poco quel semplicione!

**CORO**

Ha pur la strana presunzione:  
ei pensa farla ad un sergente,  
a un uom di mondo, cui par non è.  
Oh! sì, per bacco, è veramente  
la bella Adina boccon per te!

**ADINA**

*(con risoluzione)*

Andiamo, Belcore,  
si avverta il notaro.

**NEMORINO**

*(disperatamente)*

Dottore! Dottore...  
Soccorso! riparo!

**GIANNETTA e CORO**

È matto davvero.

**ADINA**

(Me l'hai da pagar.)  
A lieto convito,  
amici, v'invito.

**BELCORE**

Giannetta, ragazze,  
vi aspetto a ballar.

Mientras logre contenerme,  
aléjate de mí, majadero, lárgate.

**ADINA**

Tenga piedad, es un muchacho:  
un bobo, un medio loco:  
se le ha metido en la cabeza que tengo que amarlo  
porque él delira de amor por mí.  
(Quiero vengarme, quiero atormentarlo,  
quiero que, arrepentido, caiga a mis pies.)

**GIANNETTA**

¡Mirad a ese bobalicón!

**CORO**

Tiene una extraña presunción:  
piensa jugársela a un sargento,  
a un hombre de mundo que no tiene igual.  
¡Oh! ¡Sí, por Baco, la hermosa Adina  
es realmente un buen bocado para ti!

**ADINA**

*(con determinación)*

Vamos, Belcore,  
que avisen al notario.

**NEMORINO**

*(desesperadamente)*

¡Doctor! Doctor...  
¡Socorro! ¡Ayuda!

**GIANNETTA y CORO**

Está loco de verdad.

**ADINA**

(Me las pagarás.)  
Amigos, os invito  
a una alegre fiesta.

**BELCORE**

Giannetta, chicas,  
os espero a bailar.

**GIANNETTA e CORO**

Un ballo! un banchetto!  
Chi può ricusar?

**ADINA, BELCORE, GIANNETTA e CORO**

Fra lieti concetti – gioconda brigata,  
vogliamo contenti – passar la giornata:  
presente alla festa – amore verrà.  
(Ei perde la testa:  
da rider mi fa.)

**NEMORINO**

Mi sprezza il sergente – mi burla l'ingrata,  
zimbello alla gente – mi fa la spietata.  
L'oppresso mio core – più speme non ha.  
Dottore! dottore!  
Soccorso! pietà!

*(Adina dà la mano a Belcore, e si avvia con esso.  
Raddoppiano le smanie di Nemorino; gli astanti lo  
dileggiano.)*

*Cala il sipario.*

**GIANNETTA y CORO**

¡Un baile! ¡Un banquete!  
¿Quién puede negarse?

**ADINA, BELCORE, GIANNETTA y CORO**

Entre sonidos dichosos, alegre comitiva,  
queremos pasar el día contentos:  
amor en la fiesta presente estará.  
(Pierde la cabeza:  
me hace reír.)

**NEMORINO**

Me desprecia el sargento, me burla la ingrata.  
la malvada me convierte en el hazmerreír de la gente.  
Mi corazón oprimido ya no alberga esperanza.  
¡Doctor! ¡Doctor!  
¡Socorro! ¡Piedad!

*(Adina da la mano a Belcore y se marcha con él.  
Crece la agitación de Nemorino; los presentes se  
burlan de él.)*

*Cae el telón.*

## ATTO SECONDO

## SCENA PRIMA

*Interno della fattoria d'Adina.*

*(Da un lato tavola apparecchiata a cui sono seduti Adina, Belcore, Dulcamara e Giannetta. Gli abitanti del villaggio in piedi bevendo e cantando. Di contro i suonatori del reggimento montati sopra una specie d'orchestra suonando le trombe.)*

**CORO**

Cantiamo, facciam brindisi.  
a sposi così amabili.  
Per lor sian lunghi e stabili  
i giorni del piacer.

**BELCORE**

Per me l'amore e il vino  
due numi ognor saranno.  
Compensan d'ogni affanno  
la donna ed il bicchier.

**ADINA**

*(Ci fosse Nemorino!  
Me lo vorrei goder.)*

**CORO**

Cantiamo, facciam brindisi.  
a sposi così amabili.  
Per lor sian lunghi e stabili  
i giorni del piacer.

**DULCAMARA**

Poichè cantar vi alletta,  
uditemi, signori.  
Ho qua una canzonetta  
di fresco data fuori,  
vivace, graziosa  
che gusto vi può dar;  
purché la bella sposa  
mi voglia secondar.

## ACTO SEGUNDO

## PRIMERA ESCENA

*Interior de la granja de Adina.*

*(A un lado, una mesa puesta a la que están sentados Adina, Belcore, Dulcamara y Giannetta. Los habitantes del pueblo, de pie, bebiendo y cantando. Al otro lado, los músicos del regimiento subidos en una especie de tablado tocando las trompetas.)*

**CORO**

Cantemos, brindemos  
por novios tan adorables.  
Que sean largos y estables para ellos  
los días de placer.

**BELCORE**

Para mí el amor y el vino  
serán siempre dos dioses.  
La mujer y el vaso  
compensan cualquier aflicción.

**ADINA**

*(¡Ojalá estuviese Nemorino!  
Cuánto disfrutaría.)*

**CORO**

Cantemos, brindemos  
por novios tan adorables.  
Que sean largos y estables para ellos  
los días de placer.

**DULCAMARA**

Como cantar os alegra,  
oídme, señores.  
Aquí tengo una cancioncilla,  
recién compuesta,  
vivaz y graciosa,  
y gusto os puede dar;  
si la hermosa novia  
quisiera secundarme.

**TUTTI**

Sì, sì, l'avremo cara:  
dev'esser cosa rara,  
se il grande Dulcamara  
è giunta a contentar.

**DULCAMARA**

*(tasca due libretti. Uno lo dà a Adina, eppoi segue)*  
*La Nina Gondoliera*  
*e il Senator Tredenti.*  
*Barcaruola a due voci – Attenti!*

**TUTTI**

Attenti!

**Strofa I**

**DULCAMARA**

*Io son ricco, e tu sei bella,*  
*io ducati, e vezzi hai tu:*  
*Perchè a me sarai rubella?*  
*Nina mia, che vuoi di più?*

**ADINA**

*Qual onore! – Un senatore*  
*me d'amore – supplicar!*  
*Ma, modesta gondoliera,*  
*un par mio mi vo' sposar.*

**DULCAMARA**

*Idol mio, non più rigor,*  
*fa' felice un senator.*

**ADINA**

*Eccellenza! troppo onor.*  
*Io non merto un senator.*

**CORO**

Brava, bra...

**DULCAMARA**

Silenzio... zitti...

**TODOS**

Sí, sí, la oiremos con gusto:  
debe de ser cosa rara  
si ha conseguido contentar  
al gran Dulcamara.

**DULCAMARA**

*(saca dos libritos. Uno se lo da a Adina, luego continúa)*  
*La Nina Gondolera*  
*y el Senador Tredientes.*  
*Barcarola a dos voces – ¡Atentos!*

**TODOS**

¡Atentos!

**Estrofa I**

**DULCAMARA**

*Yo soy rico, y tú eres hermosa,*  
*yo tengo dinero y tú, donaire:*  
*¿Por qué me rechazas?*  
*Nina mía, ¿qué más quieres?*

**ADINA**

*¡Qué honor! – ¡Un senador*  
*suplicándome amor!*  
*Pero, modesta gondolera,*  
*quiero casarme con uno de mi clase.*

**DULCAMARA**

*No más dureza, tesoro mío:*  
*haz feliz a un senador.*

**ADINA**

*¡Excelencia! Demasiado honor;*  
*yo no merezco un senador.*

**CORO**

Bravo, bra...

**DULCAMARA**

Silencio... callad...



**Strofa II****DULCAMARA**

Adorata Barcarola,  
prendi l'oro e lascia amor.  
Lieve è questo, – e lieve vola;  
Pesa quello, e resta ognor.

**ADINA**

Quale onore! – un senatore  
me d'amore – supplicar!  
Ma Zanetto – è giovinetto;  
ei mi piace, e il vo' sposar.

**DULCAMARA**

Idol mio, non più rigor;  
fa' felice un senator.

**ADINA**

Eccellenza! troppo onor.  
Far felice un senator.

**TUTTI**

Bravo, bravo Dulcamara!  
La canzone è cosa rara;  
Sceglie meglio non può certo  
il più esperto – cantator.

**DULCAMARA**

Il dottore Dulcamara  
in ogni arte è professor.

(Si presenta un notaro.)

**BELCORE**

Silenzio!  
(tutti si fermano)

È qua il notaro  
che viene a compier l'atto  
di mia felicità.

**TUTTI**

Sia il ben venuto!

**Estrofa II****DULCAMARA**

Adorada barquera,  
coge el oro y deja el amor.  
El amor es dichoso – y vuela leve,  
el oro pesa y dura siempre.

**ADINA**

¡Qué honor! – ¡Un senador  
suplicándome amor!  
Pero Zanetto – es un jovencito  
que me gusta y quiero casarme con él.

**DULCAMARA**

No más dureza, tesoro mío;  
haz feliz a un senador.

**ADINA**

¡Excelencia! Demasiado honor.  
Hacer feliz a un senador.

**TODOS**

¡Bravo, bravo, Dulcamara!  
La canción es excelente;  
no puede elegir mejor  
el cantante más experto.

**DULCAMARA**

El doctor Dulcamara  
es profesor de todas las artes.

(Se presenta un notario.)

**BELCORE**

¡Silencio!  
(todos se detienen)

Aquí está el notario,  
que viene a dar fe  
de mi felicidad.

**TODOS**

¡Bienvenido sea!

**DULCAMARA**

(al notaro)

T'abbraccio e ti saluto,  
primo uffizial, reclutator d'Imene.

**ADINA**

(Giunto è il notaro, e Nemorin non viene!)

**UOMINI**

Andiam, mia bella Venere...  
Ma in quelle luci tenere  
qual veggo nuvoletto?

**ADINA**

Non è niente.

(S'egli non è presente,  
compita non mi par la mia vendetta.)

**BELCORE**

Andiamo a segnar l'atto: il tempo affretta.

**CORO**

Cantiamo ancora un brindisi  
a sposi così amabili:  
per lor sian lunghi e stabili  
i giorni del piacer.

**ADINA**

(Ci fosse Nemorino!  
Me lo vorrei goder.)

**CORO**

Cantiamo, facciam brindisi.  
a sposi così amabili.  
Per lor sian lunghi e stabili  
i giorni del piacer.

(Partono tutti: Dulcamara ritorna indietro, e si  
rimette a tavola.)

**DULCAMARA**

(al notario)

Te abrazo y te saludo,  
primer oficial, reclutador de Himeneo.

**ADINA**

(¡Ha llegado el notario, y Nemorino sin venir!)

**HOMBRES**

Vamos, mi hermosa Venus...  
Pero, ¿acaso veo una nubecilla  
en esos ojitos?

**ADINA**

No es nada.

(Si él no está presente,  
no me parece que se consume mi venganza.)

**BELCORE**

Vamos a firmar el contrato: el tiempo apremia.

**CORO**

Cantemos, brindemos  
por novios tan adorables.  
Que sean largos y estables para ellos  
los días de placer.

**ADINA**

(¡Ojalá estuviese Nemorino!  
Cuánto disfrutaría.)

**CORO**

Cantemos, brindemos  
por novios tan adorables.  
Que sean largos y estables para ellos  
los días de placer.

(Todos se van: Dulcamara da media vuelta y vuelve  
a sentarse en la mesa.)

## SCENA II

*Dulcamara, indi Nemorino.*

**DULCAMARA**

Le feste nuziali  
son piacevoli assai; ma quel che in esse  
mi dà maggior diletto  
è l'amabile vista del banchetto.

**NEMORINO**

*(sopra pensiero)*

Ho veduto il notaro:  
sì, l'ho veduto... Non v'ha più speranza,  
Nemorino, per te: spezzato ho il core.

**DULCAMARA**

*(cantando fra i denti)*

*Idol mio, non più rigor;  
fa' felice un senator.*

**NEMORINO**

Voi qui, dottore!

**DULCAMARA**

Sì, m'han voluto a pranzo  
questi amabili sposi, e mi diverto  
con questi avanzi.

**NEMORINO**

Ed io son disperato,  
fuori di me son io. Dottore, ho d'uopo  
d'essere amato... prima di domani...  
adesso... su' due pie'.

**DULCAMARA**

*(s'alza)*

*(Cospetto, è matto!)*

Recipe l'elisir, e il colpo è fatto.

**NEMORINO**

E veramente amato  
sarò da lei?...

## ESCENA II

*Dulcamara, después Nemorino.*

**DULCAMARA**

Los festejos nupciales  
son muy agradables; pero lo que me procura  
el mayor placer  
es la hermosa visión del banquete.

**NEMORINO**

*(sumido en sus pensamientos)*

He visto al notario:  
sí, lo he visto... Ya no tienes esperanzas,  
Nemorino: tengo el corazón destrozado.

**DULCAMARA**

*(cantando entre dientes)*

*No más dureza, tesoro mío:  
haz feliz a un senador.*

**NEMORINO**

¡Usted aquí, doctor!

**DULCAMARA**

Sí, me han invitado a comer  
los adorables novios, y me entretengo  
con estas sobras.

**NEMORINO**

Y yo estoy desesperado,  
estoy fuera de mí. Doctor, tengo necesidad  
de ser amado... antes de mañana...  
ahora mismo... ya mismo.

**DULCAMARA**

*(se levanta)*

*(¡Madre mía, está loco!)*

Toma el elixir, y la cosa está hecha.

**NEMORINO**

¿Y ella verdaderamente  
me amaré...?

**DULCAMARA**

Da tutte: io tel prometto.  
Se anticipar l'effetto  
dell'elisir tu vuoi, bevine tosto  
un'altra dose. (Io parto fra mezz'ora.)

**NEMORINO**

Caro Dottor, una bottiglia ancora.

**DULCAMARA**

Ben volentier. Mi piace  
giovare a' bisognosi. – Hai tu danaro?

**NEMORINO**

Ah! non ne ho più.

**DULCAMARA**

Mio caro,  
la cosa cambia aspetto. A me verrai  
subito che ne avrai. – Vieni a trovarmi  
qui presso, alla Pernice.  
Ci hai tempo un quarto d'ora.  
(parte)

SCENA III

*Nemorino, indi Belcore.*

**NEMORINO**

*(si getta sopra una panca)*

Oh me infelice!

**BELCORE**

*(parlando fra sè)*

La donna è un animale  
stravagante davvero. Adina m'ama,  
di sposarmi è contenta, e differire  
pur vuol fino a stasera!

**NEMORINO**

*(Ecco il rivale!*

*Mi spezzerò la testa di mia mano.)  
(si straccia i capelli)*

**DULCAMARA**

Te amarán todas: te lo prometo.  
Si quieres anticipar el efecto  
del elixir, bebe enseguida  
otra dosis. (En media hora me largo.)

**NEMORINO**

Querido Doctor, otra botella.

**DULCAMARA**

Con mucho gusto. Me agrada  
ayudar a los necesitados. – ¿Tienes dinero?

**NEMORINO**

¡Ah! No me queda nada.

**DULCAMARA**

Querido mío,  
eso cambia las cosas. Ven a mí  
en cuanto lo tengas. – Ven a buscarme  
aquí, en la posada de la Perdiz.  
Queda un cuarto de hora.  
(parte)

ESCENA III

*Nemorino, luego Belcore.*

**NEMORINO**

*(se deja caer sobre un banco)*

¡Oh, pobre de mí!

**BELCORE**

*(hablando para sí)*

La mujer es un animal  
realmente extravagante. Adina me ama,  
está contenta de casarse conmigo, ¡pero quiere  
retrasar la boda hasta esta tarde!

**NEMORINO**

*(¡Aquí está el rival!*

*Yo mismo me rompería la crisma.)  
(se tira de los pelos)*

**BELCORE**

(Ebbene, – che cos'ha questo baggiano?)  
Ehi, ehi, quel giovinotto!  
Cos'hai che ti disperì?

**NEMORINO**

Io mi dispero  
perchè non ho denaro... e non so come,  
non so dove trovarne.

**BELCORE**

Eh! scimunito!  
Se denari non hai,  
fatti soldato... e venti scudi avrai.

**NEMORINO**

Venti scudi!

**BELCORE**

E ben sonanti.

**NEMORINO**

Quando? adesso?

**BELCORE**

Sul momento.

**NEMORINO**

(Che far deggio?)

**BELCORE**

E coi contanti  
gloria e onore al reggimento.

**NEMORINO**

Ah! non è l'ambizione,  
che seduce questo cor.

**BELCORE**

Se è l'amore, in guarnigione  
non ti può mancar l'amor.

**NEMORINO**

(Ai perigli della guerra

**BELCORE**

(Muy bien – ¿Qué le pasa a este tontaina?)  
¡Eh! ¡Jovencito!  
¿Qué es lo que te desespera tanto?

**NEMORINO**

Me desespero  
porque no tengo dinero... y no sé cómo,  
no sé dónde encontrarlo.

**BELCORE**

¡Eh! ¡Bobo!  
Si no tienes dinero,  
hazte soldado... y tendrás veinte escudos.

**NEMORINO**

¡Veinte escudos!

**BELCORE**

Contantes y sonantes.

**NEMORINO**

¿Cuándo? ¿Ahora?

**BELCORE**

Al momento.

**NEMORINO**

(¿Qué tengo que hacer?)

**BELCORE**

Y con el dinero,  
gloria y honor al regimiento.

**NEMORINO**

¡Ah! No es ambición  
lo que seduce a este corazón.

**BELCORE**

Si es amor, en la guarnición  
no te faltará el amor.

**NEMORINO**

(Sé bien que estoy expuesto

io so ben che esposto sono;  
che doman la patria terra,  
zio, congiunti, ahimè, abbandono...  
Ma so pur che, fuor di questa,  
altra strada a me non resta  
per poter del cor d'Adina  
solo un giorno trionfar.  
Ah! chi un giorno ottiene Adina...  
fin la vita può lasciar.)

**BELCORE**

Del tamburo al suon vivace,  
tra le file e le bandiere,  
aggirarsi amor si piace,  
con le vispe vivandiere:  
sempre lieto, sempre gaio  
ha di belle un centinaio,  
di costanza non s'annoia,  
non si perde a sospirar.  
Vieni, vieni al reggimento.  
Vivandiere a cento a cento.  
Credi a me: la vera gioia  
accompagna il militar.

**NEMORINO**

Venti scudi!

**BELCORE**

Su due piedi.

**NEMORINO**

Ebben, vada. Li prepara.

**BELCORE**

Ma la carta che tu vedi  
pria di tutto dêi segnar.  
Qua una croce.

*(Nemorino segna rapidamente e prende la borsa.)*

**NEMORINO**

(Dulcamara  
volo tosto a ricercar.)

a los peligros de la guerra;  
que mañana abandonaré, ay,  
mi tierra, a mi tío, a mi familia...  
Pero sé que, aparte de ésta,  
ya no me queda otra salida  
para poder triunfar un solo día  
en el corazón de Adina.  
¡Ah! Quien un día obtenga a Adina  
hasta la vida puede dejar.)

**BELCORE**

Con los redobles vivaces del tambor,  
entre los soldados y las banderas,  
a amor le gusta desfilar  
con las briosas vivanderas:  
siempre feliz, siempre contento,  
cientos de bellezas para elegir,  
no se aburre de constancia,  
no pierde el tiempo con suspiros.  
Ven, ven al regimiento.  
Hay vivanderas a cientos.  
Créeme: la verdadera dicha  
acompaña al militar.

**NEMORINO**

¡Veinte escudos!

**BELCORE**

Ahora mismo.

**NEMORINO**

Muy bien, vamos. Prepara el dinero.

**BELCORE**

Pero has de ver el papel  
y antes de todo debes firmar.  
Aquí una cruz.

*(Nemorino firma rápidamente y coge la bolsa.)*

**NEMORINO**

(Voy a buscar  
corriendo a Dulcamara.)

**BELCORE**

Qua la mano, giovinotto,  
dell'acquisto mi consolo:  
in complesso, sopra e sotto,  
tu mi sembri un buon figliuolo.  
Sarai presto caporale  
se me prendi ad esemplar.

*(ridendo da sé)*

(Ho ingaggiato il mio rivale:  
anche questa è da contar.)

**NEMORINO**

Ah! non sai chi m'ha ridotto  
a tal passo, a tal partito:  
tu non sai qual cor sta sotto  
a sì semplice vestito;  
quel che a me tal somma vale  
non potresti immaginar.

(Ah! non v'ha tesoro eguale  
se riesce a farmi amar.)

*(Partono.)*

**SCENA IV**

*Rustico cortile aperto nel fondo.*

*Giannetta e Paesane*

**CORO**

Saria possibile?

**GIANNETTA**

Possibilissimo.

**CORO**

Non è probabile.

**GIANNETTA**

Probabilissimo.

**BELCORE**

Dame la mano, jovencito,  
me alegro de mi adquisición:  
en conjunto, sumando todo,  
me pareces un buen chico.  
Pronto serás cabo  
si sigues mi ejemplo.

*(riendo para sí)*

(He enrolado a mi rival:  
también esto es para contarlo.)

**NEMORINO**

¡Ah! No sabes quién me ha traído  
hasta este punto, hasta esta situación:  
no sabes qué corazón late  
bajo una ropa tan humilde;  
no puedes imaginar lo que vale  
para mí esta suma.

(¡Ah! No hay un tesoro igual  
si consigue hacer que me ame.)

*(Se marchan.)*

**ESCENA IV**

*Patio rústico abierto hacia el fondo.*

*Giannetta y campesinas*

**CORO**

¿Sería posible?

**GIANNETTA**

Posibilísimo.

**CORO**

No es probable.

**GIANNETTA**

Probabilísimo.

**CORO**

Ma come mai? – ma d'onde il sai?  
Chi te lo disse? chi è? dov'è?

**GIANNETTA**

Non fate strepito: parlate piano:  
non anco spargere si può l'arcano:  
è noto solo – al merciajuolo,  
che in confidenza l'ha detto a me.

**CORO**

Il merciajuolo! l'ha detto a te!  
Sarà verissimo... oh! bella affè!

**GIANNETTA**

*(con mistero)*

Sappiate dunque che l'altro di  
di Nemorino lo zio morì,  
che al giovinotto lasciata egli ha  
cospicua, immensa eredità...  
ma zitte... piano... per carità.  
Non deve dirsi.

**CORO**

Non si dirà.

**GIANNETTA**

Or Nemorino è milionario...  
è l'Epulone del circondario...  
un uom di vaglia, un buon partito...  
Felice quella cui fia marito!  
Ma zitte... piano... per carità.  
Non deve dirsi.

**CORO**

Non si dirà.

*(Veggono Nemorino che si avvicina, e si ritirano in disparte curiosamente osservandolo.)*

**CORO**

Pero, ¿cómo fue? – ¿Qué es que lo dijo?  
¿Quién te lo dijo? ¿Quién es? ¿Dónde está?

**GIANNETTA**

Sin estrépito: hablad bajo:  
aún no puede divulgarse el secreto:  
sólo lo sabe – el buhonero,  
que me lo ha dicho en confianza.

**CORO**

¡El buhonero! ¡Te lo ha dicho a ti!  
¡Será una gran verdad! ¡Oh! ¡Es maravilloso!

**GIANNETTA**

*(con misterio)*

Sabed entonces que el otro día  
murió el tío de Nemorino,  
que ha dejado al jovencito  
una herencia notable, inmensa...  
Pero callad... silencio... por caridad.  
No debe decirse.

**CORO**

No se dirá.

**GIANNETTA**

Ahora Nemorino es millonario...  
Es el Epulón del vecindario...  
Un hombre de valía, un buen partido...  
¡Feliz quien lo tome por marido!  
Pero callad... silencio... por caridad.  
No debe decirse.

**CORO**

No se dirá.

*(Ven a Nemorino que se acerca y se echan a un lado observándolo curiosamente.)*



## SCENA V

*Nemorino e dette*

**NEMORINO**

*(da sé)*

Dell'elisir mirabile  
bevuto ho in abbondanza,  
e mi promette il medico  
cortese ogni beltà.  
In me maggior del solito  
rinata è la speranza,  
l'effetto di quel farmaco  
già, già sentir si fa.

**CORO**

(È ognor negletto ed umile:  
la cosa ancor non sa.)

**NEMORINO**

Andiam.  
*(per uscire)*

**GIANNETTA**

*(arrestandolo e inchinandolo)*  
Serva umilissima.

**NEMORINO**

Giannetta!

**CORO**

*(l'una dopo l'altra)*  
A voi m'inchino.

**NEMORINO**

*(fra sè meravigliato)*  
(Cos'han codeste giovani?)

**GIANNETTA e CORO**

Caro quel Nemorino!  
Davvero è un uom amabile;  
ha l'aria da signor.

## ESCENA V

*Nemorino y dichas*

**NEMORINO**

*(para sí)*

He bebido en abundancia  
del elixir admirable,  
y el médico me promete  
amor de todas las mujeres.  
Ha renacido en mí una esperanza  
mayor de la habitual,  
el efecto de ese fármaco  
ya se deja sentir.

**CORO**

(Es siempre desdeñado y humilde:  
aún no sabe la cosa.)

**NEMORINO**

Vamos.  
*(hace ademán de irse)*

**GIANNETTA**

*(deteniéndolo e inclinándose ante él)*  
Sierva humilísima.

**NEMORINO**

¡Giannetta!

**CORO**

*(una detrás de otra)*  
Ante usted me inclino.

**NEMORINO**

*(para sí, maravillado)*  
(¿Qué le pasa a estas jóvenes?)

**GIANNETTA y CORO**

¡Qué prenda este Nemorino!  
Es realmente amable;  
tiene el aire de un gran señor.

**NEMORINO**

(Capisco: è questa l'opera del magico liquor.)

**SCENA VI**

*Adina e Dulcamara escono da varie parti e si fermano in disparte meravigliati al veder Nemorino corteggiato dalle Villanelle, e Detti.*

**ADINA e DULCAMARA**

Che vedo?

**NEMORINO**

(vedendo Dulcamara)

Ah! ah! è bellissima!

Dottor, diceste il vero.

Già per virtù simpatica  
toccato ho a tutte il cor.

**ADINA**

Che sento?

**DULCAMARA**

E il deggio credere!

(alle paesane)

Vi piace?

**CORO**

Oh sì, davvero.

È un giovane che merita  
da noi riguardo e onor!

**DULCAMARA**

(Io cado dalle nuvole,  
il caso è strano e nuovo;  
sarei d'un filtro magico  
davvero possessor?)

**NEMORINO**

(Ya entiendo: estos son los efectos del mágico licor.)

**ESCENA VI**

*Adina y Dulcamara salen por lados diferentes y se detienen apartados, presas del asombro de ver a Nemorino cortejado por las campesinas, y dichos.*

**ADINA y DULCAMARA**

¿Qué es lo que veo?

**NEMORINO**

(viendo a Dulcamara)

¡Ah! ¡Ah! ¡Es bellísima!

Doctor, dijo usted la verdad.

Ya por virtud simpática  
he tocado a todas el corazón.

**ADINA**

¿Qué oigo?

**DULCAMARA**

¡Y tengo que creerlo!

(a las campesinas)

¿Os gusta?

**CORO**

Oh, sí, de verdad.

¡Es un joven que merece  
que lo miremos y honremos!

**DULCAMARA**

(No doy crédito a lo que veo,  
el caso es extraño y nuevo;  
¿seré realmente el poseedor  
de un filtro mágico?)

**NEMORINO**

(Non ho parole a esprimere  
il giubilo ch'io provo;  
se tutte, tutte m'amanò,  
dev' ella amarmi ancor.)

**ADINA**

(Credea trovarlo a piangere,  
e in gioco, in festa il trovo;  
ah! non saria possibile  
se a me pensasse ancor!)

**GIANNETTA e CORO**

(Oh! il vago, il caro giovane!  
Da lui più non mi movo:  
vo' fare l'impossibile  
per ispirargli amor.)

**GIANNETTA**

(a Nemorino)

Qui presso all'ombra aperto è il ballo.  
Voi pur verrete?

**NEMORINO**

Oh, senza fallo.

**GIANNETTA e CORO**

E ballerete?

**GIANNETTA**

Con me.

**CORO**

Con me.

**GIANNETTA**

Io son la prima.

**CORO**

Son io, son io.

**GIANNETTA**

Io l'ho impegnato.

**NEMORINO**

(No tengo palabras para expresar  
el júbilo que experimento;  
si todas, todas me aman,  
ella debe amarme también.)

**ADINA**

(Pensaba encontrarlo llorando,  
y me lo encuentro jugando y de fiesta.  
¡Ah! ¡No sería posible  
si siguiese pensando en mí!)

**GIANNETTA y CORO**

(¡Oh! ¡El apuesto, el querido joven!  
Ya no voy a apartarme de él:  
voy a hacer lo imposible  
por inspirarle amor.)

**GIANNETTA**

(a Nemorino)

Aquí junto a la sombra se ha abierto el baile.  
¿Vendrás entonces?

**NEMORINO**

Oh, sin falta.

**GIANNETTA y CORO**

¿Y bailarás?

**GIANNETTA**

Conmigo.

**CORO**

Conmigo.

**GIANNETTA**

Yo soy la primera.

**CORO**

Soy yo, soy yo.

**GIANNETTA**

Conmigo se ha comprometido.

**CORO**

Anch'io, anch'io.

**GIANNETTA e CORO**

Venite.

*(strappandoselo l'una dall'altra)*

**NEMORINO**

Piano.

**CORO**

Scegliete.

**NEMORINO**

Adesso.

*(a Giannetta)*

Te per la prima;

*(alle altre)*

poi te, poi te.

**DULCAMARA**

Misericordia! con tutto il sesso!  
Liquor eguale – del mio non v'è.

**ADINA**

*(avanzandosi)*

Ehi, Nemorino.

**NEMORINO**

*(Oh cielo! anch'essa!)*

**DULCAMARA**

*(Ma tutte, tutte!)*

**ADINA**

A me t'appressa.

Belcor m'ha detto, che, lusingato  
da pochi scudi, ti fai soldato.

**CORO**

Soldato! oh! diamine!

**CORO**

Conmigo también.

**GIANNETTA y CORO**

Ven.

*(tirando de él unas y otras)*

**NEMORINO**

Calma.

**CORO**

Elige.

**NEMORINO**

Ahora.

*(a Giannetta)*

A ti la primera;

*(a las otras)*

luego a ti, luego a ti.

**DULCAMARA**

¡Misericordia! ¡Con todas y cada una!  
No hay un licor igual a ti.

**ADINA**

*(acercándose)*

Eh, Nemorino.

**NEMORINO**

*(¡Oh, cielos! ¡También ella!)*

**DULCAMARA**

*(¡Pero todas, todas!)*

**ADINA**

Acércate a mí.

Belcore me ha dicho que, seducido  
por unos pocos escudos, te haces soldado.

**CORO**

¡Soldado! ¡Oh! ¡Dios santo!

**ADINA**

Tu fai gran fallo.  
Su tale oggetto parlar ti vo'.

**NEMORINO**

Parlate pure.

*(Mentre vuol por mente ad Adina, odesi la musica del ballo: accorrono i paesani. Giannetta e le donne strascinano Nemorino.)*

**GIANNETTA e CORO**

Il ballo, il ballo!

**NEMORINO**

*(al Coro)*

È vero, è vero.

*(ad Adina)*

Or or v'udrò.

**ADINA**

*(lo trattiene)*

M'ascolta.

**NEMORINO**

V'udrò.

*(s'appressa sul davanti della scena)*

(Io già m'immagino che cosa brami.

Già senti il farmaco, di cor già m'ami;

le smanie e i palpiti di core amante

un solo istante – hai de provar.)

**ADINA**

(Oh, come rapido fu il cambiamento!

Dispetto insolito in cor ne sento.

O Amor, ti vendichi di mia freddezza;

chi mi disprezza – mi è forza amar.)

**DULCAMARA**

(Sì, tutte l'amano, oh! meraviglia!

Cara, mirabile la mia bottiglia!

Già mille piovonò zecchin di peso:

comincio un Cresò – a diventar.)

**ADINA**

Cometes un gran error.  
Te quiero hablar de este tema.

**NEMORINO**

Habla, pues.

*(Mientras escucha atentamente a Adina, se oye la música del baile: los campesinos se dirigen a bailar. Giannetta y las mujeres tiran de Nemorino.)*

**GIANNETTA y CORO**

¡El baile, el baile!

**NEMORINO**

*(al Coro)*

Es cierto, es cierto.

*(a Adina)*

Ahora te escucharé.

**ADINA**

*(lo retiene)*

Escúchame.

**NEMORINO**

Te escucharé.

*(se acerca al proscenio)*

(Ya me imagino qué es lo que quieres.

Ya sientes la medicina, ya me amas de corazón;

el frenesí y los palpitos de un corazón enamorado

un solo instante – los has de probar.)

**ADINA**

¡Oh, qué rápido fue el cambio!

Siento un despecho insólito en el corazón.

Oh, Amor, te vengas de mi frialdad;

he de amar – a quien me desprecia.

**DULCAMARA**

(Sí, todas lo aman. ¡Oh, maravilla!

¡Mi botella querida y admirable!

Ya llueven miles de cequíes:

empiezo a convertirme – en un Cresò.)

**GIANNETTA e CORO**

(Di tutti gli uomini del suo villaggio  
costei s'immagina avere omaggio:  
ma questo giovane sarà, lo giuro,  
un osso duro – da rosicar.)

*(Nemorino parte con Giannetta e col Coro.)*

**SCENA VII**

*Adina e Dulcamara.*

**ADINA**

Come sen va contento!

**DULCAMARA**

La lode è mia.

**ADINA**

Vostra, o Dottor?

**DULCAMARA**

Sì, tutta.

La gioja è al mio comando,  
io distillo il piacer, l'amor lambicco  
come l'acqua di rose; e ciò che adesso  
vi fa maravigliar nel giovinotto,  
tutto portento egli è del mio decotto.

**ADINA**

Pazzie!

**DULCAMARA**

Pazzie, voi dite?  
Incredula! pazzie! sapete voi  
dell'Alchimia il poter, il gran valore  
dell'Elisir d'amore  
della regina Isotta?

**ADINA**

Isotta!

**DULCAMARA**

Isotta.

**GIANNETTA y CORO**

(Se imagina que la cortejan  
todos los hombres de su pueblo:  
pero este joven será, lo juro,  
un hueso duro – de roer.)

*(Nemorino parte con Giannetta y con el Coro.)*

**ESCENA VII**

*Adina y Dulcamara.*

**ADINA**

¡Qué contento se va!

**DULCAMARA**

El mérito es mío.

**ADINA**

¿Suyo, Doctor?

**DULCAMARA**

Sí, todo.

Yo ordeno la alegría,  
yo destilo el piacer, alambico el amor  
como agua de rosas; y eso que ahora  
le maravilla en el jovencito  
es todo un portento de mi invención.

**ADINA**

¡Tonterías!

**DULCAMARA**

¿Tonterías, dice?  
¡Incrédula! ¡Tonterías! ¿Es que no conoce  
el poder de la Alquimia, el gran valor  
del elixir de amor  
de la reina Isolda?

**ADINA**

¡Isolda!

**DULCAMARA**

Isolda.

Io n'ho d'ogni mistura e d'ogni cotta.

**ADINA**

(Che ascolto?) E a Nemorino  
voi deste l'Elisir?

**DULCAMARA**

Ei me lo chiese  
per ottener l'affetto  
di non so qual crudele...

**ADINA**

Ei dunque amava?

**DULCAMARA**

Languiva, sospirava  
senz'ombra di speranza; e per avere  
una goccia di farmaco incantato,  
vende' la liberta', si fe' soldato.

**ADINA**

(Quanto amore! ed io, spietata!  
tormentai si nobile cor!)

**DULCAMARA**

(Essa pure è innamorata:  
ha bisogno del liquor.)

**ADINA**

*(s'avvicina a Dulcamara)*

Dunque... adesso... è Nemorino  
in amor si fortunato!...

**DULCAMARA**

Tutto il sesso femminile  
è per i giovani impazziti.

**ADINA**

E qual donna è a lui gradita?  
Qual fra tante è preferita?

**DULCAMARA**

Egli è il gallo della Checca,  
tutte segue, tutte becca.

Lo tengo de todas las mezclas y cocciones.

**ADINA**

(¿Qué oigo?) ¿Y le dio a Nemorino  
el elixir?

**DULCAMARA**

Él me lo pidió  
para conseguir el amor  
en no sé qué mujer cruel...

**ADINA**

Entonces, ¿él la amaba?

**DULCAMARA**

Languidecía, suspiraba  
sin sombra de esperanza; y para comprar  
una gota del fármaco encantado,  
vendió la libertad, se hizo soldado.

**ADINA**

(¡Cuánto amor! ¡Y yo, despiadada,  
atormentaba un corazón tan noble!)

**DULCAMARA**

(Ésta está enamorada:  
necesita el licor.)

**ADINA**

*(se acerca a Dulcamara)*

Entonces... ahora... ¡Nemorino  
es tan afortunado en amor...!

**DULCAMARA**

Todo el sexo femenino  
está embobado con el joven.

**ADINA**

¿Y cuál le agrada a él?  
¿A cuál prefiere entre tantas?

**DULCAMARA**

Él es el amo del cotarro,  
sigue a todas, picotea con todas.

**ADINA**

(Ed io sola, sconsigliata,  
possedea sì nobile cor!)

**DULCAMARA**

(Essa pure è innamorata:  
ha bisogno del liquor.)  
Bella Adina! qua un momento...  
più dappresso... su la testa.  
Tu sei cotta... io l'argomento  
a quell'aria afflitta e mesta.  
Se tu vuoi?...

**ADINA**

S'io vo? che cosa?

**DULCAMARA**

Su la testa, o schizzinosa!  
Se tu vuoi, ci ho la ricetta,  
che il tuo mal guarir potrà.

**ADINA**

Ah, Dottor, sarà perfetta,  
ma per me virtù non ha.

**DULCAMARA**

Vuoi vederti mille amanti  
spasimar, languire al piede?

**ADINA**

Non saprei che far di tanti:  
il mio core un sol ne chiede.

**DULCAMARA**

Render vuoi gelose, pazze  
donne, vedove, ragazze?

**ADINA**

Non mi alletta, non mi piace  
di turbar altrui la pace.

**DULCAMARA**

Conquistar vorresti un ricco?

**ADINA**

(¡Y yo sola, imprudente,  
poseía tan noble corazón!)

**DULCAMARA**

(Ésta está enamorada:  
necesita el licor.)  
¡Hermosa Adina! Ven aquí un momento...  
acércate... levanta la cabeza.  
Estás colada... yo lo veo,  
de ahí la cara afligida y triste.  
Si tú quieres...

**ADINA**

¿Si yo quiero? ¿Qué cosa?

**DULCAMARA**

¡Levanta la cabeza, melindrosa!  
Si tú quieres, tengo la receta  
que curará tus males.

**ADINA**

¡Ah! Doctor, será perfecta,  
pero a mí no me funcionará.

**DULCAMARA**

¿Quieres ver a mil amantes  
retorcerse, languidecer a tus pies?

**ADINA**

No sabría qué hacer con tantos:  
mi corazón me pide uno solo.

**DULCAMARA**

¿Volver a muchachas, viudas,  
mujeres celosas y locas?

**ADINA**

No me alegra, no me gusta  
perturbar la paz de otros.

**DULCAMARA**

¿Te gustaría conquistar a un rico?



**ADINA**

Di ricchezze non mi picco.

**DULCAMARA**

Un contino? Un marchesino?

**ADINA**

No, non vo' che Nemorino.

**DULCAMARA**

Prendi, su, la mia ricetta,  
che l'effetto ti farà.

**ADINA**

Ah! Dottor, sarà perfetta,  
ma per me virtù non ha.

**DULCAMARA**

Sciagurata! e avresti core  
di negare il suo valore?

**ADINA**

Io rispetto l'Elisire,  
ma per me ve n'ha un maggiore:  
Nemorino, lasciata ogni altra,  
tutto mio, sol mio sarà.

**DULCAMARA**

(Ahi! Dottore! è troppo scaltra:  
più di te costei ne sa.)

**ADINA**

Una tenera occhiatina,  
un sorriso, una carezza,  
vincer può chi più si ostina,  
ammollir chi più ci sprezza.  
Ne ho veduti tanti e tanti  
presi, cotti, spasimanti,  
che nemmanco Nemorino  
non potrà da me fuggir.  
La ricetta è il mio visino,  
in quest'occhi è l'Elisir.

**ADINA**

No me interesa la riqueza.

**DULCAMARA**

¿A un conde? ¿A un marqués?

**ADINA**

No, sólo quiero a Nemorino.

**DULCAMARA**

Vamos, toma mi receta,  
que te surtiré efecto.

**ADINA**

¡Ah! Doctor, será perfecta,  
pero a mí no me funcionará.

**DULCAMARA**

¡Desgraciada! ¿Tienes la insolencia  
de negar su poder?

**ADINA**

Yo respeto el elixir,  
pero hay uno mejor para mí:  
Nemorino, tras dejar a todas,  
todo mío, sólo mío será.

**DULCAMARA**

(¡Ah! ¡Doctor! Es demasiado astuta:  
Esta sabe más que tú.)

**ADINA**

Una tierna miradita,  
una sonrisa, una caricia,  
puede vencer a quien más se obstina,  
ablandar a quien más nos desprecia.  
He visto a tantos y tantos,  
colados, derretidos,  
que tampoco Nemorino  
podrá escapar de mí.  
La receta es mi carita,  
en estos ojos está el elixir.

**DULCAMARA**

Sì, lo vedo, o briconcella,  
 ne sai più dell'arte mia;  
 questa bocca così bella  
 è d'amor la spezieria:  
 hai lambicco ed hai fornello  
 caldo più d'un Mongibello,  
 per filtrar l'amor che vuoi,  
 per bruciare e incenerir.  
 Ah! vorrei cambiar coi tuoi  
 i miei vasi d'Elisir.

(Partono.)

SCENA VIII

**NEMORINO**

(solo)

Una furtiva lagrima  
 negli occhi suoi spuntò...  
 quelle festose giovani  
 invidiar sembrò...  
 Che più cercando io vo?  
 M'ama, lo vedo.  
 Un solo istante i palpiti  
 del suo bel cor sentir!...  
 I miei sospir confondere  
 per poco a' suoi sospir!...

(con abbandono)

Cielo, si può morir;  
 di più non chiedo.

Eccola... Oh! qual le accresce  
 beltà l'amor nascente!  
 A far l'indifferente  
 si seguiti così, finchè non viene  
 ella a spiegarsi.

SCENA IX

Adina e Nemorino.

**DULCAMARA**

Sí, lo veo, bribonzuela,  
 que sabes más que mi arte;  
 esta boca tan hermosa  
 es el almacén de amor:  
 tienes hornillo y alambique,  
 más caliente que un Etna,  
 para filtrar el amor que quieres,  
 para arder e incinerar.  
 ¡Ah! Me gustaría cambiar  
 mi elixir por el tuyo.

(Parten.)

ESCENA VIII

**NEMORINO**

(solo)

Una furtiva lágrima  
 asomó en sus ojos...  
 Parecía envidiar  
 a estas jóvenes...  
 ¿Qué más estoy buscando?  
 Me ama, sí, lo veo.  
 ¡Sentir un solo instante  
 los latidos de su hermoso corazón...!  
 ¡Confundir sus suspiros  
 durante un rato con los míos...!

(con abandono)

Cielos, sí, puedo morir;  
 ya no te pido más.

Aquí está... ¡Oh! ¡Cómo aumenta su belleza  
 el incipiente amor!  
 Voy a seguir así,  
 haciéndome el indiferente, hasta que no venga  
 ella a explicarse.

ESCENA IX

Adina y Nemorino.

**ADINA**

Nemorino!... ebbene?

**NEMORINO**

Non so più dove io sia: giovani e vecchie,  
belle e brutte mi vogliono per marito.

**ADINA**

E tu?

**NEMORINO**

A verun partito  
appigliarmi non posso: attendo ancora...  
la mia felicità... (che è pur vicina.)

**ADINA**

Odimi.

**NEMORINO***(allegro)*

(Ah! ah! ci siamo.)

Io v'odo, Adina.

**ADINA**

Dimmi: perché partire,  
Perché farti soldato hai risoluto?

**NEMORINO**

Perché... perchè ho voluto  
tentar se con tal mezzo il mio destino  
io potea migliorar.

**ADINA**

La tua persona...

La tua vita ci è cara... Io ricomprai  
il fatale contratto da Belcore.

**NEMORINO**

Voi stessa!!... (È naturale: opra è d'amore.)

**ADINA**

Prendi: per me sei libero:  
resta nel suol natio,  
non v'ha destin sì rio,

**ADINA**

¡Nemorino...! ¿Y bien?

**NEMORINO**

Ya no sé dónde estoy: jóvenes y viejas,  
guapas y feas me quieren por marido.

**ADINA**

¿Y tú?

**NEMORINO**

No puedo comprometerme  
con nadie en concreto: sigo esperando...  
mi felicidad... (que va a llegar pronto.)

**ADINA**

Óyeme.

**NEMORINO***(contento)*

(¡Ah! ¡Ah! Aquí estamos.)

Te escucho, Adina.

**ADINA**

Dime: ¿por qué has decidido marcharte,  
por qué hacerte soldado?

**NEMORINO**

¿Por qué...? Porque he querido  
probar si de este modo mi destino  
podía mejorar.

**ADINA**

Tu persona...

Tu vida apreciamos... He recomprado  
a Belcore el fatídico contrato.

**NEMORINO**

¡¡Tú misma...!! (Es natural: es un acto de amor.)

**ADINA**

Toma: para mí estás libre:  
quédate en el suelo natal,  
no hay destino tan malo

che non si cangi un dì.  
*(gli porge il contratto)*  
Qui, dove tutti t'amanò,  
saggio, amoroso, onesto,  
sempre scontento e mesto  
no, non sarai così.

**NEMORINO**  
(Or, or si spiega.)

**ADINA**  
Addio.

**NEMORINO**  
Che! mi lasciate?

**ADINA**  
Io... sì...

**NEMORINO**  
Null'altro a dirmi avete?

**ADINA**  
Null'altro.

**NEMORINO**  
Ebben, tenete.  
*(le rende il contratto disperato)*  
Poiché non sono amato,  
voglio morir soldato:  
non v'ha per me più pace,  
se m'ingannò il Dottor.

**ADINA**  
Ah! fu con te verace,  
se presti fede al cor.  
Sappilo alfine, ah! sappilo,  
tu mi sei caro e t'amo;  
quanto ti fei già misero,  
farti felice io bramo:  
il mio rigor dimentica;  
ti giuro eterno amor.

que no cambie en un día.  
*(le entrega el contrato)*  
Aquí, donde todos te aman,  
sabio, amoroso, honesto,  
siempre descontento y triste,  
no, no serás así.

**NEMORINO**  
(Ahora, ahora se explica.)

**ADINA**  
Adiós.

**NEMORINO**  
¿Qué? ¿Me dejas?

**ADINA**  
Yo... sí...

**NEMORINO**  
¿No tenéis nada más que decirme?

**ADINA**  
Nada más.

**NEMORINO**  
Muy bien, toma.  
*(le devuelve el contrato desesperado)*  
Como no soy amado,  
quiero morir soldado:  
nunca más tendré paz  
si me engañó el Doctor.

**ADINA**  
¡Ah! Te dijo la verdad  
si confías en tu corazón.  
Que lo sepas al fin, ¡ah!, que lo sepas:  
yo te quiero, te amo;  
cuanto te hizo desgraciado,  
ahora quiero que te haga feliz:  
olvida mi dureza;  
te juro amor eterno.

**NEMORINO**

Oh! gioja inesprimibile!  
Non m'ingannò il Dottor.

*(Nemorino si getta ai piedi di Adina.)*

**SCENA ULTIMA**

*Belcore con Soldati, e detti; indi Dulcamara con tutti il villaggio.*

**BELCORE**

Alto!... fronte!... – Che vedo? al mio rivale l'armi presento!

**ADINA**

Ella è così, Belcore;  
e convien darsi pace ad ogni patto.  
Egli è mio sposo: quel che è fatto...

**BELCORE**

È fatto.  
Tientelo pur, briccona.  
Peggio per te. Pieno di donne è il mondo;  
E mille e mille ne otterrà Belcore.

**DULCAMARA**

*(esce)*  
Ve le darà questo elisir d'amore.

**NEMORINO**

Caro dottor, felice  
lo son per voi.

**TUTTI**

Per lui!

**DULCAMARA**

Per me. – Sappiate  
che Nemorino è divenuto a un tratto  
il più ricco castaldo del villaggio...  
Poiché morto è lo zio...

**NEMORINO**

¡Oh, dicha inexpresable!  
No me engañó el Doctor.

*(Nemorino se arroja a los pies de Adina.)*

**ÚLTIMA ESCENA**

*Belcore con soldados, y dichos; luego Dulcamara con todo el pueblo.*

**BELCORE**

¡Alto...! ¡De frente...! – ¿Qué veo? ¡Presento las armas a mi rival!

**ADINA**

Ella es así, Belcore:  
y es mejor tomarse todo con calma.  
Él es mi prometido: lo que está hecho...

**BELCORE**

Hecho es.  
Quédatelo, granuja.  
Peor para ti. El mundo está lleno de mujeres;  
y miles y miles serán para Belcore.

**DULCAMARA**

*(sale)*  
Os las dará este elixir de amor.

**NEMORINO**

Querido doctor,  
me siento feliz por usted.

**TODOS**

¡Por él!

**DULCAMARA**

Por mí. – Sabed  
que Nemorino se ha convertido de golpe  
en el hacendado más rico del pueblo...  
ahora que ha muerto su tío...

**ADINA e NEMORINO**

Morto lo zio!

**GIANNETTA e DONNE**

Io lo sapevo...

**DULCAMARA**

Lo sapevo anch'io.

Ma quel che non sapete,  
né potreste saper, egli è che questo  
sovrumano elisir può in un momento,  
non solo rimediare al mal d'amore,  
ma arricchir gli spiantati.

**CORO**

Oh! il gran liquore!

**DULCAMARA**

Ei corregge ogni difetto,  
ogni vizio di natura,  
ei fornisce di belletto  
la più brutta creatura;  
camminar ei fa le rozze,  
schiaccia gobbe, appiana bozze,  
ogni incomodo tumore  
copre sì, che più non è...

**CORO**

Qua, Dottore, a me, Dottore...  
Un vasetto... due... tre...

**DULCAMARA**

Egli è un'offa seducente  
pei guardiani scrupolosi:  
è un sonnifero eccellente  
per le vecchie, pei gelosi:  
Dà coraggio alle figliuole  
che han paura a dormir sole;  
svegliarino è per l'amore  
più potente del caffè.

**CORO**

Qua, Dottore... a me, Dottore...

**ADINA y NEMORINO**

¡Ha muerto el tío!

**GIANNETTA y MUJERES**

Yo lo sabía...

**DULCAMARA**

Yo también lo sabía.

Pero lo que no sabéis,  
ni podríais saber, es que este  
sobrehumano elixir puede en un momento  
no sólo remediar el mal de amor,  
sino también enriquecer a los pobres.

**CORO**

¡Oh! ¡El gran licor!

**DULCAMARA**

Corrige todos los defectos,  
todo vicio de la naturaleza,  
proporciona belleza  
a la criatura más horrenda;  
hace caminar a los pencos,  
alisa jorobas, aplana chichones,  
cubre todo tumor  
incómodo de tal forma  
que deja de estar...

**CORO**

Aquí, Doctor, a mí, Doctor...  
Un vasito... dos... tres...

**DULCAMARA**

Es un seductor soborno  
para tutores escrupulosos:  
es un somnífero excelente  
para las viejas, para los celosos:  
da valor a las muchachas  
que tienen miedo de dormir solas;  
es un tónico para el amor  
más potente que el café.

**CORO**

Aquí, Doctor... a mí, Doctor...

Un vasetto... due... tre...

*(In questo mentre è giunta in scena la carrozza di Dulcamara. Egli vi sale, tutti lo circondano)*

**DULCAMARA**

Prediletti dalle stelle,  
io vi lascio un gran tesoro:  
tutto è in lui; salute e belle,  
allegria, fortuna ed oro.  
Rinverdite, rifiorite,  
impinguate ed arricchite:  
dell'amico Dulcamara  
ei vi faccia ricordar.

**CORO**

Viva il grande Dulcamara,  
dei dottori la fenice!

**NEMORINO**

Io gli debbo la mia cara.

**ADINA**

Per lui solo io son felice!

**NEMORINO e ADINA**

Del suo farmaco l'effetto  
non potrò giammai scordar.

**BELCORE**

Ciarlatano maledetto,  
che tu possa ribaltar!

*(Il servo di Dulcamara suona la tromba. La carrozza si muove. Tutti scuotono i loro cappelli e lo salutano.)*

**CORO**

Viva il grande Dulcamara,  
possa presto a noi tornar!  
Con salute, con tesori  
possa presto a noi tornar.

FINE

Un vasito... dos... tres...

*(Entretanto ha entrado en escena el carruaje de Dulcamara. Se sube y todos lo rodean)*

**DULCAMARA**

Elegidos de los dioses,  
os dejo un gran tesoro:  
lo tiene todo; salud y belleza,  
alegría, fortuna y oro.  
Reverdecid y florecid,  
engordad y enriqueceos:  
que os haga recordar  
al amigo Dulcamara.

**CORO**

¡Viva el gran Dulcamara,  
el fénix de los doctores!

**NEMORINO**

Yo le debo a mi amada.

**ADINA**

¡Sólo gracias a él soy feliz!

**NEMORINO y ADINA**

Jamás podré olvidar  
el efecto de su medicina.

**BELCORE**

¡Maldito charlatán,  
ojalá vuelque tu carruaje!

*(El criado de Dulcamara toca la trompeta. El carruaje se mueve. Todos agitan sus sombreros y lo despiden.)*

**CORO**

¡Viva el gran Dulcamara,  
ojalá vuelva pronto con nosotros!  
Que vuelva pronto con nosotros  
con salud y con tesoros.

FIN

# DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE *L'ELISIR D'AMORE* DE GAETANO DONIZETTI

La historia fonográfica de *L'elisir d'amore* comienza, en 1931, con una amplia selección de este *melodramma giocoso* de Donizetti registrado en el Teatro alla Scala de Milán por la Columbia Graphophone Company. Un lanzamiento en discos de 78 rpm, todavía inédito en cedé, que protagonizaron la soprano Ines Alfani-Tellini y el tenor Cristy Solari como Adina y Nemorino. Dirige el maestro de la compañía británica, Lorenzo Molajoli, que se había embarcado, desde 1928, en un ambicioso proyecto fonográfico de ópera en el nuevo sistema eléctrico de grabación. Se había iniciado con registros completos de *La traviata*, *Aida*, *La bohème* y *Lucia de Lammermoor*, pero otros títulos se acortaron. Es el caso de "Donizettis" considerados menores, como *Don Pasquale*, *La favorita* y *L'elisir d'amore*. De todos ellos se grabaron selecciones de unos cincuenta minutos en doce caras de discos de pizarra. Concretamente, el registro de *L'elisir d'amore* resulta bastante rutinario, pero tuvo una importancia fundamental en la recepción de la ópera. Se trata del único registro comercial en dos décadas, pues la compañía rival, la Gramophone Company, nunca incluyó esta ópera en su proyecto fonográfico en el Teatro alla Scala con Carlo Sabajno. Incluso, esta grabación de Molajoli no sólo se

reeditó en elepé, en 1951, sino que tuvo una presencia habitual en programas de radio de la BBC tan populares como *The Opera Half-Hour*.

Los primeros registros completos de *L'elisir d'amore* se ven afectados por algunos recortes y están relacionados también con la radio, pero con transmisiones realizadas desde la Metropolitan Opera de Nueva York. El más antiguo data de enero de 1942. Se trata de una grabación transferida a acetatos de sonido precario, pero que ha sido admirablemente restaurada en formato digital, en 2012, por Ward Marston para Pristine Classical, a partir de una nueva fuente de mayor calidad. En ella destaca la encantadora y lírica Adina de la soprano Bidu Sayão, por encima del Dulcamara algo envarado del bajo Salvatore Baccaloni o del ligero Bruno Landi como Nemorino, junto a la dirección musical rápida y agresiva de Ettore Panizza. Sayão y Baccaloni están mucho mejor vocalmente en otro registro, de diciembre de 1949, que recuperó en CD el sello Naxos con buen sonido. La dirección, ahora de Giuseppe Antonicelli, vuelve a ser poco atractiva, aunque sobresaile el imponente Belcore de Giuseppe Valdengo, algo incómodo en las vocalizaciones, junto al elegante Nemorino de Ferruccio Tagliavini, cuya



entonación resulta a veces incoherente. Sin duda, el primer logro fonográfico de *L'elisir d'amore* se produjo en los estudios de la RAI de Roma, en 1952, y fue publicado en elepé, poco después, por el sello de la emisora italiana, Cetra Records. La dirección musical de Gianandrea Gavazzeni está ahora inoculada de una tensión y musicalidad admirables. Está imbuida del espíritu de la llamada *Donizetti-Renaissance*, el proceso de recuperación de sus óperas en Italia tras la Segunda Guerra Mundial. Cesare Valletti es un Nemorino en la tradición venerable de Tito Schipa, Alda Noni una excelente y natural Adina y Afro Poli un noble y sonoro Belcore. Pero lo más atractivo de esta grabación es el impresionante Dulcamara de Sesto Bruscantini.

Muy diferente resulta la grabación en vivo, de enero de 1953, en el Teatro di San Carlo de Nápoles, a pesar de contar con la autorizada dirección del propio Gavazzeni. Se trata de una toma sonora muy deficiente de una velada protagonizada por los Gigli, Beniamino y su hija Rina. El legendario tenor, a pesar de contar con más de sesenta años, mantiene todavía un tono joven como Nemorino, aunque la decadencia sea inevitable. Y su hija deja claro que no ha heredado de su progenitor ni las dotes canoras ni tampoco las musicales. Lo único interesante de este registro es el Dulcamara de Italo Tajo. Muy superior, aunque tampoco ideal, resultó la primera grabación en estudio de la ópera, que realizó ese año mismo EMI/Warner en el Teatro dell'Opera de Roma. Gabriele Santini dirige una versión insulsa, donde destaca el nítido y musical Nemorino de Nicola Monti, un verdadero tenor ligero, junto al Dulcamara, algo seco y nasal pero excelente, de Melchiorre Luise. Tito Gobbi es un Belcore de voz imponente, aunque suena torpe en

las vocalizaciones e incómodo en los agudos. Y Margherita Carosio da vida a Adina con encanto y soltura, pero su voz ya no pasaba por su mejor momento.

La segunda grabación en estudio de *L'elisir d'amore* es también la primera con sonido estéreo. Se trata de una producción de Decca en el Teatro della Pergola de Florencia con las fuerzas del Maggio Musicale. Fue realizada, a finales de agosto de 1955, con los equipos técnicos duplicados. En el principal, para la toma monoaural, tenemos al frente al productor ejecutivo, Victor Olof, y en la estereofónica a su segundo, Peter Andry, que llegó a Florencia desde Bayreuth, tras grabar el primer *Anillo* wagneriano estereofónico bajo la dirección de Joseph Keilberth. Las sesiones se compartieron con la grabación de La favorita bajo la dirección de Alberto Erede. Y ninguna de las dos grabaciones se recuerda por la dirección musical –la de Francesco Molinari-Pradelli de *L'elisir d'amore* suena igualmente prosaica–, sino por sus repartos. Hilde Gueden es una ideal soprano lírica mozartiana que, tres meses antes de este registro, había grabado en Viena con Decca los roles de Pamina con Karl Böhm, Zerlina con Josef Krips y Susanna con Erich Kleiber. Su Adina suena muy disciplinada, aunque también atractiva y musical. El Nemorino de Giuseppe Di Stefano resulta casi más verista que belcantista, pues no encontraremos en su romanza *Una furtiva lagrima* ese magistral uso del *filato* de su registro para la radio de Lausana de 1944. Renato Capecchi sale airoso como Belcore y Fernando Corena compone un buen Dulcamara.

EMI/Warner aterrizó más tarde que Decca en el estéreo, pero también quiso su propia grabación con el nuevo sonido por dos canales. Para ello regresó al Teatro alla Scala de Milán en agosto de

1958. No se conoce el productor, sino tan solo los ingenieros de sonido (uno para la toma monoaural y otro para el estéreo), aunque quizá fuera Walter Legge. La dirección de Tullio Serafin resulta bastante convencional y tiene altibajos. En el reparto destacan tanto el Dulcamara variado y nítido de Giuseppe Taddei como el exquisito y austero Belcore de Rolando Panerai. La soprano Rosanna Carteri es una Adina coqueta y encantadora, pero su fraseo es desigual. Y el tenor Luigi Alva es un Nemorino bastante tímido y unidimensional.

Alva gana mucho en directo, en la primera producción de *L'elisir d'amore* en el Festival de Glyndebourne, en agosto de 1962, dirigida escénicamente por Franco Zeffirelli. Una grabación con excelente sonido que ha rescatado del olvido el propio sello discográfico del festival británico a partir de las cintas originales. La dirección de Carlo Felice Cillario es morosa y aburrida, y sorprende la frescura de Mirella Freni como Adina, una lírica pura que se adapta bien a las exigencias belcantistas. Enzo Sordello es un vívido Belcore y volvemos a disfrutar del modélico Dulcamara de Sesto Bruscantini. Cuatro años más tarde, Freni volvió a ser Adina, en otra grabación en estudio de EMI/Warner, pero ahora aligerando su ideal timbre de Mimi. La compañía británica eligió grabar en la Ópera de Roma, con una producción firmada por un ingeniero de sonido, Robert Gooch, y la dirección musical, tan correcta como bulliciosa, de Francesco Molinari-Pradelli. El versátil Nicolai Gedda es un sobrio y suntuoso Nemorino. Y, por lo demás, ni Renato Capecchi ni Mario Sereni tienen mucho interés como Dulcamara y Belcore.

Carlo Bergonzi fue el gran Nemorino de los años sesenta. Quedó claro en

el registro de la Metropolitan Opera, de marzo de 1966, que Sony recuperó hace pocos años en CD. Una lección de entonación, colores y matices por parte de un tenor nada ligero que había empezado su carrera cantando como barítono. Pero todo lo demás en esta grabación es perfectamente olvidable. Empezando por la dirección cuadrículada de Thomas Schippers, el ruiseñor mecánico en que Roberta Peters convierte a Adina y Corena como un Dulcamara poco preciso. Al año siguiente, Bergonzi encontró el tándem ideal con la maravillosa Adina de Renata Scotto en el Maggio Musicale de Florencia. La banda sonora de esta filmación, grabada en junio de 1967, es otro de los hitos fonográficos de la ópera. Bergonzi da otra lección de musicalidad junto a su compatriota, cuya autoridad estilística le permiten encontrar un feliz equilibrio entre la vocalidad exquisita y el afán expresivo, que por entonces hicieron legendaria su encarnación de *Lucia di Lammermoor* junto al tenor de Vidalenzo. Completan esta grabación el buen Dulcamara de Carlo Cava, un apuesto Belcore de Giuseppe Taddei y la dirección musical de Gianandrea Gavazzeni. Existe otra grabación desde el Met de Nueva York, de marzo de 1968, con la misma Adina mecánica de Peters y el tosco Dulcamara de Corena. Se les une Sereni como superficial Belcore y la dirección rutinaria de Fausto Cleva, aunque destaca Alfredo Kraus como un Nemorino puro, declamado y con cierto aire aristocrático.

Decca volvió a grabar *L'elisir d'amore*, entre enero y julio de 1970, en el Kingsway Hall londinense. La producción de Christopher Raeburn suena nítida e imaginativa y la toma sonora contó con el brillo y corporeidad del ingeniero Kenneth Wilkinson. La razón de la

grabación era, no obstante, la estrella australiana Joan Sutherland con su marido, Richard Bonyngé, al frente de la orquesta. Su enfoque menos dramático y más clasicista al frente de la English Chamber Orchestra funciona mejor aquí que en su siguiente grabación de *Lucia di Lammermoor* con la Orquesta del Covent Garden. Y, aparte del despliegue técnico de Sutherland como Adina, esta grabación destaca por ser el debut para Decca de Luciano Pavarotti, que asegura un reluciente Nemorino. Por debajo quedan tanto el Dulcamara de Spiro Malas como el Belcore de Dominic Cossa.

Las grabaciones de *L'elisir d'amore* en los años setenta se circunscriben, curiosamente, a los llamados Tres Tenores. De Pavarotti sobresale una atractiva grabación en el Teatro alla Scala de Milán tomada en directo con sonido precario, en febrero de 1979. Sirve para documentar la conjunción de su Nemorino con la Adina de su hermana de leche, Mirella Freni, tras la exitosa grabación conjunta de *La bohème* bajo la dirección de Herbert von Karajan. Pero ella ahora ha perdido color belcantista y él se muestra algo tenso. La dirección de Reynald Giovaninetti es aceptable y destaca el Dulcamara de Paolo Montarsolo, mejor actor que cantante, por encima del lineal Belcore de Leo Nucci. El mejor Nemorino de José Carreras podemos escucharlo en una grabación de la BBC, de enero de 1976, en el Covent Garden de Londres, bajo la refinada batuta de John Pritchard. Carreras compone un personaje natural, de lirismo encantador y buena paleta de colores. No se queda atrás aquí la soprano japonesa Yasuko Hayashi como una Adina nítida y flexible. Geraint Evans es un Dulcamara resonante y duro, y Thomas Allen un Belcore incómodo en las vocalizaciones. CBS/Sony partió

de esta misma producción del Covent Garden, con John Pritchard al frente, para su primera grabación en estudio, en 1977, con una nítida producción de Paul Walter Myers, que abusa de los detalles de ambientación. Plácido Domingo lleva a su terreno el papel de Nemorino, un tono solar que no compensa la pérdida de matices dinámicos y colores belcantistas. Ileana Cotrubas es una Adina refinada y musical, Evans compensa su decadencia vocal con mayor histrionismo como Dulcamara e Ingvar Wixell es un competente y equilibrado Belcore.

En la década de los ochenta sobresalen tres grabaciones en estudio de *L'elisir d'amore*, pero ahora de Philips y Deutsche Grammophon. La del sello holandés fue realizada, en 1984, en el Teatro Nuovo de Turín con un reparto tan famoso como desafortunado. La natural musicalidad de Carreras como Nemorino choca con una emisión forzada, Katia Ricciarelli es una Adina sin brillo y con agudos tensos, Domenico Trimarchi un Dulcamara flojo y deslavazado, y Nucci carece de atractivo como Belcore. Casi lo más curioso de esta grabación es el acercamiento rossiniano que practica Claudio Scimone al frente de la orquesta. Tampoco funcionó, en 1986, el cast de la primera grabación del sello amarillo. En este caso, predomina la rigidez vocal de la pareja formada por Barbara Bonney y Gösta Winbergh, junto al Belcore de Bernd Weikl, y lo mejor es el sólido Dulcamara de Rolando Panerai junto a la cuidada dirección de Gabriele Ferro al frente de las fuerzas del Maggio Musicale de Florencia. Antes de comentar la segunda grabación de Deutsche Grammophon, es necesario añadir aquí el único registro en vivo publicado en CD de los años ochenta, que fue realizado durante una función en el Teatro Regio de Parma, en marzo

de 1988. No destaca por Adelina Scarabelli, una Adina lasciva pero desigual, ni tampoco por el Nemorino de timbre feo y poco expresivo del rossiniano Chris Merritt o el Belcore desgastado de Angelo Romero, sino por el enésimo Dulcamara de gran clase de Sesto Bruscantini, a pesar de acercarse ya a los setenta años. Tampoco la enfática dirección de Hubert Soudant aporta nada. Sin duda, la grabación menos problemática de la década se realizó, en 1990, en la Metropolitan Opera. Se beneficia de la dirección esmerada y sinfónica, aunque también reiterativa, de James Levine. Y, todavía más, de la pareja formada por Kathleen Battle y Luciano Pavarotti. Ella apoya una exquisita Adina en su timbre de *soubrette* y él traza su Nemorino más creíble y equilibrado con una luminosidad vocal intacta. Mucho menos atractivos resultan, no obstante, el desabrido Dulcamara de Enzo Dara y el flojo Belcore de Leo Nucci.

Los años noventa arrancan con buenas noticias para la partitura de *L'elisir d'amore*. En la primera grabación de la década, realizada en Londres, en octubre de 1992, se registra completa la edición crítica de la ópera de Donizetti de Alberto Zedda en la editorial Ricordi, que hoy es la habitual. No obstante, disponer de una versión autorizada del texto musical de esta ópera no convierte esta grabación en una referencia. Mariella Devia es una lírico-ligera ideal y dota a Adina de clase, aunque suene a veces superada y opaca. Mucho mejor aquí Roberto Alagna como un Nemorino flexible y expresivo. La esmerada dirección musical de Marcello Viotti al frente de la Orquesta de Cámara Inglesa busca el equilibrio y Pietro Spagnoli es un refinado Belcore, aunque el Dulcamara de Bruno Praticò carece de autoridad. El sello Naxos

hizo su aportación a la discografía de *L'elisir d'amore*, en 1995, con una versión rutinaria grabada en la Ópera Estatal de Budapest bajo la aburrida dirección musical de Pier Giorgio Morandi y con un reparto muy pobre. Alessandra Ruffini es una Adina sin atractivo, Vincenzo La Scola no atina con el estilo de Nemorino, Simone Alaimo carece de acento *buffo* en Dulcamara y Roberto Frontali es un tosco Belcore. Claramente, la mejor noticia fonográfica de la ópera de Donizetti en esta década proviene del escenario de la Ópera de Lyon, en septiembre de 1996, aunque como grabación en estudio. Una cuidada producción de Decca con dirección artística de Michael Haas y algunos históricos del sello británico al frente de los micrófonos, como James Lock. La dirección de Evelino Pidò resulta cuidada y fluida, aunque el principal atractivo se centra en la pareja formada por Angela Gheorghiu y Roberto Alagna. La rumana reinventa a Adina con su verismo sofisticado y la dosis precisa de virtuosismo. El francés compone ahora un Nemorino mucho menos meloso y canta una versión alternativa de la romanza *Una furtiva lagrima* más grave y adornada. Simone Alaimo es un Dulcamara preciso y bien caracterizado, aunque Roberto Scaltriti trate sin éxito de encontrar la elegancia como Belcore.

En los últimos años existen muchas ediciones piratas de funciones tomadas en vivo o grabadas por la radio, aunque las novedades oficiales se limitan al DVD. Prueba de ello es que la última grabación discográfica de *L'elisir d'amore* sea la banda sonora de una filmación realizada en el Teatro Donizetti de Bérgamo, en octubre de 2007. Una grabación que no tiene el menor interés. Cuenta con la desigual dirección musical de Alessandro De Marchi, tan veloz como para encajar la versión

completa de la ópera en poco más de dos horas. Y dispone de un flojo reparto. Silvia Dalla Benetta es un Adina sin carácter, Raúl Hernández un Nemorino pobre y limitado, al igual que el Belcore de Damiano Salerno, aunque todo mejora un poco con Alex Esposito como Dulcamara.

Toda videografía de *L'elisir d'amore* debe precederse de un breve comentario a dos películas de los años cuarenta inspiradas en su trama y aderezadas con fragmentos musicales de la ópera. La primera, de Amleto Palermi, fue filmada en Cinecittà, en mayo de 1941. Transforma el foco de la historia, que pasa de los amantes Adina y Nemorino a centrarse en Dulcamara. A ese personaje le da vida el actor Armando Falconi, aunque la voz cantada se la pone el histórico bajo Vincenzo Bettoni. Roberto Villa es Nemorino con la voz cantada de Ferruccio Tagliavini, aunque la soprano Margherita Carosio actúa y canta como Adina. La segunda es de 1946 y fue dirigida por Mario Costa. Ahora se respeta bastante más la trama original que vemos representada por los mismos cantantes como actores. Los números musicales se limitan o se acortan, y los recitativos se convierten en diálogos reelaborados. Nelly Corradi es una Adina ligera y Gino Sinimberghi un elegante Nemorino, pero lo más destacado es el imponente Belcore de Tito Gobbi y, especialmente, la fascinante encarnación de Italo Tajo como Dulcamara. Como curiosidad, entre las amigas de Adina, encontramos a futuras estrellas italianas de la gran pantalla como Gina Lollobrigida y Silvana Mangano, quien hizo precisamente su debut cinematográfico en esta película a los dieciséis años.

La primera filmación completa de *L'elisir d'amore* fue realizada en los estudios

de la RAI de Milán, en 1954. Alessandro Brissoni maneja una escenificación muy operística y Mario Rossi dirige un reparto encabezado por Alda Noni y Cesare Valletti, una ideal pareja belcantista, si bien estática y aburrida. Giuseppe Taddei, como Dulcamara, es más variado como cantante que como actor. Y Renato Capecchi es un excelente Belcore como encarnación del miles *gloriosus*. Cinco años más tarde, en febrero de 1959, se filmó por vez primera esta ópera de Donizetti en un teatro. Fue en Tokio, con la Orquesta de la NHK, bajo la dirección del desigual Alberto Erede junto a la convencional escenografía de Bruno Nofri y un buen reparto. Destaca la pareja de enamorados, con Noni como Adina y un Nemorino de Tagliavini que exhibe control y musicalidad, a pesar de su evidente decadencia vocal. Por lo demás, Paolo Montarsolo muestra en Dulcamara sus referidas dotes como actor y Arturo La Porta es un Belcore muy básico. Pero la filmación más relevante en blanco y negro data de junio de 1967, en el Maggio Musicale de Florencia. No representa ningún cambio visual significativo, a la vista de la ambientación de Quarantotti De Filippo y el general estatismo escénico del reparto. Pero la interpretación es sensacional, tal como ya se indicó más arriba. El lirismo del dúo entre Scotto y Bergonzi es sublime, mientras que Gavazzeni dirige con esmero y musicalidad desde el foso, sin olvidar el encanto de Carlo Cava como Dulcamara junto al mejor Belcore de Giuseppe Taddei.

Las siguientes dos filmaciones comercializadas en DVD, ahora ya en color, tienen como denominador común el Nemorino de Luciano Pavarotti en la Metropolitan Opera de Nueva York. Me refiero al vídeo de la clásica producción

de Nathaniel Merrill, llena de extras y con ballet, de marzo de 1981, con la esmerada dirección musical de Nicola Rescigno y en la que el tenor modenés mantiene unas condiciones vocales excelentes. Pero su reluciente Nemorino tiene poco que ver con la esencia escénica del personaje y su actuación resulta abrupta y superficial. Judith Blegen es una Adina fría y distante, pero mejora en el segundo acto. Aquí podemos ver el todavía modélico Dulcamara de Sesto Bruscantini, a pesar de contar con más de sesenta años. Por el contrario, Brent Ellis es un acartonado Belcore. Diez años después, en la filmación de 1991 de la nueva puesta en escena, con atractivo figurinismo, de John Copley, bajo la exquisita dirección de James Levine, Pavarotti mantiene un buen nivel vocal, quizás ahora más uniforme. Kathleen Battle es una Adina de asombroso refinamiento y virtuosismo vocal, pero escénicamente fría e inexpressiva. Enzo Dara es un Dulcamara limitado y Joan Pons un Belcore poco dúctil.

La mejor producción filmada en los noventa procede de la Ópera National de Lyon. Frank Dunlop opta por renovar la enésima ambientación rústica de *L'elisir d'amore* con un guiño al cine neorrealista italiano. Evelino Pidò aporta fluidez y atención filológica a los detalles de la partitura de Donizetti. Y cuenta con la pareja de moda formada por Gheorghiu y Alagna. Ella es una Adina sofisticada que aprovecha idealmente sus condiciones vocales y él compone un Nemorino creíble en escena y musicalmente expresivo. Simone Alaimo es un voluntarioso Dulcamara y Roberto Scalfrotti un Belcore unidimensional. A esta producción de Dunlop siguieron otras que trataron de renovar el lenguaje escénico de esta ópera, como la de Guy Joosten,

estrenada en Ámsterdam, en 2001, y que puede verse en YouTube. Una propuesta inspirada en el hiperbólico lenguaje de los shows televisivos y que transforma a Dulcamara en una especie de Elvis Presley en Broadway, a la medida de un sobreactuado Bryn Terfel. En 2002, en el Festival de Macerata, Saverio Marconi optó por una especie de versión de concierto escenificada, con la orquesta sobre el escenario y los cantantes actuando alrededor. La dirección musical de Niels Muus es convencional y el reparto funciona sin alharacas. Valeria Esposito es una Adina ligera y Aquiles Machado un Nemorino muy lírico, pero ambos resultan poco expresivos. Erwin Schrott es un joven Dulcamara bien caracterizado y Enrico Marrucci un básico Belcore.

Muy superior fue la reedición, en 2005, de la clásica puesta de Otto Schenk, en la Ópera Estatal de Viena, a pesar de mantener los cortes tradicionales. La dirección musical de Alfred Eschwé se beneficia del curioso equilibrio que consigue la estelar pareja formada por Anna Netrebko y Rolando Villazón: una Adina sensible junto a un Nemorino excesivo. Ildebrando d'Arcangelo es, por el contrario, un tosco Dulcamara y Leo Nucci un insuficiente Belcore. Ese mismo año, Villazón triunfó con otra versión de su Nemorino impulsivo y un punto trágico, pero ahora en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Su pareja fue María Bayo, una Adina de medios justos pero suficientes. La puesta en escena es de Mario Gas y sigue la estela cinematográfica neorrealista de Dunlop, aunque opte por ubicar la acción en una comunidad vecinal en tiempos del régimen fascista italiano. Completan el reparto el ajustado Dulcamara *buffo* de Bruno Praticò y el violento Belcore de Jean-Luc Chaignaud. Pero, en la primera década del siglo, destaca la puesta en

escena de Laurent Pelly, estrenada en 2006 en la Ópera de París y ubicada con encanto en un entorno rural a mediados del siglo XX. Cuenta con una brillante dirección de actores, pero adolece en su reparto de una pareja deficiente, con la Adina vocalmente prosaica de Heidi Grant Murphy y el flojo Nemorino de Paul Groves. Lo mejor es aquí el Dulcamara suntuoso e idiomático de Ambrogio Maestri y, en parte, el Belcore de Laurent Naouri. Edward Gardner aporta dinamismo desde el foso, aunque muestra poca familiaridad con el estilo de Donizetti.

Las tres últimas producciones aparecidas en DVD proceden de los festivales de Bérgamo, Glyndebourne y Baden-Baden, y no aportan nada relevante. Ya comentamos más arriba el mediocre elenco de la producción, de 2007, dirigida por Alessandro De Marchi en el Festival Donizetti de la ciudad natal del compositor. La puesta en escena de Alessio Pizzech redundante en una voluntad muy simplona de actualizar la ambientación de la ópera, con el Dulcamara de Alex Esposito convertido en el enésimo *showman*. Mucho más acertada resulta la propuesta de Annabel Arden, estrenada en Glyndebourne en 2009, a medio camino entre la comedia y el drama neorrealista, con un Belcore violento y fascista. Brilla la dirección musical de Maurizio Benini y del pobre reparto tan sólo sobresale la Adina de Ekaterina Siurina. Por último, la propuesta comandada escénicamente por el propio Rolando Villazón, en 2012, para Baden-Baden, es tan forzada como incomprensible. La trama se reubica en torno a la filmación de un wéstern mudo que se contempla al final a modo de apéndice explicativo. Y la dirección de actores brilla por su ausencia. Los personajes se convierten en estereotipos, caso del propio Villazón,

que hace de Nemorino un remedo de Cantinflas. Su interpretación vocal es ahora más lírica y menos excesiva, pero el reparto se debate entre la complacencia y la sobreactuación, con el gris Dulcamara de Ildebrando D'Arcangelo y el erróneo Belcore de Roman Trekel. Pablo Heras-Casado concierta desde el foso sin excelencia y Miah Persson es una Adina tan exquisita como inexpresiva.

## L'ELISIR D'AMORE EN CD

Personajes: Adina (soprano); Nemorino (tenor); Dulcamara (bajo); Belcore (barítono); Gianetta (soprano)

Nota aclaratoria: existen un centenar de grabaciones conocidas de *L'elisir d'amore* de Donizetti. El siguiente listado supone una selección de las mismas en relación a su interés fonográfico y su disponibilidad en el mercado. No obstante, la mayoría de las grabaciones incluidas pueden escucharse en plataformas de *streaming* como Spotify, Apple Music, YouTube, Qobuz, Idagio o Primephonic.

### 1942

Bidù Sayão; Bruno Landi; Salvatore Baccaloni; Francesco Valentino; Mona Paulee. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: Ettore Panizza. PRISTINE CLASSICAL PACO072 (2 CD) © 2012.

### 1949

Bidù Sayão; Ferruccio Tagliavini; Salvatore Baccaloni; Giuseppe Valdengo; Paula Lenchner-Schmidt. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: Giuseppe Antonicelli. NAXOS 8110125-26 (2 CD) © 2001.

### 1952

Alda Noni; Cesare Valletti; Sesto Bruscantini; Afro Poli; Bruna Rizzoli. Coro y Orquesta de la RAI de Roma / Dir.: Gianandrea Gavazzeni. URANIA WS121187 (2 CD) © 2016.

### 1953

Rina Gigli; Beniamino Gigli; Italo Tajo; Giuseppe Taddei; Anna Maria Borrelli. Coro y Orquesta del Teatro San Carlo de Nápoles / Dir.: Gianandrea Gavazzeni. BONGIOVANNI HOC035/36 (2 CD) © 2005.

### 1953

Margherita Carosio; Nicola Monti; Melchiorre Luise; Tito Gobbi; Loretta Di Lelio. Coro y Orquesta del Teatro dell'Opera de Roma / Dir.: Gabriele Santini. TESTAMENT SBT2150 (2 CD) © 1999.

### 1955

Hilde Gueden; Giuseppe di Stefano; Fernando Corena; Renato Capecchi; Luisa Mandelli. Coro y Orquesta del Maggio Musicale de Florencia / Dir.: Francesco Molinari-Pradelli. DECCA 4781724 (2 CD) © 2009.

### 1958

Rosanna Carteri; Luigi Alva; Giuseppe Taddei; Rolando Panerai; Angela Vercelli. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán / Dir.: Tullio Serafin. WARNER CLASSICS 9029573590 (2 CD) © 2018.

### 1962

Mirella Freni; Luigi Alva; Sesto Bruscantini; Enzo Sordello; Emily Maire. Glyndebourne Festival Chorus y Royal Philharmonic Orchestra / Dir.: Carlo Felice Cillario. GLYNDEBOURNE GFOCD00562 (2 CD) © 2009.

### 1966

Mirella Freni; Nicolai Gedda; Renato Capecchi; Mario Sereni; Angela Arena. Coro y Orquesta del Teatro dell'Opera de Roma / Dir.: Francesco Molinari-Pradelli. WARNER CLASSICS 9482802 (2 CD) © 2011.

### 1966

Roberta Peters; Carlo Bergonzi; Fernando Corena; Frank Guarrera; Loretta Di Franco. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: Thomas Schippers. SONY CLASSICAL 88691909912 (2 CD) © 2014.

### 1967

Renata Scotti; Carlo Bergonzi; Carlo Cava; Giuseppe Taddei; Renza Jotti. Coro y Orquesta del Maggio Musicale de Florencia / Dir.: Gianandrea Gavazzeni. OPERA D'ORO OPD7044 (2 CD) © 2013.

### 1968

Roberta Peters; Alfredo Kraus; Fernando Corena; Mario Sereni; Joy Clements. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: Fausto Cleva. GREAT OPERA PERFORMANCES G.O.P. 719 (2 CD) © 1989.

### 1970

Joan Sutherland; Luciano Pavarotti; Spiro Malas; Dominic Cossa; Maria Casula. Ambrosian Singers y English Chamber Orchestra / Dir.: Richard Bonyngue. DECCA 4787811 (2 CD) © 2014.

### 1976

Yasuko Hayashi; José Carreras; Geraint Evans; Thomas Allen; Lilian Watson. Coro y Orquesta del Covent Garden de Londres / Dir.: John Pritchard. GALA GL100.558 (2 CD) © 2001.

### 1977

Ileana Cotrubas; Plácido Domingo; Geraint Evans; Ingvar Wixell; Lilian Watson. Coro y Orquesta del Covent Garden de Londres / Dir.: John Pritchard. SONY CLASSICAL 88843058902 (2 CD) © 2014.

### 1979

Mirella Freni; Luciano Pavarotti; Paolo Montarsolo; Leo Nucci; Eugenia Ratti. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán / Dir.: Reynald Giovaninetti. OPERA D'ORO OPD1184 (2 CD) © 2015.



**1984**

Katia Ricciarelli; José Carreras; Domenico Trimarchi; Leo Nucci; Susanna Rigacci. Coro y Orquesta de la RAI de Turín / Dir.: Claudio Scimone. PHILIPS 4127142 (2 CD) © 2006.

**1986**

Barbara Bonney; Gösta Winbergh; Rolando Panerai; Bernd Weikl; Antonella Bandelli. Coro y Orquesta del Maggio Musicale de Florencia / Dir.: Gabriele Ferro. DEUTSCHE GRAMMOPHON 4775587 (2 CD) © 2005.

**1988**

Adelina Scarabelli; Chris Merritt; Sesto Bruscantini; Angelo Romero; Barbara Briscik. Coro del Teatro Regio di Parma della Cooperativa «Artisti del Coro» di Parma y Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna «Arturo Toscanini» / Dir.: Hubert Soudant. NUOVA ERA 6725 (2 CD) © 1988.

**1990**

Kathleen Battle; Luciano Pavarotti; Enzo Dara; Leo Nucci; Dawn Upshaw. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: James Levine. DEUTSCHE GRAMMOPHON 4297442 (2 CD) © 1991.

**1992**

Mariella Devia; Roberto Alagna; Bruno Praticò; Pietro Spagnoli; Francesca Provvigionato. Tallis Chamber Choir y Orquesta de Cámara Inglesa / Dir.: Marcello Viotti. WARNER CLASSICS 4509984832 (2 CD) © 2010.

**1995**

Alessandra Ruffini; Vincenzo La Scola; Simone Alaimo; Roberto Frontali; Mariangela Spotorno. Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Hungría / Dir.: Pier Giorgio Morandi. NAXOS 8.660045/6 (2 CD) © 1996.

**1996**

Angela Gheorghiu; Roberto Alagna; Simone Alaimo; Roberto Scaltriti; Elena Dan. Coro y Orquesta de la Opéra National de Lyon / Dir.: Evelino Pidò. DECCA 4783416 (2 CD) © 2012.

**2007**

Silvia Dalla Benetta; Raúl Hernández; Alex Esposito; Damiano Salerno; Elena Borin. Coro y Orquesta del Bergamo Musica Festival / Dir.: Alessandro De Marchi. DYNAMIC CDS33577 (2 CD) © 2008.

**L'ELISIR D'AMORE EN DVD****1954**

Alda Noni; Cesare Valletti; Giuseppe Taddei; Renato Capecchi; Raimonda Stamer. Coro y Orquesta de la RAI de Milán / Dir.: Mario Rossi / Dir. esc.: Alessandro Brissoni. BEL CANTO SOCIETY BCSDVD0687 (1 DVD) © 2005.

**1959**

Alda Noni; Ferruccio Tagliavini; Paolo Montarsolo; Arturo La Porta; Santa Chissari. Coro y Orquesta de la NHK de Tokio / Dir.: Alberto Erede / Dir. esc.: Bruno Nofri. VIDEO ARTISTS INTERNATIONAL VAI4492 (1 DVD) © 2009

**1967**

Renata Scotto; Carlo Bergonzi; Carlo Cava; Giuseppe Taddei; Renza Jotti. Coro y Orquesta del Maggio Musicale de Florencia / Dir.: Gianandrea Gavazzeni / Dir. esc.: Quarantotti De Filippo. HARDY CLASSIC HCD4014 (1 DVD) © 2004.

**1981**

Judith Blegen; Luciano Pavarotti; Sesto Bruscantini; Brent Ellis; Louise Wohlfafka. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: Nicola Rescigno / Dir. esc.: Nathaniel Merrill. DECCA 0743226 (1 DVD) © 2008.

**1991**

Kathleen Battle; Luciano Pavarotti; Enzo Dara; Joan Pons; Korliss Uecker. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: James Levine / Dir. esc.: John Copley. DEUTSCHE GRAMMOPHON 0734021 (1 DVD) © 2005.

**1996**

Angela Gheorghiu; Roberto Alagna; Simone Alaimo; Roberto Scaltriti; Elena Dan. Coro y Orquesta de la Opéra National de Lyon / Dir.: Evelino Pidò / Dir. esc.: Frank Dunlop. DECCA 0743069 (1 DVD) © 2005.

**2002**

Valeria Esposito; Aquiles Machado; Erwin Schrott; Enrico Marrucci; Roberta Canzian. Coro Lirico Marchigiano «Vincenzo Bellini» y Orchestra Filarmonica Marchigiana / Dir.: Niels Muus / Dir. esc.: Saverio Marconi. ARTHAUS 107007 (1 DVD) © 2011.

**2005**

Anna Netrebko; Rolando Villazón; Ildebrando d' Arcangelo; Leo Nucci; Inna Los. Coro y Orquesta de la Staatsoper de Viena / Dir.: Alfred Eschwé / Dir. esc.: Otto Schenk. ERATO 3633529 / 2564605573 (1 DVD / Blu-ray) © 2006 / © 2015.

**2005**

María Bayo; Rolando Villazón; Bruno Praticò; Jean-Luc Chaignaud; Cristina Obregón. Coro y Orquesta del Gran Teatre del Liceu de Barcelona / Dir.: Daniele Callegari / Dir. esc.: Mario Gas. ERATO 2672779 (1 DVD) © 2010.

**2006**

Heidi Grant Murphy; Paul Groves; Ambrogio Maestri; Laurent Naouri; Aleksandra Zamoiska. Coro y Orquesta de la Opéra National de Paris / Dir.: Edward Gardner / Dir. esc.: Laurent Pelly. BEL AIR CLASSIQUES BACO40 (1 DVD) © 2008.

**2007**

Silvia Dalla Benetta; Raúl Hernández; Alex Esposito; Damiano Salerno; Elena Borin. Coro y Orquesta del Festival Donizetti de Bérgamo / Dir.: Alessandro De Marchi / Dir. esc.: Alessio Pizzech. DYNAMIC 33577 (1 DVD) © 2008.

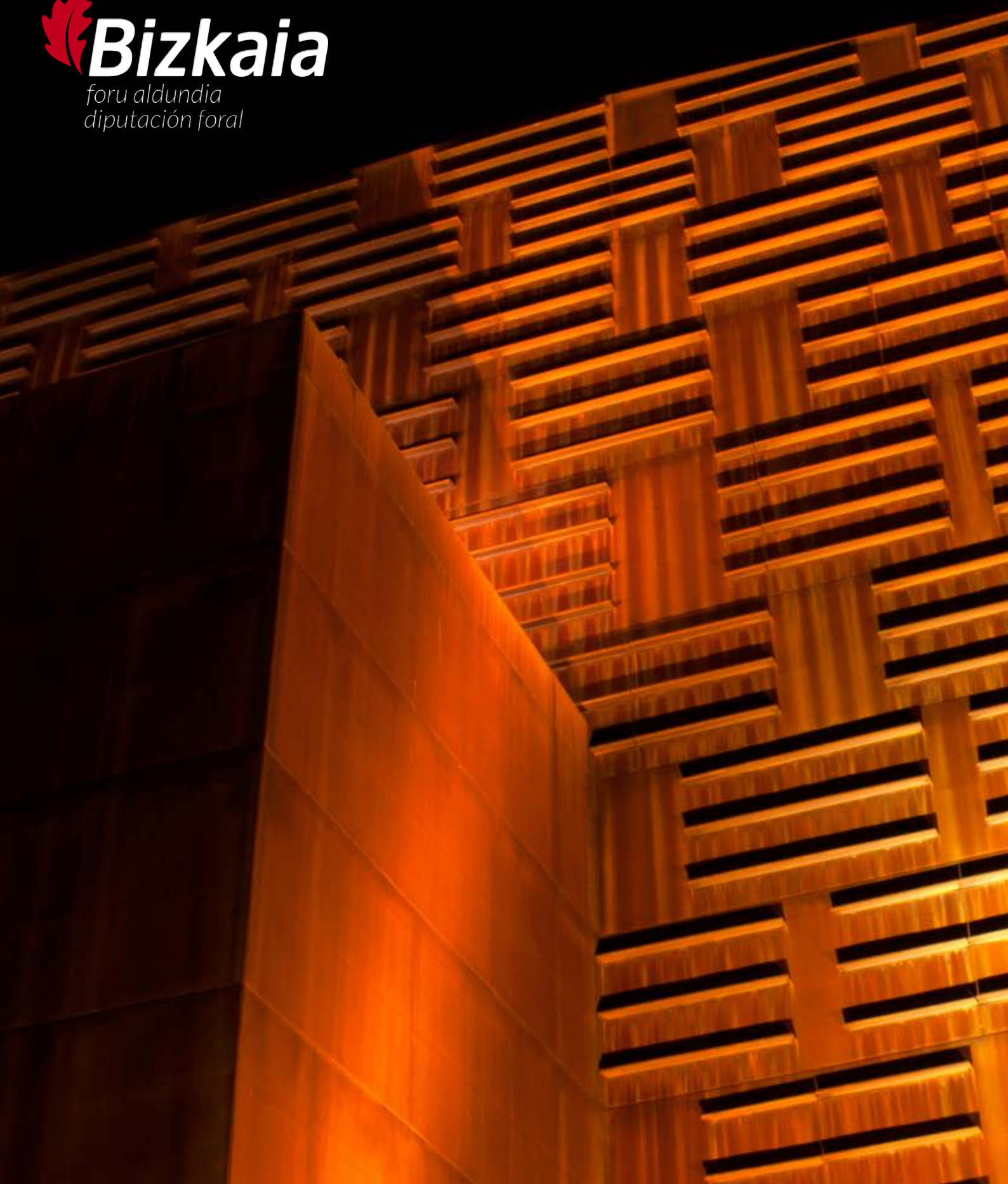
**2009**

Ekaterina Siurina; Peter Auty; Luciano di Pasquale; Alfredo Daza; Eliana Pretorian. The Glyndebourne Chorus y London Philharmonic Orchestra / Dir.: Maurizio Benini / Dir. esc.: Annabel Arden. OPUS ARTE OA1026D / OABD7057D (1 DVD / Blu-ray) © 2010.

**2012**

Miah Persson; Rolando Villazón; Ildebrando D'Arcangelo; Roman Trekel; Regula Mühlemann. Coro y Ensemble Balthasar Neumann / Dir.: Pablo Heras-Casado / Dir. esc.: Rolando Villazón. DEUTSCHE GRAMMOPHON 0734933 (1 DVD) © 2014.

# Kontsumitu kultura



Giacomo Puccini

# TOSCA






## ÍNDICE

---

FICHA ARTÍSTICA	/342
UNA ÓPERA DISCUTIDA E INDISCUTIBLE - Alexandra Wilson	/343
PUCCINI, ¿"LIBRETISTA" DE TOSCA? - Francesco Cesari	/356
SINOPSIS ARGUMENTAL	/368
FICHA TÉCNICA	/370
LIBRETO	/371
DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA	/438



## FICHA ARTÍSTICA

**Género**

*Opera lirica* en tres actos

**Música**

Giacomo Puccini (1858-1924)

**Libreto**

Giuseppe Giacosa y Luigi Illica sobre La Tosca de Victorien Sardou

**Estreno**

Teatro Costanzi de Roma el 14 de enero de 1900

**Estreno en ABAO Bilbao Opera**

Teatro Coliseo Albia el 16 de agosto de 1953

**Partitura**

Casa Ricordi, Milán

**Representación en ABAO Bilbao Opera**

1.054<sup>a</sup>, 1.055<sup>a</sup>, 1.056<sup>a</sup>, 1.057<sup>a</sup>

**De este título**

27<sup>a</sup>, 28<sup>a</sup>, 29<sup>a</sup> y 30<sup>a</sup> reposición del título

**Representaciones**

22, 25, 28, 31 de mayo de 2021

**Floria Tosca**

Ainhoa Arteta

**Mario Cavaradossi**

Teodor Ilincai

**Il Barone Scarpia**

Roberto Frontali

**Cesare Angelotti**

Alejandro López

**Sacristán**

Fernando Latorre

**Spoletta**

Mikeldi Atxalandabaso

**Sciarrone**

Jose Manuel Díaz

**Un carceriere**

**Un pastore**

Helena Orcoyen

**Bilbao Orkestra Sinfonikoa**

**Coro de Ópera de Bilbao**

**Coro infantil de la Sociedad**

**Coral de Bilbao**

**Director musical**

Yves Abel

**Director de escena**

Mario Pontiggia

**Escenografía**

Francesco Zito

**Vestuario**

Francesco Zito

**Iluminación**

Bruno Ciulli

**Director del coro**

Boris Dujin

**Director del coro infantil de la SCB**

José Luis Ormazábal

**Producción**

Teatro Massimo di Palermo

\*Debuta en ABAO Bilbao Opera

# UNA ÓPERA DISCUTIDA E INDISCUTIBLE

Una historia de amor. Un *thriller*. Un relato de hechos históricos reales. Una obra política despojada de su impacto político. Un ejemplo de arte de altos vuelos. «Esa operita acartonada que pretende escandalizar»<sup>1</sup>. Una ópera «sin melodías». Una ópera con alguna de las mejores melodías jamás escritas. Una ópera con una heroína fuerte. Una ópera que suscita cuestiones perturbadoras en la era del #MeToo. *Tosca* de Puccini se ha tenido por todas estas cosas y más.



*Tosca* fue la quinta ópera de Puccini, estrenada en Roma en la cúspide de su éxito en 1900. Pero la idea de la obra había estado fraguándose durante mucho tiempo. La *Tosca*, la obra teatral de Victorien Sardou, había prendido su atención más de una década antes. El 7 de mayo de 1889 escribió una carta a su editor Giulio Ricordi en la que le decía:

*Penso alla Tosca! La scongiuro di far le pratiche necessarie per ottenere il permesso da Sardou, prima di abbandonare l'idea, cosa che mi dorrebbe moltissimo, poiché in questa Tosca vedo l'opera che ci vuole per me, non di proporzioni eccessive né come spettacolo decorativo né tale da dar luogo alla solita sovrabbondanza musicale.*

¡Pienso en la *Tosca*! Le imploro que haga las gestiones necesarias para obtener el permiso de Sardou antes de abandonar la idea, cosa que me dolería muchísimo, ya que veo en esta *Tosca* la obra que yo necesito, no de proporciones excesivas ni como espectáculo decorativo ni tampoco para dar lugar a la habitual sobreabundancia musical.

<sup><1></sup> «*That shabby little shocker*» en el original. La autora –que volverá sobre esta frase al final de su texto– cita aquí al musicólogo estadounidense Joseph Kerman, que se refiere así a *Tosca* en su influyente libro *Opera and Drama*. [N. del T.]



La gran actriz Sarah Bernhardt, primera intérprete de *La Tosca*

Estrenada tan solo dos años antes en París, la obra original había sido un vehículo de lucimiento para la famosa actriz Sarah Bernhardt. Sardou se había especializado en dramas emocionantes y sensacionalistas y poseía un consumado talento para crear un ambiente de suspense creciente. Varios compositores italianos expresaron su interés por poner música a la obra en forma de ópera, pero Sardou –que realmente habría preferido que la tarea hubiese recaído en un compositor francés– demostró ser un duro negociador a fin de elevar el precio de los derechos. Aunque se concedió a Puccini un derecho de opción preferente, el proyecto quedó aparcado dado su interés cada vez mayor por poner música a la novela *Manon Lescaut*, del Abbé Prévost: la ópera resultante se convertiría en su primer gran éxito en 1893, reportándole un reconocimiento internacional.

Puccini podría haber puesto música a *Tosca* inmediatamente después de no haberse distraído una vez más, en este caso con *Scènes de la vie de la bohème*, de Henry Murger, la novela que acabaría convirtiéndose en *La bohème* (1896). Con Puccini ocupado, no sólo con la composición de estas dos obras, sino con su promoción en teatros por toda Europa y otros países, Giulio Ricordi se planteó ofrecer *Tosca* a otro de los compositores con que contaba en su firma editorial, Alberto Franchetti, un compositor de óperas de inspiración wagneriana como *Asrael* (1888) y *Cristoforo Colombo* (1892). Pero después de que Giuseppe Verdi expresara su admiración por el tema de *Tosca* y dijera que le habría gustado ponerle música él mismo de haber sido un hombre más joven, Ricordi se lo pensó

Intérpretes del estreno de *La Tosca* en el Théâtre de la Porte-Saint-Martin de París el 24 de noviembre de 1887

mejor y volvió a ofrecer el proyecto a Puccini: para este cometido sólo serviría su protegido predilecto.

El factor Verdi era importante. En la década de 1890 todo el mundo sabía que el anciano compositor estaba llegando al final de su carrera (moriría en 1901). Puccini estaba emergiendo como el músico más destacado dentro de la carrera para convertirse en el compositor nacional electo. Los otros aspirantes de su generación, entre los que se encontraban Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Francesco Cilea y Umberto Giordano, no consiguieron estar a la altura de las tempranas esperanzas depositadas en ellos, resultando ser en algunos casos poco más que grandes talentos de un único éxito. Por eso muchos leyeron como un gesto enormemente significativo que, en 1893, Ricordi promocionara *Falstaff*, el soberbio fruto tardío de Verdi, formando pareja con *Manon Lescaut* de Puccini, ofreciendo ambas obras a los teatros a una tarifa especial. En 1900, y subido en una ola de popularidad de resultados del éxito de







Portada de *Le Journal illustré* con Sarah Bernhardt caracterizada como Floria Tosca

*La bohème*, Puccini cargó con todo el peso de las expectativas musicales de su país. *Tosca*, por este motivo, tenía que ser un éxito por motivos que no eran simplemente comerciales, sino simbólicos, nacionalistas incluso. El crítico contemporáneo Michele Virgilio escribió:

*Immensa era la speranza che l'arte ed il pubblico italiano avea riposto nel successo del nuovo lavoro del maestro Puccini. Per due anni, da un capo all'altro della penisola, era viva l'attesa di questo Messia, che avrebbe dovuto riaffermare ancora una volta, la supremazia del genio italiano.*

Era inmensa la esperanza que el arte y el público italiano había depositado en el éxito de la nueva obra del maestro Puccini. Durante dos años, de un extremo al otro de la península, se mantuvo viva la espera de este Mesías, que habría debido reafirmar de nuevo la supremacía del genio italiano.

Puccini se sintió atraído por la obra de Sardou porque le parecía que incluía temas universales que contenían todos los ingredientes para el gran teatro: sexo, violencia, política y mentiras. Su estrecho círculo de colaboradores no compartía,

sin embargo, su alta opinión de la obra. Los dos libretistas de Puccini habrían de ser Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, con quienes ya había colaborado en *La bohème*, y que escribirían más tarde el libreto para *Madama Butterfly*. (La colaboración podría haberse prolongado más tiempo, pero quedó interrumpida con la muerte de Giacosa en 1906.) En el caso de *Tosca*, ambos libretistas se mostraron extremadamente preocupados por la elección de tema de Puccini y fueron inicialmente reacios a adaptar un material así. Giacosa expresó sus reservas sobre el tema de *Tosca* cuando escribió a Giulio Ricordi:

*Sono profondamente persuaso che Tosca non è buon argomento per melodramma. A prima lettura pare di sì, vista la rapidità e l'evidenza dell'azione drammatica. [...] Ma quanto più uno s'interna nell'azione e penetra in ogni scena e cerca di estrarne movimenti lirici e poetici, tanto più si persuade della sua assoluta inadattabilità al teatro di musica. [...] Nel primo atto sono tutti duetti. Tutti duetti (tranne la breve scena della tortura, in parte della quale due soli personaggi stanno davanti al pubblico) nel secondo atto. Il terzo atto è un solo interminabile duetto. [...] In musica poi quell'eterno succedersi di scene a due, non può a meno di riuscire monotono. [...] È un dramma di grossi fatti emozionali, senza poesia.*

Estoy profundamente convencido de que *Tosca* no es un buen argumento para una ópera. En una primera lectura parece que sí, vista la rapidez y la claridad de la acción dramática. [...] Pero cuanto más se adentra uno en la acción y penetra en todas las escenas e intenta sacar de ellas movimientos líricos y poéticos, tanto más se convence de su absoluta inadaptabilidad al teatro musical. [...] En el primer acto, todo son dúos. Todo dúos (excepto la breve escena de la tortura, en parte de la cual hay tan solo dos personajes frente al público). El tercer acto es un solo e interminable dúo. Además, en música, ese constante sucederse de escenas a dos no puede por menos de resultar monótono. [...] Es un drama de hechos emocionales gruesos, sin poesía.



Las dos Toscas: la teatral y la operística

Illica también albergaba sus dudas y, llegado el momento, incluso Ricordi, que había pensado en un principio que la obra sería un excelente vehículo para que Puccini luciera sus talentos, acabaría compartiendo la opinión negativa sobre el material expresada por los libretistas. En una fecha tan tardía como octubre de 1899 –el mes en que se completó la composición de la ópera– expresó su temor a que las consecuencias de poner música a la obra de Sardou fueran no sólo calamitosas para su editorial, sino también un desastre económico para Puccini. Fue una clásica metedura de pata semejante a la escrita por el crítico Carlo d’Ormeville, cuya reacción inmediata tras oír *La bohème* en 1896 fue que la obra era un fracaso y que no lograría ser aceptada por los teatros. *Tosca* se convertiría en una piedra angular del canon operístico; esto no equivale a decir, sin embargo, que no recibiera duras críticas de los primeros reseñistas tras sus primeras representaciones. Pero, antes de examinar la recepción de la ópera, repasemos primero algunas de las características dramáticas y musicales más destacadas de la propia obra.

La estructura de *Tosca* sigue en líneas generales la del drama de Sardou, aunque se introdujeron simplificaciones en la trama (como resulta necesario casi siempre con cualquier adaptación operística) y el número de personajes se redujo en casi dos tercios. Siguiendo la más importante de las unidades clásicas, la acción se desarrolla en

un único período de veinticuatro horas. Pero qué grandes cantidades de drama se comprimen en ese reducido lapso de tiempo –la fuga de un prisionero político, una escena de tortura, un intento de violación, un asesinato, una ejecución, un suicidio– y cuántas muertes se han acumulado cuando llegamos al final. Los hechos suceden en el año 1800, sobre el telón de fondo político de las guerras napoleónicas, aunque no se tratan en gran detalle los aspectos concretos del conflicto. (A veces se ha acusado a Puccini de despojar a la ópera de todo contenido político y concentrarse en exceso en la historia de amor.)

El telón se levanta en el interior de la iglesia de Sant’Andrea della Valle. Se trata, como sucede con las otras dos localizaciones en que se desarrolla la ópera, de un lugar real y puede visitarse en la actualidad. (Una producción de la ópera de 1992 producida por Andrea Andermann, y protagonizada por Plácido Domingo y Catherine Malfitano, se interpretó en los lugares reales y en los momentos del día especificados en la ópera.) Angelotti, un prisionero político que acaba de fugarse, entra apresuradamente en la iglesia, buscando frenéticamente una llave que le permitirá esconderse en una capilla privada. Luego encontramos al sacristán de la iglesia, un personaje bastante cómico, que va sin parar de un sitio para otro para poder cumplir con sus obligaciones. Y finalmente conocemos al pintor



Boceto de Alfred Hohenstein para la iglesia de Sant'Andrea della Valle

Cavaradossi, que está pintando un retrato de María Magdalena. Cavaradossi contempla su pintura, en la que ha combinado los rasgos de su amada Tosca, de pelo moreno, con los de una mujer rubia que ha visto visitando la iglesia. Su aria «*Recondita armonia*» proporciona un breve momento de reposo lírico en lo que es, por lo demás, una partitura constantemente cambiante y con una acción trepidante. Tal y como había captado perceptivamente Giacosa, la estructura dramática de la historia de *Tosca*, rebotante de acción, limitaba las posibilidades de incluir esos largos pasajes de escritura lírica que los críticos pensaban que constituían la seña de identidad de una ópera italiana.

Angelotti sale de su escondite y explica a su amigo que acaba de escaparse del Castel Sant'Angelo, donde había sido encarcelado por orden de Scarpia, el jefe de la policía. Casi inmediatamente después, sin embargo, Angelotti tiene que esconderse de nuevo, ya que su encuentro se ve interrumpido por la llegada de Tosca, la amada de Cavaradossi, una famosa cantante. Ella cree haber oído voces, da muestras de sentirse celosa y sus sospechas no hacen más que acentuarse cuando reconoce que una noble de la ciudad (la marquesa Attavanti) ha sido la modelo para el retrato. Sin embargo, Cavaradossi consigue tranquilizarla y los dos cantan un dúo de amor.

A continuación *Tosca* se va (no sin insistir antes en que su amado cambie el color de los ojos de la mujer que está pintando) y Cavaradossi ayuda a Angelotti a organizar su fuga, pero un cañonazo les alerta del hecho de que acaba de descubrirse la desaparición de este último. El sacristán entra con la noticia (que más tarde resultará ser falsa)

de que Napoleón ha sido derrotado en Marengo. La iglesia se llena con una multitud de ciudadanos jubilosos, además del jefe de la policía, Scarpia, que ordena la interpretación de un *Te Deum* celebratorio. Sus hombres buscan pruebas de la presencia de Angelotti y descubren una llave, una cesta y un abanico propiedad de la marquesa Attavanti. Scarpia utiliza el abanico para provocar a Tosca, dando a entender que Cavaradossi y la marquesa mantienen una relación amorosa. (Los celos sexuales son un tema perenne en la ópera italiana de esta época, aunque suelen exhibirla con más frecuencia los personajes masculinos que los femeninos.) Tosca se va, con la intención de sorprender a Cavaradossi con su supuesta amante, y Scarpia da órdenes a sus hombres para que la sigan.

El acto concluye con el *Te Deum*, sobre el que Scarpia se deleita ante la perspectiva de capturar al prisionero huido y de disfrutar de los favores de la *prima donna*. Aquí Puccini sigue una larga tradición de escenas corales de oración en la ópera del siglo XIX, pero, en consonancia con el tema decadente de *Tosca*, funde lo sagrado y lo profano de un modo dramáticamente emocionante.

[347]



Manuscrito del comienzo de *Tosca*



Boceto de Alfred Hohenstein para la estancia de Scarpia en el Palazzo Farnese

Cuando el *Te Deum* llega a su clímax, Scarpia grita «*Tosca, mi fai dimenticare Iddio!*» El acto termina, al igual que había empezado, con un característico diseño de siniestros acordes basados en la escala de tonos enteros. Puccini utiliza este motivo a lo largo de toda la ópera para representar a Scarpia, cuya malévola presencia parece estar pendiendo amenazadoramente en todo momento.

El segundo acto se desarrolla en el apartamento de Scarpia en el Palazzo Farnese, donde se encuentra cenando solo, aunque puede oírse cómo se celebra en la sala de debajo un espectáculo organizado por la reina. Cavaradossi ha sido capturado por los hombres de Scarpia y su interrogatorio inicial se produce mientras Tosca canta en el piso de abajo en la fiesta de la reina. Cavaradossi niega conocer siquiera a Angelotti, por lo que Scarpia da la orden de que sea torturado en la habitación contigua. Luego es interrogada la propia Tosca y en un principio se niega a revelar nada, pero finalmente se derrumba bajo la presión de oír los gritos de Cavaradossi y desvela el escondite de Angelotti. Cavaradossi se entera de que Tosca ha traicionado a su amigo y la maldice por su debilidad. Luego se conoce la noticia de que ha sido Napoleón quien ha ganado realmente la batalla de Marengo. Cavaradossi prorrumpe en un grito de victoria, lo que provoca que Scarpia lo envíe a prisión, con la orden de que sea ejecutado al amanecer. Tosca implora clemencia, pero Scarpia deja claro que sólo lo liberará si ella se entrega a sus deseos. El modo en que la trata parece más perturbador incluso en el momento histórico actual, cuando las relaciones de explotación sexual por parte de hombres que ocupan puestos de poder político han pasado a ocupar un primerísimo plano.

A continuación llega la escena de mayor intensidad dramática de la ópera. Tosca canta un aria reflexiva, «*Vissi d'arte*», en la que dice que ha vivido únicamente para el arte y se pregunta qué es lo que ha hecho para merecer ser tratada así. Estamos en realidad ante una oración, si bien un tanto engreída: Tosca se dirige a Dios directamente, considerándose la más devota de los cristianos, indigna de un tratamiento semejante. Resignada aparentemente a su suerte, accede, sin embargo, al trato que le ofrece Scarpia. Ordena que haya un simulacro de ejecución para Cavaradossi y accede a redactar un salvoconducto a fin de que los amantes puedan salir de Roma. Mientras él está escribiéndolo, Tosca ve un cuchillo en la mesa en que estaba cenando Scarpia y lo apuñala a modo de defensa propia cuando él se acerca decidido a ella para abrazarla. Las últimas palabras de Tosca antes de huir son «*E avanti a lui tremava tutta Roma!*»

La música que utiliza aquí Puccini es adecuadamente brutal y fragmentada, con un cierto grado de disonancia, y los personajes se dedican realmente más a gritar que a cantar. Esto molestó a los primeros críticos, uno de los cuales ("Rastignac") escribió airadamente en el periódico *La Tribuna*:

*Per mezz'ora noi abbiamo inteso due personaggi cantare a monosillabi, a esclamazioni, a giuramenti, a frasi corte, e a parole tronche. [...] Com'è possibile prolungare per tanto tempo tutto quel dialogo frammentario? [...] I personaggi musicali bisogna che abbiano qualcosa da dire, che abbiano le parole per esprimere i propri pensieri e i propri sentimenti: i gesti o le smorfie non bastano!*

Durante media hora hemos escuchado a dos personajes cantar con monosílabos, exclamaciones, juramentos, frases cortas y palabras entrecortadas. [...] ¿Cómo es posible prolongar durante tanto tiempo todo ese diálogo fragmentario? [...] Hace falta que los personajes musicales tengan algo que decir, que tengan confiadas palabras para expresar sus propios pensamientos y sus propios sentimientos: ¡los gestos y las muecas no bastan!



Sin embargo, el modo en que Puccini crea suspense dramático en esta escena, los modos en que se vale del silencio o, por el contrario, se sirve del subrayado orquestal de una manera que imitarían luego muchos compositores de música de cine, es magistral.

La tranquilidad regresa para el evocador comienzo del tercer acto. La acción se desarrolla en lo alto del Castel Sant'Angelo al amanecer. Oímos a lo lejos a un niño pastor cuidando a su rebaño, seguido por las campanadas de maitines de las iglesias de toda Roma. Entra Cavaradossi y escribe una carta de despedida a Tosca, cantando «*E lucevan le stelle*», una aria en la que reflexiona nostálgicamente sobre su felicidad pasada. Llega Tosca y explica a Cavaradossi cómo ha conseguido que Scarpia le prepare el salvoconducto. Ella le alecciona y le dice que debe dejarse caer como si estuviera muerto en la ejecución fingida. Cuando el pelotón dispara, él cae. Tosca corre hacia él, pero descubre que Scarpia la había engañado con una doble artimaña y que Cavaradossi ha sido realmente fusilado. Cuando la policía, después de enterarse del asesinato de Scarpia, se dispone a arrestar a Tosca, ella se lanza al vacío desde la plataforma del Castel Sant'Angelo, al tiempo que la orquesta estalla en una repetición del tema principal del aria de Cavaradossi, un recurso que

algunos críticos han pensado que no resultaba dramáticamente plausible, ya que la propia Tosca no lo ha oído nunca.

Estamos ante una pieza teatral apasionante y Puccini hace aumentar la tensión acompañando el drama de una partitura musical que avanza a toda velocidad y que raramente se detiene para tomar resuello. Puccini había ido alejándose cada vez más del viejo modelo parar-arrancar de arias reflexivas intercaladas con recitativos que podemos encontrar en las óperas anteriores del siglo XIX. No estamos ante una «ópera de números»: la música es predominantemente transcompuesta, respondiendo con fluidez y de un modo naturalista a las circunstancias dramáticas. Pero, por supuesto, estaba claro que el espabilado Puccini no iba tampoco a prescindir por completo de arias susceptibles de escindir, ya que sabía que el público seguía considerándolas un componente esencial de una ópera italiana y era comercialmente consciente de que tendrían una vida propia en la sala de conciertos o (más tarde) en las grabaciones discográficas.

Puccini fue un compositor que se interesó siempre por las últimas tendencias musicales, pero que no las adaptó nunca en bloque, sino que prefirió, en cambio, tomar prestados elementos de ellas e incorporarlas a su personal y característico estilo musical. Con excepción de la muy posterior ópera en un acto *Il tabarro* (1918, una de las tres obras que integran *Il trittico*), *Tosca* es la única ópera en la que Puccini establece una estrecha conexión con la estética verista. Aunque se utiliza a veces incorrectamente para todas las óperas escritas entre 1890 y 1920 aproximadamente, el término verismo hace referencia más propiamente a un estilo operístico concreto cultivado por compositores como Mascagni, Leoncavallo y Giordano, y promocionados por la editorial Sonzogno, la gran rival de Ricordi. A menudo, las óperas veristas (aunque no *Tosca*) se basaban en novelas y relatos breves escritos por miembros del movimiento literario análogo del verismo, una escuela encabezada por Giovanni Verga, autor del relato que habría de convertirse más tarde en *Cavalleria rusticana*.



Boceto de Alfred Hohenstein para la plataforma del Castel Sant'Angelo

Verismo significa literalmente realismo, pero estas óperas retrataban un tipo muy concreto de realismo: el lado más sórdido de la vida en el Nápoles o la Sicilia contemporáneos, de un modo muy similar a como podría haberse descrito más tarde en una película sobre la mafia. Estas obras se caracterizaban por extremos emocionales, que solían culminar en el brutal asesinato de uno o varios de los protagonistas y que se llevaban a cabo a la vista del público. Aunque la ambientación de *Tosca* era histórica y sus personajes eran de una clase social bastante más alta que las de la mayoría de las óperas veristas, compartía la atmósfera violenta del género y algunas de sus normas estructurales, tipificadas por una sucesión de rápidos clímax dramáticos. El lenguaje musical de Puccini es posiblemente más sofisticado que el de algunos de sus contemporáneos del cambio de siglo, pero él tomó prestado del verismo un mundo sonoro en el que disparos, gritos y chillidos figuran al lado de un lirismo apasionado.

A los compositores veristas también les interesaba, por supuesto, la creación de *couleur locale*, y esto era algo que también fascinaba a Puccini. Ambientada en lugares reales, en tiempos reales, y basada en personajes históricos reales, *Tosca* es la ópera en la que Puccini llevó a cabo una investigación previa más meticulosa a fin de garantizar la exactitud histórica. Era un compositor que se veía impulsado fundamentalmente por la atmósfera teatral, en mayor medida probablemente que por los personajes. Al igual que los escritores naturalistas de su época, Puccini estaba obsesionado con reproducir detalles auténticos de la vida real. Durante los preparativos para componer *Tosca* viajó ex profeso a Roma para hablar sobre la afinación exacta de las campanas romanas con un especialista en campanología de San Pedro, e incluso subió hasta las almenas del Castel Sant'Angelo al amanecer para oír por sí mismo las campanadas de maitines, un efecto que recrea de manera exquisita en el tercer acto. También consultó a un sacerdote católico sobre las sutilezas de varios tipos de canto llano para la escena del *Te Deum*, y llegó hasta el extremo de buscar en tiendas de antigüedades de Roma cuadros de comienzos del siglo XIX a fin de que el vestuario fuera auténtico.

Cartel de *Tosca* diseñado por Alfred Hohenstein

En algunos aspectos, por tanto, *Tosca* pretende ser «realista», pero en otros representa a Puccini en su vena más melodramática. La obra es, en cierto sentido, conscientemente teatral; una representación sobre una representación. Todo el mundo está poniendo en escena un acto: Tosca es una cantante y actriz de profesión; Cavaradossi se dispone a fingir su propia muerte; Scarpia oculta su verdadera personalidad tras una respetable fachada clerical. En la producción original, el enorme dramatismo de la obra quedó resumido de la manera más vívida cuando Tosca colocó un crucifijo sobre el pecho de Scarpia y rodeó su cadáver con velas, un momento emblemático que se halla captado en el famoso cartel rojo de Alfred Hohenstein y recreado en numerosas producciones posteriores.





El barítono Eugenio Giraldoni caracterizado como Scarpia

Naturalmente, una obra tan intrínsecamente «teatral» requiere intérpretes que sean soberbios actores además de cantantes, especialmente por lo que respecta a su villano y a su heroína. Scarpia fue el primer gran papel que creó Puccini para un barítono y se trata probablemente del más desarrollado de todos los personajes de *Tosca* desde el punto de vista psicológico. Resulta interesante que la versión del personaje por parte de Puccini quedara atenuada con respecto al fanático absolutamente implacable que aparece en la obra teatral de Sardou, que es incluso más melodramática que la ópera. El papel fue estrenado por el barítono Eugenio Giraldoni, un cantante que ha caído hace mucho tiempo en el olvido y que más tarde forjaría una carrera en Rusia, Polonia y Estados Unidos.

En cuanto a la propia Tosca, podría defenderse que no es la más simpática de las heroínas operísticas, ya que es celosa, caprichosa y exigente. No encaja ciertamente en el mismo molde que las heroínas puccinianas que despiertan una atracción más inmediata: las más delicadas y comprensivas Mimì, Cio-Cio San o Liù. Pero el papel constituye

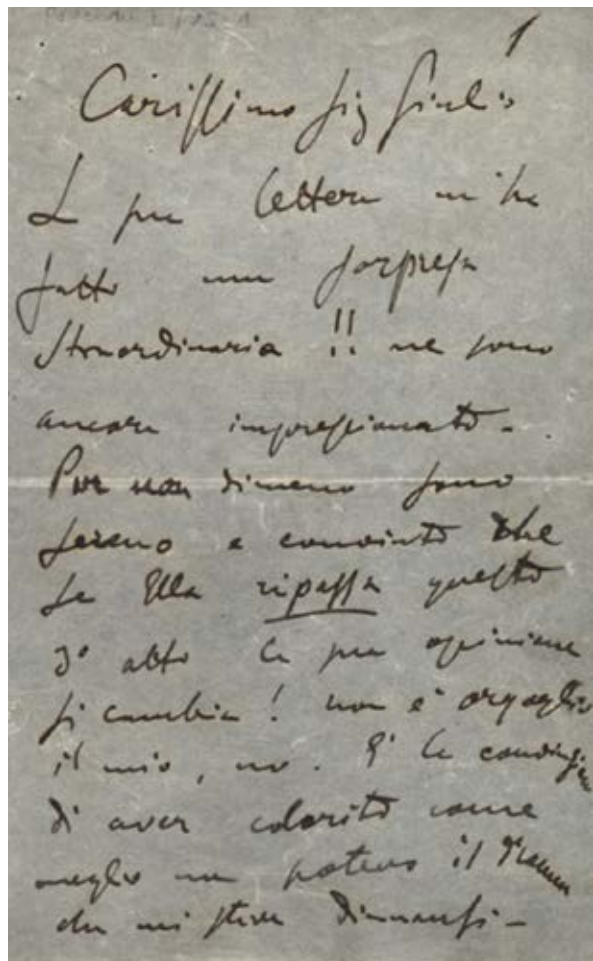
probablemente un desafío más interesante para una actriz cantante. La soprano que cantó el papel en el estreno fue la cantante rumana Hariclea Darclee, que ya había alcanzado fama como la protagonista de obras como *La Wally* de Catalani e *Iris* de Mascagni. Fue muy alabada por su actuación, que muchos consideraron que era equiparable a la de la propia Sarah Bernhardt.

Resulta quizá bastante elocuente que, mientras que tendemos a recordar especialmente a parejas notables de Scarpias y Toscas –Tito Gobbi y Maria Callas en el Covent Garden en los años sesenta del siglo pasado, por ejemplo–, Cavaradossi se tiene a veces por una de las creaciones dramáticamente menos desarrolladas de Puccini. Al personaje operístico le falta ciertamente la convicción idealista de su homólogo en la obra teatral. Debido a las limitaciones temporales de convertir una obra de teatro en un libreto, Giacosa e Illica se vieron obligados a omitir información sobre los orígenes de Cavaradossi y su simpatía por la causa republicana. El personaje resultante es probablemente una suerte de recortable de cartón y no ciertamente el intelectual de la obra teatral que trata de educar a Tosca animándola a leer las obras de Rousseau. El papel ha atraído, sin embargo, a muchos de los mejores tenores del mundo –de Mario del Monaco y Franco Corelli hasta llegar a Jonas Kaufmann–, que no han podido resistirse al señuelo de un papel que puede jactarse de contar con dos de las más famosas arias para tenor del repertorio, «*Recondita armonia*» y «*E lucevan le stelle*». El primer Cavaradossi fue Emilio de Marchi. Un joven tenor llamado Enrico Caruso examinó el papel, pero en aquel momento no estaba llamado aún a ser el candidato; más tarde sí que cantaría, por supuesto, el personaje.

El estreno de *Tosca* el 14 de enero de 1900 fue, como cabía prever, un fastuoso acontecimiento, dado el alto estatus cultural de Puccini en la Italia contemporánea, con toda la sociedad a la moda dándose cita en el Teatro Costanzi de Roma. Entre el público figuraba una multitud de políticos, miembros de la realeza, escritores, pintores y compositores (Pietro Mascagni, Francesco Cilea y Siegfried Wagner entre ellos). También



Cartel del estreno de *Tosca* en el Teatro Costanzi de Roma el 14 de enero de 1900



Carta de Puccini a su editor Giulio Ricordi fechada el 10 de octubre de 1899, pocas semanas antes del estreno de *Tosca*

se encontraban presentes, como es natural, representantes de la prensa italiana, europea y americana. Pero el ambiente festivo tuvo como contrapeso un cierto nerviosismo por parte de los participantes en su cometido de representar la nueva obra. Había habido disputas entre bastidores: la sensación era que Tito, el hijo de Ricordi, a quien se había encargado que dirigiera la producción, estaba comportándose con arrogancia. Existía el temor de que una claqué contratada por un compositor o editorial rivales pudieran hacer acto de presencia para alterar la representación. (Esto no sucedió, aunque sí que pasaría cuatro años después en el estreno de *Madama Butterfly*.) Una vez comenzada la representación, un ruido molesto en el patio de butacas provocó que el director musical, Leopoldo Mugnone, interrumpiera la interpretación de la orquesta al cabo de unos pocos compases. Había habido una avalancha reciente de manifestaciones políticas en Roma: ¿era aquel runrún algún tipo de protesta, quizás un intento de asesinato? (El rey de Italia, Umberto I, sería asesinado, de hecho, tan solo pocos meses después en Monza por un anarquista.) Afortunadamente, sin embargo, el revuelo resultó

venir provocado simplemente por algunos miembros del público que estaban expresando su irritación por el hecho de que se hubiera permitido acceder a la sala a las personas que habían llegado tarde, y la velada discurrió a partir de entonces sin incidentes.

La reacción del público del estreno fue cálida, aunque no exactamente extática. En cuanto a los críticos de la prensa, tuvieron palabras de elogio para los cantantes, pero se mostraron menos convencidos con los méritos de la ópera propiamente dicha y especialmente preocupados por la decepcionante elección del tema por parte del compositor. Los elementos digamos «depravados» de *Tosca* repugnaron a algunos y los críticos aceptaron a regañadientes su violencia y su erotismo. Alfredo Colombani, de *Il corriere della sera*, se refirió a «L'atmosfera tinta di sanguigno che tutto pervade e circonda» («La atmósfera teñida de sangre que invade y rodea todo») y afirmó que en la ópera todo era «nero, tragico, terribile» («negro, trágico, terrible»). El tema compendia todos los peores excesos de los temas de la literatura decadente contemporánea –sadismo, violencia



gratuita, sexualidad depravada, mujeres asesinas— que los críticos romanos se apresuraron a retratar como más franceses que italianos.

A pesar del hecho de que Puccini pensara que el tema de *Tosca* le iba como anillo al dedo, los críticos pensaron otra cosa y juzgaron que resultaba profundamente inadecuado para el temperamento de Puccini, obligándole a componer en un estilo que no les parecía que fuera realmente sentido. Años más tarde se lanzarían acusaciones similares a *Turandot*, otra obra bastante brutal, aunque, paradójicamente, *Suor Angelica* sería acusada de ser demasiado empalagosa. Tras el estreno de *Tosca*, la prensa le aconsejó que evitara los «temas fuertes» y que se limitara en el futuro a argumentos de un carácter suave y sentimental. Y, sin embargo, el tratamiento de este tema más brutal y «activo» por parte de Puccini es muy brillante y resulta difícil imaginar a cualquier otro compositor, Verdi incluido, haciéndolo mejor.

Nunca debería subestimarse, no obstante, la conmoción que provocaba lo nuevo en épocas anteriores y para quienes escucharon *Tosca* por primera vez el contraste con la *La bohème* inmediatamente anterior les pareció muy marcado. Estaba muy extendida la creencia de que el vínculo especial de Puccini con su público se basaba en su capacidad para crear personajes con los que aquél pudiera empatizar. *La bohème* había gozado de favor entre los oyentes de clase media porque veían a Mimì, Rodolfo y sus amigos —que son bohemios en poco más que el nombre— una versión romantizada de ellos mismos, sus valores y sus aspiraciones. Mientras que *La bohème* era decididamente una ópera para una época democrática, en *Tosca* se encontraba ausente este tipo de humanidad. Un crítico, el ya citado Michele Virgilio, defendió que las personalidades retratadas en el escenario eran depravadas, y escribió: «*Tosca e Scarpia sono anime create da una fantasia, malata, in un momento d'aberrazione del senso del bello*» («*Tosca y Scarpia son almas creadas por una imaginación enfermiza en un momento de aberración del sentido de la belleza*»). Para muchos críticos, la ausencia en la ópera de personajes agradables contribuía a la sensación global de falta de sinceridad y falsedad

que provocaba, aunque podría argüirse que la música de Puccini garantiza que se sienta más compasión por los amantes de la que se siente al ver la obra teatral original de Sardou.

En 1900, pues, había una sensación de que Puccini había desarrollado una fórmula ganadora y que debía aferrarse a ella: había un apetito de más de lo mismo. Incluso en los obituarios de Puccini en 1924, los críticos rememoraron repetidamente *Manon Lescaut* y *La bohème* como las obras que representaban al «verdadero Puccini», mientras que nadie parecía desear que hubiera habido otra *Tosca*. No obstante, en otros momentos, paradójicamente, Puccini fue acusado de falta de originalidad. En los años treinta del siglo pasado, el escritor austriaco Richard Specht afirmó en tono desdeñoso que todas las óperas de Puccini sonaban igual, defendiendo que las melodías de *La bohème*, *Tosca*, *Fanciulla*, *Il tabarro* y *La rondine* eran absolutamente intercambiables y se adecuarían igual de bien —o igual de mal— a cualquier situación dramática.

A veces parecía como si el pobre Puccini no pudiera hacer nunca las cosas bien. Pero, a pesar de todas las objeciones que suscitó *Tosca*, Puccini se mantuvo en sus trece, sin introducir ningún cambio sustancial en la partitura impresa, mientras que sí revisaría repetidamente la mayoría de sus óperas después de sus estrenos.

Algunos críticos pusieron objeciones al hecho de que Puccini, al igual que otros compositores jóvenes italianos de su generación, había acudido al extranjero en busca de inspiración. Fue acusado de conformar una partitura a fuer de pegar remiendos que se inspiraba en influencias estilísticas que iban de Richard Wagner a Jules Massenet. El crítico de la *Fanfulla della domenica*, Giorgio Barini, retrató *Tosca* como una renuncia deliberada a los valores nacionales, acusando a Puccini de evitar deliberadamente las señas de identidad de la escuela italiana. Aunque estos rasgos «internacionales» en la música de Puccini podrían no resultar evidentes para nosotros en la actualidad, sí que eran reconocibles de inmediato para un público criado con una dieta consistente en poco más que ópera italiana. También debieron de

parecer profundamente amenazadores, ya que las instituciones musicales italianas de aquel momento se encontraban extremadamente preocupadas por la creciente popularidad de las óperas francesas y alemanas en Italia, ya que pensaban que constituían una amenaza para la hegemonía de una forma artística que habían inventado los propios italianos. El supuesto «internacionalismo» de Puccini fue algo por lo que habría de ser castigado hasta el fin de sus días. La decisión de escribir óperas para teatros extranjeros –*La fanciulla del West* (1910) e *Il trittico* (1918) para Nueva York y *La rondine* para Montecarlo– no serviría de gran ayuda.

Volviendo a 1900, Michele Virgilio llegó hasta el extremo de publicar todo un panfleto señalando los modos en que *Tosca* contribuía activamente no sólo a la desaparición de la ópera italiana, sino también a una auténtica crisis de la cultura y la civilización italianas en general. Argüía que demasiados compositores jóvenes de talento, deseosos de popularidad, estaban desperdiciando su talento con un tipo de ópera que amenazaba con acabar con la propia forma artística. Aunque la escuela operística italiana popular dejaría realmente de existir tras la muerte de Puccini, referirse a *Tosca* como la ópera que acabó con la ópera italiana parece francamente ridículo. De pocos compositores podría decirse que ocupan una posición tan central dentro del repertorio operístico popular como Puccini y *Tosca* sigue siendo una obra taquillera y predilecta en los teatros de ópera de todo el mundo. Y la razón de ello es sencillamente que, mientras que la noche del estreno los críticos se mostraron despreciativos con ella, el público se enamoró de ella desde el principio.

Sin ningún interés por tener su bienestar moral o cultural protegido por críticos censuradores, los públicos abrazaron esta ópera ardiente como pocas, y en Roma se ofrecieron veinte representaciones más en un teatro lleno después del día del estreno. Los teatros de toda Italia ardieron inmediatamente en deseos de presentar la obra y antes de que hubiera terminado el año ya se había representado en lugares tan lejanos como Constantinopla, Buenos Aires y Rio de Janeiro.



Tosca a punto de huir tras descubrir que Mario está muerto. Acuarela de Leopoldo Metlicovitz para el estreno de la ópera

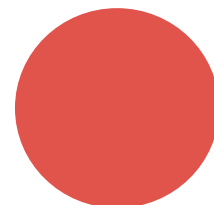
*Tosca* siguió encontrando notables, y no poco sorprendentes, admiradores musicales en Arnold Schönberg y Alban Berg, aunque Gustav Mahler se negó a representar la obra durante su etapa como director de la Hofoper de Viena.

*Tosca* es, posiblemente, una de esas obras de arte que o la amas o la detestas. De todas las óperas de Puccini, es quizá la que suscita las reacciones negativas más fuertes. En 1925, poco después de la muerte del compositor, un crítico italiano llamado Ferruccio Bonavia comparó las emociones que despertaba con las que podrían

sentirse al ser testigo de un accidente de tráfico: ¿conmoción, asco y un vergonzoso escalofrío de voyeurismo quizás? A lo largo del siglo XX, la ópera fue menospreciada por una institución académica incapaz de soportar su popularidad tan poco como su sensacionalismo gratuito. En 1956, el musicólogo estadounidense Joseph Kerman la despreció, en una expresión que se ha hecho famosa y ya citada al comienzo, como «*that shabby little shocker*» («esa operita acartonada que pretende escandalizar»). Menos conocido es el hecho de que estaba copiando las palabras del dramaturgo irlandés George Bernard Shaw, que había descrito la obra teatral de Sardou como «*an old-fashioned, shiftless, clumsily constructed, empty-headed turnip ghost of a cheap shocker*» («un simulacro barato de drama trasnochado, indolente, torpemente construido y con la cabeza hueca que pretende escandalizar»).

La cuarta edición del famoso *Grove Dictionary of Music*, publicado en 1940, definió *Tosca* como «*a prolonged orgy of lust and crime made endurable by the beauty of the music*» («una orgía prolongada de lujuria y crimen que resulta soportable gracias a la belleza de la música»). No hay ninguna duda de que, en nuestra época actual, somos mucho

menos impresionables. Pero la belleza de la música sigue conmoviéndonos y este *thriller* rebosante de acción continúa acelerándonos las pulsaciones. Sin duda, los temas de la ópera –poder, sexo y traición– resultan hoy tan pertinentes como lo eran en la Roma de Puccini en 1900 o, ya puestos, en la Roma de *Tosca* en 1800.



### Alexandra Wilson

es catedrática de Música e Historia Cultural en la Oxford Brookes University (Reino Unido). Es autora de *The Puccini Problem. Opera, Nationalism, and Modernity* (Cambridge, Cambridge University Press, 2007) y *Opera in the Jazz Age. Cultural Politics in 1920s Britain* (Nueva York, Oxford University Press, 2019). Actualmente está investigando sobre las raíces históricas de la ópera y el estereotipo del elitismo.

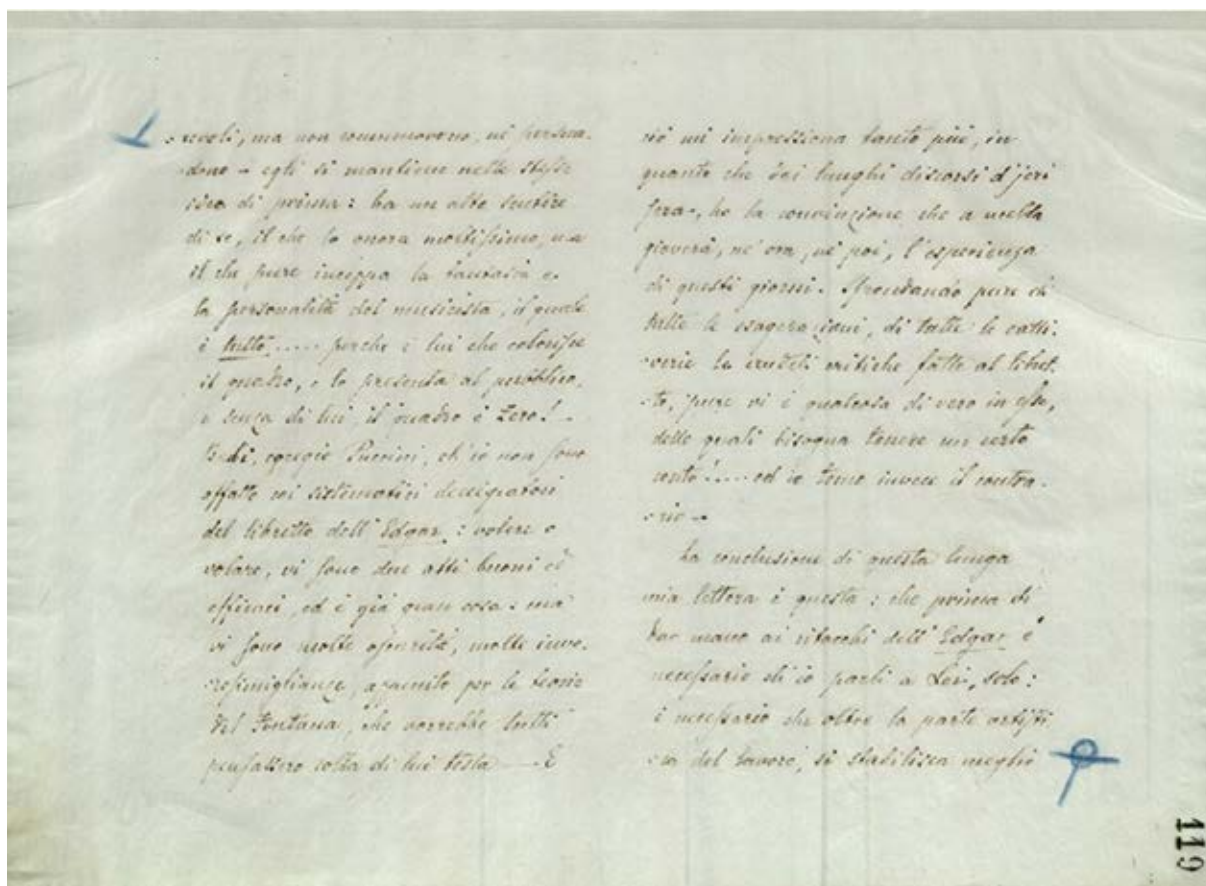
# PUCCINI, ¿"LIBRETISTA" DE TOSCA?

*La interminabile discussione di pressoché 5 ore!!... d'jeri sera, mi ha spaventato. Il nostro buon Fontana si è mostrato un oratore eloquente, ma cavilloso!!... un filosofo-avvocato, più che poeta: le sottigliezze de' suoi ragionamenti sono ammirevoli, ma non commuovono, né persuadono – egli si mantiene sulle stesse idee di prima: ha un alto sentire di sé, il che lo onora moltissimo, ma il che pure inceppa la fantasia e la personalità del musicista, il quale è tutto.... perché è lui che colorisce il quadro, e lo presenta al pubblico, e senza di lui il quadro è Zero!*

La discusión interminable ¡¡de casi cinco horas...!! de ayer por la tarde me ha asustado. Nuestro buen Fontana ha demostrado ser un orador elocuente, ¡¡pero quisquilloso...!! Un filósofo-abogado, más que un poeta: las sutilezas de sus razonamientos son admirables, pero no conmueven ni convencen – él se mantiene en las mismas ideas de antes: tiene un alto concepto de sí mismo, lo cual lo honra

muchísimo, pero también bloquea la fantasía y la personalidad del músico, el cual es todo..... porque es él quien colorea el cuadro y lo presenta al público, ¡y sin él el cuadro es Cero!

La mordaz admonición del editor Giulio Ricordi una semana después del decepcionante estreno de *Edgar* en el Teatro alla Scala, el 21 de abril de 1889, enuncia una verdad de la cual ya no volvería a olvidarse Giacomo Puccini: el músico es el único autor de una ópera; «sin él, el cuadro es Cero». Hasta entonces, el joven operista se había dejado guiar por el poeta Ferdinando Fontana, perteneciente al grupo de los *scapigliati*, buen amigo, pero libretista bastante modesto. El voto de confianza que le dio el editor-padre justo en un momento tan difícil lo empujó a esa metamorfosis imprevista, casi instantánea, de la que nació la primera de una serie de obras maestras: *Manon Lescaut* (1893). Fue así como, reconsiderados su propio papel y sus propios objetivos, Puccini pasó a ser el «dogo», como la llamaba en broma Ricordi. Y de ahora en adelante se arrogó la última palabra



Carta de Giulio Ricordi a Giacomo Puccini fechada el 28 de abril de 1889

sobre todos los detalles de los libretos de sus óperas, convirtiéndose, de hecho, en el verdadero y único "autor".

Sin embargo, la idea de que la paternidad de una ópera compete al compositor y no al poeta (*Aida* de Giuseppe Verdi, no *Aida* de Antonio Ghislanzoni) se da por cualquier cosa menos por sentada. Al contrario, durante los primeros dos siglos de historia del melodrama, la prioridad del elemento literario no se puso jamás en entredicho y a la música se le asignaba un papel culturalmente, si es que no estéticamente, secundario. Aún a comienzos del siglo XIX, las recensiones publicadas en los periódicos italianos se centraban principalmente en el libreto y en los intérpretes vocales, dejando la música y al compositor en un segundo plano. En la segunda década del siglo, Gioachino Rossini, cuyos formidables éxitos obligaron a todos a reconocer su autoría, pensó en invertir las jerarquías. Poco menos de un siglo después, en la época de Tosca, el público de los teatros, los historiadores y los intelectuales miraban ya unánimemente al compositor como el autor de la ópera.

La capacidad de un músico para convencer al poeta de secundar su visión dramática pasó a ser, por tanto, uno de los factores indispensables para el éxito de una ópera. Algunos compositores resolvieron el problema de raíz asumiendo ellos mismos las labores de libretista. Richard Wagner, por citar el caso más conocido, compuso tanto los libretos como la música de sus óperas. Puccini, en cambio, como gran parte de sus colegas, prefería valerse de la colaboración de literatos de probada profesionalidad, capaces de comprender y traducir en palabras su peculiar visión artística. Sin embargo, bastaría la copiosa producción epistolar para hacernos comprender que su pluma poseía invención, fantasía e, incluso, rasgos estilísticos personales. Es esta una faceta de su personalidad creativa y de su imaginación que, a partir de la publicación de los epistolarios a cargo del Centro Studi Giacomo Puccini, deberá ser objeto de una investigación seria y exhaustiva antes o después.

El gusto por la escritura en verso se traducían especialmente en textos poéticos divertidos, ingeniosos y a veces cómicos que regalaba a parientes y amigos. A Puccini le encantaba

comunicarse en verso también en sus misivas profesionales; por ejemplo, escribiendo a Giulio Ricordi o a los dos libretistas de sus tres óperas más representadas, esto es, *La bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*: Luigi Illica y Giuseppe Giacosa. El 6 de abril de 1895, queriendo instar al brillante pero lento Giacosa a que concluyese el libreto de *La bohème*, Puccini le envió estos tres cuartetos de saltarines octosílabos:

*Ti rammento l'atto quarto  
perché io presto me ne parto.  
Cerca, trova, taglia, inverti  
ché tu re sei fra gli esperti.*

*Ti ricordi di ridurre  
le scenette in cima all'atto?  
Quando tutto sarà fatto  
gran sospiro emetterem!*

*Ma la morte di Mimi  
solo tu puoi preparar,  
poi con quattro do re mi  
lancerem la barca in mar!*

No sorprende, pues, que nuestro versificador aficionado interviniera también a menudo directamente en el texto de sus libretos. Es justamente el modo de componer de Puccini el que ofrece una primera explicación de estas incursiones en el territorio de la poesía, ya que sus melodías nacían en ocasiones antes del texto poético. Así, por ejemplo, al componer el dúo de amor entre soprano y tenor del primer acto de *Tosca*, se dio cuenta de la necesidad de añadir una sección lírica que lo cerrase con más ímpetu y pasión: un momento cálido, de generosa efusión amorosa después de la crisis de celos de *Tosca*. Se trata del *Andante mosso* que se abre con la exclamación «Mia gelosa!», entonada por el pintor Mario Cavaradossi «*teneramente*» («con ternura»). Dado que el borrador anterior del libreto ponía fin al dúo rápidamente, Puccini decidió esbozar él personalmente los nuevos versos y el 26 de agosto de 1898 envió la nueva sección a Ricordi, precisando que «*O da Illica o da Giacosa mi occorrono questi versi nel metro preciso dell'accluso biglietto – badar di ben conservare i 4 primi e la disposizione – Mario-Tosca – come ho disposto io. Pregola di occuparsene. Lei ottiene di più e rapidamente. – Tante grazie. Mi ci vogliono presto per poter mandare la partitura, se no mi resta incompleto il duetto*» («O de Illica o de Giacosa se

Te recuerdo el acto cuarto  
porque me iré dentro de poco.  
Busca, encuentra, corta, invierte,  
que eres el rey entre los expertos.

¿Te acuerdas de abreviar  
las escenitas al final del acto?  
¡Cuando todo esté hecho  
daremos un gran suspiro!

Pero la muerte de Mimi  
sólo puedes prepararla tú,  
¡luego con cuatro do re mi  
lanzaremos la barca al mar!



Giacomo Puccini con sus dos libretistas: Giuseppe Giacosa y Luigi Illica

necesitan estos versos con la métrica exacta de la nota adjunta – hay que estar atentos a conservar los 4 primeros y la disposición – Mario-Tosca – como la he puesto yo. Le ruego que se ocupe de ello. Usted consigue más y rápidamente. – Muchas gracias. Los necesito enseguida para poder mandar la partitura, si no me quedará el dúo incompleto»). Mientras que los cinco primeros versos del texto enviado al editor figuraban ya en el borrador anterior del libreto, los sucesivos son todos de su propia cosecha:

MARIO	<i>Mia gelosa!</i>	MARIO	¡Celosa mía!
TOSCA	<i>Sì lo sento</i>	TOSCA	Sí, lo siento
	<i>Ti tormento</i>		te atormento
	<i>Senza posa;</i>		sin cesar;
MARIO	<i>Paurosa...</i>	MARIO	Miedosa...
TOSCA	<i>Sì... perdona...</i>	TOSCA	Sí... perdona...
	<i>Sarò buona,</i>		Seré buena
	<i>E amorosa,</i>		y amorosa,
	<i>Sarò bella sol per te.</i>		seré hermosa sólo para ti.
MARIO	<i>Pia, sdegnosa,</i>	MARIO	¡Piadosa, desdeñosa,
	<i>Furie, baci,</i>		furias, besos,
	<i>Tal mi piaci,</i>		así me gusta,
	<i>Mia amorosa!</i>		amorosa mía!
	<i>Io t'adoro ognor così.</i>		Así te adoraré siempre.
TOSCA		TOSCA	
	<i>(ancora dubbiosa)</i>		<i>(aún dubitativa)</i>
	<i>Mio tesoro,</i>		Mi tesoro,
	<i>Non tradirmi</i>		no me traiciones,
	<i>Te ne imploro.</i>		te lo ruego.
MARIO	<i>Oh mia Tosca idolatrata,</i>	MARIO	Oh, mi Tosca idolatrada,
	<i>Sei sovrana del mio cuore</i>		eres soberana de mi corazón,
	<i>Mai donna fu adorata</i>		jamás fue adorada una mujer
	<i>Da amante sì fedel.</i>		por un amante tan fiel.

| 359 |

Al enviar este texto provisional, Puccini estaba sugiriendo a sus libretistas qué hacer decir a los personajes, pero puntualizaba además con exactitud la estructura métrica de la pieza a fin de que el texto poético encajase exactamente con el proceso melódico que ya estaba fijado sobre el papel. Se diría más bien que la motivación principal fue esta última. Al llegar al escritorio de Giacosa, la petición dio lugar a la vehemente protesta del poeta piemontés –una de las plumas más sutiles y refinadas de la Italia de aquellos años–, quien, sintiéndose humillado en su propio papel, se desahogó con Giulio Ricordi: «*Ma è proprio solamente questo il compito mio? Se così fosse, non so proprio capire perché tanto voi quanto Illica e Puccini siate venuti a cercare la mia collaborazione, perché di tali versi cento altri ve ne avrebbero forniti a piacimento ed a miglior mercato*» («Pero, ¿es sólo esta acaso mi tarea? Si así fuese,

no alcanzo realmente a comprender por qué tanto usted como Illica y Puccini han venido a buscar mi colaboración, porque otros cien habrían procurado a placer y a un precio más barato versos semejantes»). Giacosa era un cascarrabias, pero, por suerte, al final siempre se adaptaba:

*E pezzo lirico sia. E anche, per compiacervi, ho seguito fedelmente la traccia metrica che voi mi avete mandato. La prosodia non ne sarà molto soddisfatta, ma il pezzo lirico s'infischia della prosodia. Per esempio, quei tre versi di Tosca che dicono nel vostro testo:*

Mio tesoro

Non tradirmi

Te ne imploro

*quei tre versi in buona regola stanno lì sospesi aspettando il quarto. E quel non tradirmi che*

*non trova con chi rimare fa una figura barbina e ne farà fare una birbona ai poeti. Ma per i versi per musica – come dice Illica – è assurdo darsi il menomo pensiero.*

Sea un fragmento lírico. Y también, para complacerle, he seguido fielmente el esquema métrico que me ha enviado. La prosodia no será muy lograda, pero a la composición lírica le importa un bledo la prosodia. Por ejemplo, estos tres versos de *Tosca* que dicen en su texto:

*Tesoro mío  
No me traiciones  
Te lo ruego*

estos tres versos, según las buenas reglas, están ahí suspendidos esperando el cuarto. Y ese «*non tradirmi*» que no encuentra con quién rimar tiene un aspecto patético y hará que los poetas parezcan lerdos. Pero para versos destinados a ponérselos música – como dice Illica – es absurdo preocuparse lo más mínimo.

Así pues, Puccini se quedó contento. Podría pensarse que los nuevos versos de Giacosa son los que escuchamos en el teatro, desde «*Mia gelosa!*» a «*Sempre "t'amo!" ti dirò*». Pero no es así. La partitura autógrafa lleva, de hecho, un texto completamente

diferente del que conocemos, tal y como se indica en una nota dirigida a los copistas: «no copiar las palabras». Los versos de esa sección del dúo de amor no estaban aún, por tanto, preparados cuando el equipo de Ricordi empezó a preparar la edición. Tampoco sabemos quién lo reescribió dándoles la forma definitiva. Lo que está claro es que el texto poético, tanto aquí como en otros casos, iba rebotando de mano en mano y que, además de tener la última palabra, Puccini se reservaba el derecho de reescribir cualquier pasaje en cualquier momento.

Para contextualizar mejor el significado de las escrituras y reescrituras de mano de Puccini, conviene abrir un breve paréntesis sobre el modo en que se producía la colaboración con Illica y Giacosa. La comunicación epistolar tenía un papel fundamental. De vez en cuando, el músico escribía a uno de los dos poetas; preferiblemente, aunque no siempre, discutiendo con Illica la estructura dramática y con Giacosa el acabado poético. Todo el tiempo se mantenía en estrecho contacto con Giulio Ricordi, siempre pródigo en buenos consejos. Por aquel entonces, Puccini se dividía entre dos casas: la villa en que residía en Torre del Lago (su «*turris eburnea*», como la definió en una carta a su amigo Alfredo Caselli) y el apartamento en el número 4 de la Via Giuseppe Verdi en Milán, cercano a las oficinas centrales de Casa Ricordi. Las reuniones más importantes, aquellas en las que se organizaba el trabajo, se desarrollaban aquí, en Milán, en presencia del editor, pero Puccini invitaba periódicamente a Torre del Lago bien a Illica, bien a Giacosa, bien al propio Ricordi para reelaborar largas secciones de texto. Los frutos de las reescrituras se hallan profusamente documentados por folios o copias completas del libreto manuscritas que a menudo se presentan como palimpsestos en los cuales es posible distinguir las intervenciones de los dos poetas, de Puccini y de Ricordi. Las cartas, que suelen estar fechadas o ser fechables, completan el cuadro de las fuentes. Todo ello nos cuenta la historia de génesis muy turbulentas y complejas, en el curso de las cuales Puccini hacía eliminar y reincorporar episodios, escenas y actos enteros. De las primeras redacciones de los libretos, al final no sobrevivían más que expresiones aisladas y resulta difícil encontrar un solo verso que se conserve idéntico en el texto definitivo. La extraordinaria cantidad de documentos preservados



Luigi Illica y Giacomo Puccini

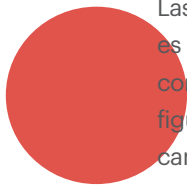


no debe hacernos olvidar, en fin, que no sabremos jamás aquello que se discutía o decidía durante las reuniones de Milán o de Torre del Lago. Lo cual hace que sea imposible en muchos casos atribuir una paternidad concreta a los distintos pasajes de los libretos.

Volviendo a *Tosca*, los versos dictados por Puccini alteran en ocasiones no sólo la métrica, sino también el contenido del discurso y la propia estructura dramática de las escenas. Es el caso de la romanza «*E lucevan le stelle*», que canta Cavaradossi en la cárcel mientras espera al pelotón de ejecución. Este célebre episodio fue completamente distorsionado por Puccini. Sabemos que la redacción original de Luigi Illica –escrita para otro músico, Alberto Franchetti, que renunció a componer la ópera, como recuerda Alexandra Wilson en su artículo– había conmovido y emocionado al anciano Giuseppe Verdi cuando, en octubre de 1894, el libreto fue leído en presencia de Victorien Sardou. En esta primitiva versión, Cavaradossi, después de haber escrito parte de una nota de despedida a la amada (en prosa: como texto hablado y no cantado), se explaya en una generosa reflexión sobre el sentido último de la vida y del arte:

*Ah, che la vita è un bene!...  
O vita, or ti comprendo;  
pensando a lei e morendo.  
Da le memorie la grande onda viene  
e batte tumultuosa  
al mio core!  
Oh dolore! Oh dolore!  
Quest'agonia affannosa  
dell'uom che ancor desia  
l'amore della vita!...  
Oh, dolente agonia  
mentre a me intorno s'animan le cose  
di gaiezza infinita!...  
O bei miei giorni  
pieni di sole e di poesia!...  
O giovinezza mia  
qual mi ritorni!...  
Sogni vissuti!...  
Battaglie ideali!...  
Scoraggiamenti muti  
de l'arte e, poscia,  
vinta la breve angoscia,  
voi vittorie immortali  
divine del pensiero!...  
Ed anima de' miei sogni di gloria,  
supremo e vero trionfo d'amore,  
l'immagine di Floria!...  
Or su tanti entusiasmi, tristamente  
scende la morte...  
Non più gloria ed amore!...  
mia lagrimevol sorte!...  
Or chi ha pensato e amato ardentemente  
non è che un uom che muore!...  
È finita!... È finita!  
"muoio... né mai così bramai la vita!..."*

¡Ah, que la vida es un bien...!  
Oh, vida, ahora te comprendo;  
pensando en ella y muriendo.  
¡De los recuerdos viene la gran ola  
y golpea tumultuosa  
en mi corazón!  
¡Oh, dolor! ¡Oh, dolor!  
¡Esta dolorosa agonía  
del hombre que aún desea  
el amor de la vida...!  
¡Oh, dolorosa agonía  
mientras a mi alrededor se animan las cosas  
de alegría infinita...!  
¡Oh, mis hermosos días  
llenos de sol y de poesía...!  
¡Oh, juventud mía,  
cómo vuelves a mí...!  
¡Sueños vividos...!  
¡Batallas ideales...!  
¡Abatimientos mudos  
del arte y, luego,  
vencida la breve angustia,  
vosotras, victorias inmortales  
divinas del pensamiento...!  
Y alma de mis sueños de gloria,  
supremo y verdadero triunfo de amor,  
¡la imagen de Floria...!  
Ahora, sobre tantos entusiasmos, desciende  
tristemente la muerte...  
¡Se acabaron la gloria y el amor...!  
¡Mi triste suerte...!  
¡Quien ha pensado y amado ardentemente  
no es ahora más que un hombre que muere...!  
¡Se acabó...! ¡Se acabó...!  
"Muero... ¡Y jamás he amado así la vida...!"



Las palabras del prisionero son ciertamente nobles, pero en esta redacción está claro que el amor por *Tosca* no es más que un pensamiento secundario: una solución que no podía satisfacer a Puccini. Una nueva redacción, conservada en el Archivo Giacosa, contiene también el texto de la carta a *Tosca*, parafraseado a partir del que figuraba en el viejo libreto de Illica, pero reunido en dos cuartetos de sonoros senarios dobles destinados a ser cantados:

*Mia vita! Rammenti? Nell'ore giulive  
Solevo, adorando, chiamarti: mia vita.  
Ma ormai de' miei giorni la trama è compita  
E ai giorni mortali l'amor sopravvive.*

*Amor voglio dunque chiamarti in quest'ora  
E il nome d'amore morendo ridir.  
Non pianger diletta: la morte è un'aurora.  
Amore è promessa di eterno avvenir.*

¡Vida mía! ¿Recuerdas? En las horas dichosas solía, adorando, llamarte: vida mía.  
Pero ahora se acaba el curso de mis días y el amor sobrevive a los días mortales.

Quiero llamarte, pues, amor en esta hora y repetir muriendo el nombre de amor.  
No llores, querida: la muerte es una aurora.  
El amor es promesa de un futuro eterno.

Puccini rechazó también esta solución, anotando perentoriamente en una copia del libreto: «la carta no requiere ser cantada ni hablada, suena a no auténtica, trasnochada» y sustituyó la pieza vocal por el memorable interludio instrumental para dos violas y cuatro violonchelos solistas que acompaña la escritura de la nota. En este punto, en el libreto conservado entre los papeles de Giacosa, Cavaradossi dejaba de escribir, acusaba a sus palabras de falta de sinceridad y finalmente empezaba a exponer los recuerdos e imágenes de la mujer amada, igual que en la romanza que conocemos. Sin embargo, tampoco esta segunda parte de la nueva escena satisfizo a Puccini, que cogió la pluma y la reescribió casi *ex novo*, manteniendo únicamente del original los dos últimos versos. A la izquierda puede leerse el texto de los libretistas y a la derecha el de Puccini, que, destinado a su vez a ser ajustado y reescrito, incorpora la solicitud (satisfecha tan solo al cincuenta por ciento) de mantener inalterados los dos versos subrayados:

*La cara voce, ancor nell'ora acerba  
Le sue soavi lusinghe bisbiglia.  
O i suoi baci! O l'ebbrezza  
Del notturno convegno!  
O sospirate forme  
Note e nuove per sempre al rinascente  
Desio! Come fur brevi i giorni belli!  
Ella giungeva, d'orme  
Tenui segnando l'erba.  
La guancia pel serale aere vermiglia  
Dal cappuccio ridendo mi porgea.  
Indi su miei ginocchi  
Tutta raccolta, alle mie labbra, gli occhi,  
La bocca, il collo e gli ondosi capelli  
Supplice concedea.  
È finita, è finita.  
Io muoio disperato  
E non ho amato – mai tanto la vita!...*

*Ella venia ver me segnando l'erba  
Con passo calmo  
Con viso mesto e l'occhio inumidito  
Venia ver me porgendomi le braccia  
Le braccia tonde –  
Io muoio disperato  
E non ho amato mai tanto la vita*

La voz amada, también en la hora acerba susurra sus suaves lisonjas  
¡Oh, sus besos! ¡Oh, la embriaguez del encuentro nocturno!  
¡Oh, formas suspiradas, conocidas y siempre nuevas para el renaciente deseo! ¡Qué breves fueron los días hermosos!  
Ella llegaba, dejando tenues huellas al pisar la hierba.  
Me ofrecía sonriendo bajo la capucha las mejillas rojizas por el aire nocturno.  
Luego, sobre mis rodillas, totalmente absorta, ofrecía a mis labios suplicante los ojos, la boca, el cuello y el cabello ondeante.  
Se acabó, se acabó.  
Muero desesperado  
¡y no he amado – jamás tanto la vida...!

Ella venía hacia mí pisando la hierba  
con paso tranquilo  
con rostro triste y ojos humedecidos  
venía hacia mí tendiéndome los brazos  
los brazos redondeados –  
Muero desesperado  
y jamás he amado tanto la vida

Repárese en cómo el nuevo texto estrecha aún más el encuadre sobre Tosca, como si se tratara de una secuencia cinematográfica que enfocara sucesivamente los movimientos, las emociones y el cuerpo. Además, la estructura prosódica del texto de Puccini encaja a la perfección con la melodía de la romanza bosquejada al lado del texto manuscrito. También en este caso, por tanto, al escribir la versión definitiva, la que aparece impresa en la edición del libreto publicada por Ricordi, Giacosa contó las sílabas a partir de la estructura métrica dictada por la música, introduciendo una estrofa de siete versos perfectamente especular respecto a la de Puccini:

*Ella venia ver me segnando l'erba  
Con passo calmo  
Con viso mesto e l'occhio inumidito  
Venia ver me porgendomi le braccia  
Le braccia tonde –  
Io muoio disperato  
E non ho amato mai tanto la vita*

Ella venía hacia mí pisando la hierba  
con paso tranquilo  
con rostro triste y ojos humedecidos  
venía hacia mí tendiéndome los brazos  
los brazos redondeados –  
Muero desesperado  
Y jamás he amado tanto la vida

*Oh! dolci baci, o languide carezze,  
mentr'io fremente  
le belle forme disciogliea dai veli!  
Svanì per sempre il bel sogno d'amore...  
L'ora è fuggita  
e muoio disperato!...  
E non ho amato mai tanto la vita!*

¡Oh, dulces besos, oh, lánguidas caricias,  
mientras yo, tembloroso,  
hacía surgir de los velos las hermosas formas!  
El hermoso sueño del amor se desvaneció para siempre...  
¡Ha pasado la hora  
y muero desesperado...!  
¡Y jamás he amado tanto la vida!

|363|

En el libreto, esta estrofa va precedida de otra, siempre de siete versos, que coincide con la primera parte de la romanza, donde el clarinete entona la melodía y el canto del tenor se introduce en ella libremente:

*E lucevan le stelle ed olezzava  
la terra – e stridea l'uscio  
dell'orto... e un passo sfiorava la rena.  
Entrava ella, fragrante,  
mi cadea fra le braccia e mi narrava  
di sé; di me chiedea  
con volubile impero.*

Y lucían las estrellas y la tierra  
estaba perfumada – y chirriaba la puerta  
del jardín – y pasos susurraban en la arena.  
Entraba ella, fragante,  
caía entre mis brazos y me hablaba  
de ella; me preguntaba por mí  
con voluble imperio.

Quien conozca la romanza habrá notado que no se puso música a la parte final de esta estrofa, a partir de las palabras «*e mi narrava*». Además, en la segunda estrofa, Puccini sustituyó «*il bel sogno d'amore*» por «*il mio sogno d'amore*» («mi sueño de amor») a fin de evitar el falso acento en «*sognò*». ¿Qué había pasado entretanto? No conocemos fuentes que lo documenten, pero es fácil imaginarlo. Tras darse cuenta de que la romanza era demasiado corta, Puccini decidió repetir dos veces el arco melódico: la primera con el clarinete en la línea principal y la segunda confiándola a la voz del tenor. Se necesitaba, por tanto, una nueva estrofa al comienzo, que no estuviera vinculada a la prosodia

de la segunda. Al final de los versos, le bastaron cinco y se publicó el texto que se había recortado para salvar la apariencia formal de la composición poética; que es lo mismo que decir que se hizo para contentar a Giacosa.

Téngase en cuenta, además, que las palabras a las que no puso música Puccini –«*e mi narrava di sé; di me chiedea con volubile impero*»– son las únicas carentes de ese encanto sensual que impregna el resto de la romanza, toda una sucesión de experiencias sensoriales: visuales («*lucevan le stelle*»), olfativas («*olezzava la terra*»), sonoras («*stridea l'uscio dell'orto*») o táctiles («*un passo*

*sfiarava la rena*»); hasta la poderosa entrada de la mujer en ese fresco de recuerdos, con ese sensual «*fragrante*» y, de repente, sin demoras, el contacto físico entre los amantes («*mi cadea tra le braccia [...] dolci baci, languide carezze [...] le belle forme disciogliea dai veli*»). Esa imagen de *Tosca* que cuenta algo que no se nos dice («*mi narrava di sè*») y pregunta a Cavaradossi «*di lui*» (¿qué le pregunta?) habría debilitado realmente la vis erótica de ese sueño con los ojos abiertos y habría comprometido la doble obra maestra, musical y poética, de la romanza. Está claro, como conclusión, que, a pesar de todo el talento de Giacosa, sin la meticulosa labor de reescritura y revisión por parte de Puccini, los versos de «*E lucevan le stelle*» no habrían sido más que una sombra de los que escuchamos en el teatro.

Otro ejemplo, el último, arroja luz sobre la inexorable perspicacia crítica de Puccini en una clave diferente. Se trata de un episodio del último acto al cual el editor y los poetas atribuían una gran importancia y que Puccini redujo a lo mínimo: el conocido como «Himno latino» que *Tosca* y Cavaradossi habrían debido entonar sobre la plataforma del Castel Sant'Angelo justamente en el clímax del dúo de amor. No conocemos el texto original, pero su tono enfático, ese que no agradaba a Puccini, queda restituido por una sextina a la que no se puso música (excepto los dos últimos versos, de los que volveremos a hablar) y que fue publicada en el primer libreto impreso y que ya se lee en uno de los esbozos manuscritos:

TOSCA:

*La patria è là dove amor ci conduce. amor.*

CAVARADOSSI:

*Per tutto troverem l'orme latine  
e il fantasma di Roma.*

TOSCA:

*E s'io ti veda  
memorando guardar lungi ne' cieli,  
gli occhi ti chiuderò con mille baci  
e mille ti dirò nomi d'amore.*

TOSCA:

La patria es ese lugar adonde nos conduce el amor.

CAVARADOSSI:

Por todas partes encontraremos las huellas latinas  
y el fantasma de Roma.

TOSCA:

*Y si te viera  
mirar los cielos a lo lejos, recordando,  
te cerraré los ojos con mil besos  
y te diré mil nombres de amor.*



Portada del libreto de *Tosca* impreso por Ricordi en 1899

Milano Piazza Castello 16. 23  
 3 Februar 1900  
 Caro Tito  
 Vieni mi ringraziarai ieri perché  
 me ne stetti a letto influenzato.  
 Grazie a voi, grazie ai vostri  
 tutti quanto. E questa è au-  
 data. Ora mi libero dalle  
 mille cure che seguono ad  
 P.III.2/21-23

un successo e per me metto  
 ai nauvoti della nonna -  
 E per bisognerà pensare ad  
 un altro libretto. Ma tutto  
 vostro, vedetemi - invagione  
 e forma. E vedete che ne  
 uscire una schietta opera  
 d'arte. Salutatemi tutti  
 i vostri e soprattutto bene -  
 G. Giacosa

Tarjetón de Giuseppe Giacosa a Tito Ricordi fechado el 3 de febrero de 1900 en el que expresa su alegría por el éxito de Tosca

Decidido a alterar el carácter de esta pieza, el 12 de febrero de 1899 Puccini envió a Giacosa algunas estrofas, como de costumbre para cumplir la función de modelo métrico, pero escritas en esta ocasión dando rienda suelta a su espíritu burlón y jocoso, a su alma de eterno *bohémien*:

Vien con me!  
 voglio portarti  
 colle mie braccia  
 con forze arcane  
 sino a Ciriè  
 sino alla morte inver  
 baciarti voglio il piè

¡Ven conmigo!  
 Quiero llevarte  
 con mis brazos  
 con fuerzas misteriosas  
 hasta Ciriè  
 quiero hasta la muerte  
 besarte el pie

Amo la donna grassa  
 pel suo dedrè  
 amo la bionda snella  
 per il suo pel!

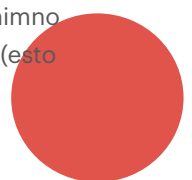
Amo a la mujer gorda  
 por su trasero  
 amo a la rubia delgada  
 por su vello [púbico]

Vien con me!  
 voglio portarti  
 con forze arcane  
 colle mie braccia  
 fino a Corfù  
 Sarai madama allor  
 ed io sarò monsiù

¡Ven conmigo!  
 Quiero llevarte  
 con fuerzas misteriosas  
 con mis brazos  
 hasta Corfú  
 Allí serás señora  
 y yo monsieur

Dado que en escena no podían cantarse unos versos así, fueron reescritos enteramente; varias veces, primero por Giulio Ricordi, después por Giuseppe Giacosa. El ritmo sugiere que la música ya existía y que, a grandes líneas, era esa que conocemos a partir de las palabras «*Trionfal, di nuova speme, l'anima freme*» («Triunfal, de nueva esperanza, el alma se estremece»). Las reescrituras se corresponden únicamente, sin embargo, con la primera sección de los versos que servían de modelo (hasta «*baciarti voglio il piè*»). Lo siguiente se omite por completo. ¿Qué

había pasado? También en este caso no contamos con documentos que lo atestigüen, pero puede sugerirse una hipótesis razonable. Los versos goliardos originales sugieren seguramente una estructura A-B-A', con la última estrofa de siete versos que retoma la inicial. Cuando Puccini decidió prescindir de la repetición, el picante cuarteto central «*Amo la donna grassa / pel suo dedrè / amo la donna snella / per il suo pel*» basado en la alternancia de setenarios y quinaros, se vio reemplazado por los dos últimos versos del himno latino suprimido, los endecasílabos a maiore (esto

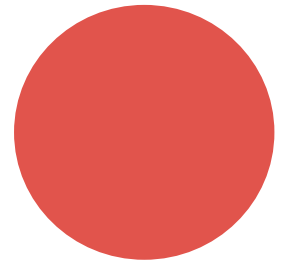


es, compuestos por un setenario más un quinario) «*Gli occhi ti chiuderò con mille baci / e mille ti dirò nomi d'amore*».

La redacción final del texto que leemos en la partitura es la más hermosa y la que mejor se adapta al canto, pero para encontrar los versos perfectos para esa música fueron necesarios numerosos intentos, mucho tiempo y una gran paciencia. Lo que sorprende es que el unísono repentino de las dos voces sin orquesta, ya entonado por las cuatro trompas al comienzo del acto, conserva un aire extraño, no muy diferente del de los versos incluidos en la carta del 12 de febrero de 1899. Puccini se traga la pastilla a toda prisa y se libera del momento heroico reduciéndolo a una llamarada, a un gesto exageradamente afirmativo (tres notas acentuadas con un salto descendente de octava y valores largos) seguido, a modo de contraste, por un impulsivo diseño de terceras por grados conjuntos –como haciendo correr los dedos por el teclado de un órgano– para llegar después al clímax en un abrir y cerrar de ojos, lo más deprisa posible, antes de hacer aterrizar las voces –distendiendo finalmente el canto– hacia el puerto lírico de esa delicadísima y, por el contrario, destilada conclusión: «*Gli occhi ti chiuderò con mille baci / e mille ti dirò nomi d'amore*», confiada en solitario a la voz de Tosca.

Estos pocos ejemplos, a los que podrían añadirse muchos otros extraídos de *Tosca* o de las demás óperas, nos transmiten la imagen de un operista

que, también con su encanto y su irresistible simpatía, «utiliza» y maneja a los colaboradores como instrumentos entre sus manos. Él se impone como autor único y señor absoluto de la ópera haciendo añicos la identidad misma de la figura histórica del libretista. La propia decisión de confiar la tarea a una pareja de literatos, en vez de a un único poeta, hay que entenderla no sólo como un modo de valerse de las aportaciones creativas de dos mentes diferentes valorando sus respectivos talentos, sino también como una hábil estratagema para dejar reducida a la mitad la importancia de cada uno de los dos. Cuando Illica no lograba satisfacer sus exigencias, Puccini podía recurrir a Giacosa, y viceversa. Todo siempre con la complicidad y la bendición paterna del hombre que años antes lo había puesto en el camino correcto y lo había investido con la corona dogal: el editor Giulio Ricordi.



### Francesco Cesari

está editando el tercer y el cuarto volumen del epistolario de Giacomo Puccini. Miembro del comité editorial de la edición crítica de las óperas de Giacomo Puccini, está preparando la edición crítica de *Il tabarro*. Ha escrito numerosos artículos sobre literatura y ópera italiana de los siglos XIX y XX.



**LA ENERGÍA QUE NOS MUEVE,  
NUEVOS COMBUSTIBLES CON  
CERO EMISIONES NETAS**

# SINOPSIS

Angelotti, un prisionero político que acaba de escaparse de la prisión del Castel Sant'Angelo, entra corriendo en la iglesia de Sant'Andrea della Valle, busca una llave y la utiliza para abrir una capilla privada, en la que se esconde. El sacristán no para de trajinar de acá para allá y el pintor Mario Cavaradossi sigue trabajando en un cuadro que representa a María Magdalena. Ha utilizado como modelo a una mujer rubia que ha estado frecuentando la iglesia. Aunque admira su belleza rubia, prefiere el encanto moreno de su amada, la famosa cantante Floria Tosca. Cuando desaparece el sacristán, Angelotti sale de su escondite y Cavaradossi lo reconoce enseguida como un compañero de ideas revolucionarias. Se oye la voz de Tosca llamando a Cavaradossi y este aconseja a Angelotti que vuelva a esconderse, dándole una cesta con comida que había dejado para él el sacristán. Tosca, al oírle hablar, sospecha de que ha estado cortejando a una mujer. Él la tranquiliza y ambos aguardan con ilusión el momento en que podrán reunirse en la villa del pintor después del concierto que ofrecerá ella esa noche. La cantante está a punto de irse cuando ve el cuadro, lo que vuelve a despertar sus celos, sobre todo cuando reconoce que la modelo ha sido la marquesa Attavanti. Cavaradossi le asegura que no conoce a la mujer, pero que sí la ha visto en la iglesia. Ella se va, advirtiéndole que pinte a su María Magdalena con los ojos negros. Angelotti, que vuelve a salir de la capilla, revela que la marquesa Attavanti es su hermana, por lo que su presencia en la iglesia se debía en parte a que le he llevado ropas de mujer para facilitar que lo reconozcan en su huida y las ha dejado escondidas en la capilla familiar. Cavaradossi le ofrece refugio en su villa en las afueras de la ciudad, pero, antes de que pueda marcharse, un cañonazo es la señal que anuncia que su fuga ha sido descubierta. Cavaradossi lo acompaña y ambos salen de la iglesia.

El sacristán, que acaba de enterarse de la noticia de la derrota de Napoleón en Marengo, pide a los niños cantores que se preparen para cantar un *Te Deum*

celebratorio. Su ruidosa celebración se ve interrumpida por la llegada de Scarpia, el jefe de policía, con algunos de sus agentes. Una búsqueda confirma sus sospechas de que Angelotti se ha escondido en la iglesia y una pista es un abanico que se le ha caído a Angelotti. Tosca, que ha regresado para decir a su amante que esa noche llegará tarde porque tiene que cantar en una cantata para celebrar la victoria, queda desconcertada al ver que Cavaradossi se ha ido. Scarpia, que lleva tiempo observando a Tosca con ojos lujuriosos, sospecha que el pintor ha ayudado a Angelotti a escapar, por lo que se vale de los celos de Tosca con la esperanza de que ella lo conducirá hasta Angelotti. Él le enseña el abanico, arguyendo que lo ha encontrado cerca del andamio del pintor, lo que indicaría una cita bruscamente interrumpida.

Tras reconocer en el abanico el escudo de armas de los Attavanti, ella se muestra convencida de que Cavaradossi le ha sido infiel y se dirige a la villa para encontrar a los supuestos amantes. Scarpia ordena a sus agentes que la sigan y se congratula del éxito de sus inmediatos planes al tiempo que suena la música del *Te Deum*.

El segundo acto nos traslada a la estancia privada de Scarpia en la Villa Farnese esa misma noche. El jefe de policía está cenando mientras espera que lleguen sus agentes con noticias sobre Angelotti. Envía una nota invitando a Tosca a visitarlo después de la cantata conmemorativa. Se enfurece cuando su agente Spoletta la confiesa que no han encontrado ni rastro de Angelotti, pero se alegra cuando le informa de que sí han arrestado a Cavaradossi debido a su conducta sospechosa. El pintor desafía a Scarpia y niega saber nada sobre Angelotti. Scarpia ordena entonces un interrogatorio, valiéndose de todos los medios que sean necesarios, incluida la tortura. No consigue que funcione su estratagema de engañar a Tosca para que revele el paradero de Angelotti, pero ella se muestra incapaz de seguir resistiendo los gritos de dolor de Cavaradossi mientras es torturado en la estancia contigua. Al final se derrumba y desvela el escondite de Angelotti en el pozo del jardín de la villa del pintor.

Cavaradossi, furioso, la maldice por su debilidad. Cuando llega la noticia de que



es Napoleón quien ha salido victorioso, y no derrotado, en la batalla de Marengo, se burla exultante de Scarpia, que ordena su ejecución inmediata. En un principio, Scarpia hace oídos sordos a las súplicas de Tosca para que no mate a su amado, pero finalmente revela que el precio para salvar la vida de Cavaradossi es que Tosca se entregue a él. Desesperada, ante la imposibilidad de encontrar otra salida y a pesar de la repulsión que le produce, y que la hace más deseable a los ojos de Scarpia, acepta el trato. En presencia de Tosca, Scarpia da la orden para que se lleve a cabo una ejecución simulada, aunque se expresa de tal modo que Spoletta comprende perfectamente, aunque no Tosca, que la ejecución será real. Ella exige un salvoconducto para que ella y Cavaradossi puedan abandonar Roma para siempre. Mientras él está escribiéndolo, ella ve un cuchillo en la mesa y, cuando Scarpia se acerca a ella para abrazarla, Tosca lo clava en su pecho y lo mata. Coloca sendas velas a uno y otro lado del cadáver postrado en el suelo, sobre cuyo pecho deposita también un crucifijo.

| 369 |

El tercer acto se inicia poco antes del amanecer, esa misma noche. Un niño pastor canta a lo lejos y las campanas de las iglesias de Roma tocan a maitines. En la plataforma del Castel Sant'Angelo, Cavaradossi intenta escribir una última carta a Tosca, pero se lo impiden los recuerdos de su felicidad pasada. Tosca llega luego corriendo con el salvoconducto y le confiesa que ha matado a Scarpia. Le informa sobre la ejecución que ella cree fingida y le instruye sobre cómo tiene que dejarse caer y esperar hasta que se hayan ido los soldados para incorporarse. Sin embargo, el fusilamiento es real y, al ver que Mario no se mueve, Tosca se da cuenta de que está muerto. Gritos airados, cada vez más cercanos, indican que la muerte de Scarpia ha sido descubierta y Spoletta persigue a la asesina Tosca con un grupo de soldados para evitar que huya. Sin embargo, antes de que la alcancen, ella se arroja al vacío desde lo alto del Castel Sant'Angelo.

# LIBRETO

<b>FLORIA TOSCA</b> , célebre cantante	soprano
<b>MARIO CAVARADOSSI</b> , pintor	tenor
<b>EL BARÓN SCARPIA</b> , jefe de la policía	barítono
<b>CESARE ANGELOTTI</b>	bajo
<b>EL SACRISTÁN</b>	barítono
<b>SPOLETTA</b> , agente de policía	tenor
<b>SCIARRONE</b> , gendarme	bajo
Un <b>CARCELERO</b>	bajo
Un <b>PASTOR</b>	niño
Un <b>Cardenal</b> – El Juez	
<b>Roberti</b> , torturador – Un <b>Actuario</b>	
Un <b>Oficial</b> – Un <b>Sargento</b>	
<b>Soldados</b> , <b>Esbirros</b> , <b>Damas</b> , <b>Nobles</b> , <b>Civiles</b> , <b>Pueblo</b> , etc.	

Roma: junio de 1800.

## ATTO PRIMO

## La Chiesa di Sant'Andrea della Valle.

*A destra la Cappella Attavanti. A sinistra un impalcato: su di esso un gran quadro coperto da tela. Attrezzi vari da pittore. Un panier.*

## ANGELOTTI

*(vestito da prigioniero, lacero, sfatto, tremante dalla paura, entra ansante, quasi correndo, dalla porta laterale. Dà una rapida occhiata intorno)*  
Ah!... Finalmente!... Nel terror mio stolto vede ceffi di birro in ogni volto.  
*(torna a guardare attentamente intorno a sé con più calma a riconoscere il luogo. – Dà un sospiro di sollievo vedendo la colonna colla pila dell'acqua santa e la Madonna.)*  
La pila... la colonna...  
«A piè della Madonna»  
mi scrisse mia sorella...  
*(Si avvicina alla colonna e cerca la chiave ai piedi della statua della Madonna. Non trova; agitatissimo cerca di nuovo. Fa un atto di scoraggiamento e riprende a cercare.)*  
*Finalmente trova la chiave.)*  
Ecco la chiave... ed ecco la Cappella!...

*(Addita la Cappella Attavanti; preso da nuovo timore d'essere spiato, si guarda d'attorno, poi si dirige alla Cappella; con gran precauzione introduce la chiave nella serratura, apre la cancellata, e scompare dopo aver rinchiuso il cancello.)*

## IL SAGRESTANO

*(Appare dal fondo, accudendo al governo della chiesa: avrà in mano un mazzo di pennelli. Si avvicina all'impalcato, parlando ad alta voce come se rivolgesse la parola a qualcuno.)*  
E frega e lava!... Ogni pennello è sozzo peggio che il collarin d'uno scagnozzo.  
Signor pittore... Tò!...  
*(guarda verso l'impalcato dove sta il quadrone vedendolo deserto, esclama sorpreso:)*  
Nessuno. – Avrei giurato

## ACTO PRIMERO

## La iglesia de Sant'Andrea della Valle.

*A la derecha, la Capilla Attavanti. A la izquierda, un andamio: encima de él, un gran cuadro cubierto por una tela. Diversos aparejos de pintor. Una cesta.*

## ANGELOTTI

*(vestido de prisionero, andrajoso, demacrado, temblando de miedo, entra sin resuello, casi corriendo, por la puerta lateral. Echa una rápida ojeada a su alrededor.)*  
¡Ah...! ¡Por fin...! En mi necio terror, veía caras de policías por todas partes.  
*(vuelve a mirar atentamente a su alrededor con más calma para examinar el lugar. – Da un suspiro de alivio al ver la columna con la pila del agua bendita y la Virgen.)*  
La pila... La columna...  
«A los pies de la Virgen»,  
fue lo que escribió mi hermana...  
*(Se acerca a la columna y busca la llave a los pies de la estatua de la Virgen. No la encuentra; agitado, busca de nuevo. Hace un gesto de abatimiento y vuelve a buscar. Finalmente encuentra la llave.)*  
Aquí está la llave... ¡Y ésta es la capilla...!

*(Señala la Capilla Attavanti; presa de nuevo del temor de ser espiado, mira a su alrededor y luego se dirige a la Capilla; con gran precaución, introduce la llave en la cerradura, abre la verja y desaparece después de haber vuelto a cerrar la verja.)*

## EL SACRISTÁN

*(Aparece desde el fondo para ocuparse de preparar la iglesia: tendrá en la mano un manojo de pinceles. Se acerca al andamio, hablando en voz alta como si estuviese dirigiéndose a alguien.)*  
¡Limpia que te limpia...! No hay pincel que no esté más sucio que el alzacuellos de un pobre cura.  
Señor pintor... ¡Aquí...!  
*(mira hacia el andamio donde está el gran cuadro y, al verlo desierto, exclama sorprendido:)*  
No hay nadie. – Habría jurado

che fosse ritornato  
il cavalier Cavaradossi.  
*(depone i pennelli, sale sull'impalcato, guarda dentro il paniere, e dice:)*

No,  
sbaglio. – Il paniere è intatto.

*(Scende dall'impalcato. Suona l'Angelus. Il Sagrestano si inginocchia e prega sommesso.)*

Angelus Domini nuntiavit Mariae,  
et concepit de Spiritu Sancto. Ecce  
ancilla Domini; fiat mihi secundum  
Verbum tuum. Et Verbum caro factum  
est et habitavit in nobis...

CAVARADOSSI – SAGRESTANO

**CAVARADOSSI**

*(dalla porta laterale, vedendo il Sagrestano in ginocchio)*  
Che fai?

**SAGRESTANO**

*(alzandosi)*  
Recito l'Angelus.  
*(Cavaradossi sale sull'impalcato e scopre il quadro. È una Maria Maddalena a grandi occhi azzurri con una gran pioggia di capelli dorati. Il pittore vi sta dinanzi muto attentamente osservando.)*  
*(Il Sagrestano, volgendosi verso Cavaradossi per dirigergli la parola, vede il quadro scoperto e dà in un grido di meraviglia)*

O sante  
ampolle! Il suo ritratto!...

**CAVARADOSSI**

*(volgendosi al Sagrestano)*  
Di chi?

**SAGRESTANO**

Di quell'ignota  
che i di passati a pregar qui venia

que el caballero Cavaradossi  
había vuelto.  
*(suelta los pinceles, sube al andamio, mira el interior de la cesta y dice:)*

No,  
me equivoco. – La cesta está intacta.

*(Desciende del andamio. Suena el Angelus. El Sacristán se arrodilla y reza en voz baja.)*

El ángel del Señor anunció a María,  
y concibió del Espíritu Santo. He aquí  
la esclava del Señor; hágase en mí según  
tu Palabra. Y el Verbo se hizo carne  
y habitó entre nosotros...

CAVARADOSSI – SACRISTÁN

**CAVARADOSSI**

*(desde la puerta lateral, al ver al Sacristán arrodillado)*  
¿Qué haces?

**SACRISTÁN**

*(levantándose)*  
Recito el Angelus.  
*(Cavaradossi se sube al andamio y descubre el cuadro. Es una María Magdalena de grandes ojos azules con una gran melena de cabellos dorados. El pintor se queda mudo delante de ella observando atentamente.)*  
*(El Sacristán, volviéndose hacia Cavaradossi para dirigirle la palabra, ve el cuadro descubierto y da un grito de asombro)*

¡Santo  
Dios! ¡Es su retrato!...

**CAVARADOSSI**

*(volviéndose hacia el Sacristán)*  
¿De quién?

**SACRISTÁN**

De esa mujer desconocida  
que estuvo viniendo a rezar,

tutta devota – e pia.  
(e accenna verso la Madonna dalla quale Angelotti  
trasse la chiave)

**CAVARADOSSI**

(sorridente)  
È vero. E tanto ell'era  
infervorata nella sua preghiera  
ch'io ne pinsi, non visto, il bel sembiante.

**SAGRESTANO**

(scandalizzato)  
(Fuori, Satana, fuori!)

**CAVARADOSSI**

Dammi i colori!

*(Il Sagrestano eseguisce, Cavaradossi dipinge  
con rapidità e si sofferma spesso a riguardare il  
proprio lavoro, mentre il Sagrestano va e viene, poi  
riprende i pennelli che lava in una catinella ai piedi  
dell'impalcato.)*

*(Ad un tratto Cavaradossi ristà dal dipingere; leva  
di tasca un medaglione contenente una miniatura  
e gli occhi suoi vanno dal medaglione al quadro)*

Recondita armonia  
di bellezze diverse!... È bruna Floria,  
l'ardente amante mia,  
e te, beltade ignota,  
cinta di chiome bionde!

Tu azzurro hai l'occhio e Tosca ha l'occhio nero!  
L'arte nel suo mistero  
le diverse bellezze insiem confonde:  
ma nel ritrar costei  
il mio solo pensier, Tosca tu sei!

**SAGRESTANO**

*(fra sè, brontolando a mezza voce)*  
(Scherza coi fanti e lascia stare i santi.  
*(s'allontana per prendere l'acqua onde pulire i  
pennelli)*  
(Ritorna dal fondo.)

tan piadosa y devota.  
(y hace una señal hacia la estatua de la Virgen a  
cuyos pies Angelotti cogió la llave)

**CAVARADOSSI**

(sonriendo)  
Es cierto. Rezaba  
con tanto fervor  
que pinté su hermoso rostro sin que me viera.

**SACRISTÁN**

(escandalizado)  
(¡Largo, Satanás, largo!)

**CAVARADOSSI**

¡Dame los colores!

*(El Sacristán se los da, Cavaradossi pinta con  
rapidez y se para con frecuencia para volver a mirar  
su trabajo mientras el Sacristán va y viene, luego  
vuelve a coger los pinceles, que lava en un cuenco a  
los pies del andamio.)*

*(De repente, Cavaradossi deja de pintar; se saca del  
bolsillo un medallón que contiene  
una miniatura y sus ojos van del medallón al cuadro)*

¡Recóndita armonía  
de diversas bellezas...! ¡Floria,  
mi amante ardorosa, es morena  
y tú, belleza desconocida,  
coronada con trenzas rubias!  
¡Tus ojos son azules y Tosca tiene los ojos negros!  
El arte en su misterio  
confunde y junta las dos bellezas:  
pero mientras pinto el retrato,  
¡mi único pensamiento, Tosca, eres tú!

**SACRISTÁN**

*(para sí, refunfuñando a media voz)*  
(Juega con los niños y deja a los santos tranquilos.  
*(se aleja para coger el agua donde limpiar los  
pinceles)*  
(Regresa desde el fondo.)

Queste diverse gonne  
che fanno concorrenza alle Madonne  
mandan tanfo d'inferno.

*(Asciuga i pennelli lavati non senza continuare a borbottare.)*

Ma con quei cani – di volterriani  
nemici del santissimo governo  
non c'è da metter voce!...

*(Pone la catinella sotto l'impalcato ed i pennelli li colloca in un vaso, presso al pittore.)*

Scherza coi fanti e lascia stare i santi.

Già, sono impenitenti tutti quanti!

Facciam piuttosto il segno della croce.)

*(eseguisce; a Cavaradossi)*

Vado, Eccellenza?

**CAVARADOSSI**

Fa il tuo piacere!

*(ritorna a dipingere)*

**SAGRESTANO**

*(indicando il cesto)*

Pieno è il paniere...

Fa penitenza?

**CAVARADOSSI**

Fame non ho.

**SAGRESTANO**

*(con ironia stropicciandosi le mani)*

Oh!... mi rincresce!

*(non può trattenere un gesto di gioia e uno sguardo di avidità verso il cesto che prende ponendolo un po' in disparte. Fiuta due prese di tabacco.)*

Badi, quand'esce  
chiuda.

**CAVARADOSSI**

Va!

**SAGRESTANO**

Vo.

*(s'allontana per il fondo)*

Todas estas faldas  
que hacen la competencia a las Vírgenes  
exhalan un tufo infernal.

*(Seca los pinceles lavados, sin dejar de farfullar en ningún momento.)*

¡Pero no se puede decir una palabra  
a estos perros volterianos  
enemigos de la Santa Sede...!

*(Pone el cuenco debajo del andamio y coloca los pinceles en un vaso, al lado del pintor.)*

Juega con los niños y deja a los santos tranquilos

¡Son todos pecadores impenitentes!

Mejor será que nos santigüemos.)

*(se santigua; a Cavaradossi)*

¿Me voy, Excelencia?

**CAVARADOSSI**

¡Como tú gustes!

*(vuelve a pintar)*

**SACRISTÁN**

*(señalando la cesta)*

La cesta está llena...

¿Hace penitencia?

**CAVARADOSSI**

No tengo hambre.

**SACRISTÁN**

*(con ironía, frotándose las manos)*

¡Oh...! ¡Cuánto lo siento!

*(no puede contener un gesto de alegría y una mirada de avidez hacia la cesta que coge y coloca un poco apartada. Coge dos pizcas de tabaco.)*

Acuérdese de cerrar  
al salir.

**CAVARADOSSI**

¡Vete!

**SACRISTÁN**

Me voy.

*(se aleja por el fondo)*

*(Cavaradossi, volgendo le spalle alla Cappella, lavora. Angelotti, credendo deserta la chiesa, appare dietro la cancellata e introduce la chiave per aprire.)*

CAVARADOSSI – ANGELOTTI

**CAVARADOSSI**

*(al cigolio della serratura si volta)*

Gente là dentro!

*(al movimento fatto da Cavaradossi, Angelotti, atterrito, si arresta come per rifugiarsi ancora nella Cappella – ma – alzati gli occhi, un grido di gioia, che egli soffoca tosto timoroso, erompe dal suo petto. Egli ha riconosciuto il pittore e gli stende le braccia come ad un aiuto insperato)*

**ANGELOTTI**

Voi! Cavaradossi!

Vi manda Iddio!

*(Cavaradossi non riconosce Angelotti e rimane attonito sull'impalcato. Angelotti si avvicina di più onde farsi riconoscere.)*

**CAVARADOSSI**

Ma...

**ANGELOTTI**

*(va fin sotto l'impalcato)*

Non mi ravvisate?

Il carcere mi ha dunque assai mutato!

**CAVARADOSSI**

Il carcere?...

*(Cavaradossi guarda fiso il volto di Angelotti, e finalmente lo ravvisa. Depone rapido tavolozza e pennelli, scende dall'impalcato verso Angelotti, guardandosi cauto intorno)*

Angelotti!

*(Cavaradossi, de espaldas a la Capilla, trabaja. Angelotti, creyendo que la iglesia está desierta, aparece por detrás de la verja e introduce la llave para abrir.)*

CAVARADOSSI – ANGELOTTI

**CAVARADOSSI**

*(se vuelve con el chirrido de la cerradura)*

¡Ahí dentro hay gente!

*(tras el movimiento hecho por Cavaradossi, Angelotti, aterrorizado, se detiene como si volviera a refugiarse en la Capilla – pero – tras levantar la mirada, un grito de alegría, que apaga enseguida, asustado, irrumpe de su pecho. Ha reconocido al pintor y le tiende los brazos como a una ayuda inesperada)*

**ANGELOTTI**

¡Usted! ¿Cavaradossi?

¡Dios le ha enviado!

*(Cavaradossi no reconoce a Angelotti y se queda atónito sobre el andamio. Angelotti se acerca más para facilitar que lo reconozca.)*

**CAVARADOSSI**

Pero...

**ANGELOTTI**

*(va hasta debajo del andamio)*

¿No me reconoce?

¡Tanto me ha cambiado la cárcel!

**CAVARADOSSI**

¿La cárcel...?

*(Cavaradossi observa fijamente el rostro de Angelotti, y finalmente lo reconoce. Suelta rápidamente la paleta y los pinceles, desciende del andamio y se acerca a Angelotti, observando cautelosamente a su alrededor)*

¡Angelotti!

**ANGELOTTI**

Appunto.

**CAVARADOSSI**

Il Console

della spenta repubblica romana.  
*(corre a chiudere la porta a destra)*

**ANGELOTTI**

*(andando incontro a Cavaradossi)*  
Fuggii pur ora da Castel Sant'Angelo...

**CAVARADOSSI**

*(generosamente)*  
Disponete di me.

**Voce di TOSCA**

Mario!

*(alla voce di Tosca, Cavaradossi fa un rapido cenno ad Angelotti di tacere)*

**CAVARADOSSI**

Celatevi!

È una donna... gelosa. Un breve istante  
e la rimando.

**Voce di TOSCA**

Mario!

**CAVARADOSSI**

*(verso la porta di dove viene la voce di Tosca)*  
Eccomi!

**ANGELOTTI**

*(colto da un accesso di debolezza si appoggia all'impalcato)*

Sono

stremo di forze – non mi reggo.

**CAVARADOSSI**

*(rapidissimo, sale sull'impalcato, ne discende col paniere e lo dà a Angelotti)*

**ANGELOTTI**

Exactamente.

**CAVARADOSSI**

El Cónsul

de la difunta república romana.  
*(corre a cerrar la puerta de la derecha)*

**ANGELOTTI**

*(acercándose al encuentro de Cavaradossi)*  
Acabo de escaparme del Castel Sant'Angelo...

**CAVARADOSSI**

*(generosamente)*  
Estoy a su disposición.

**Voz de TOSCA**

¡Mario!

*(al oír la voz de Tosca, Cavaradossi hace rápidamente una señal a Angelotti para que se calle)*

**CAVARADOSSI**

¡Escóndase!

Es una mujer... celosa. Un momento  
y le digo que se vaya.

**Voz de TOSCA**

¡Mario!

**CAVARADOSSI**

*(hacia la puerta de donde viene la voz de Tosca)*  
¡Estoy aquí!

**ANGELOTTI**

*(se apoya en el andamio presa de un arranque de debilidad)*

Apenas

me quedan fuerzas – no me tengo en pie.

**CAVARADOSSI**

*(rapidísimamente, se sube al andamio, baja con la cesta y se la da a Angelotti)*



In questo  
panier vi è cibo e vino.

**ANGELOTTI**

Grazie!

**CAVARADOSSI**

Presto!

*(Angelotti entra nella Cappella.)*

CAVARADOSSI – TOSCA

**Voce di TOSCA**

*(chiamando ripetutamente stizzita)*

Mario!

**CAVARADOSSI**

*(apre fingendosi calmo)*

Son qui!

**TOSCA**

*(entra con una specie di violenza, allontana bruscamente Mario che vuole abbracciarla e guarda sospettosa intorno a sè)*  
Perchè chiuso?

**CAVARADOSSI**

*(con simulata indifferenza)*

Lo vuole

il Sagrestano.

**TOSCA**

A chi parlavi?

**CAVARADOSSI**

A te!

**TOSCA**

Altre parole bisbigliavi. Ov'è?...

**CAVARADOSSI**

Chi?

En esta  
cesta hay comida y vino.

**ANGELOTTI**

¡Gracias!

**CAVARADOSSI**

*(animando a Angelotti, lo empuja hacia la Capilla)*

¡Deprisa!

*(Angelotti entra en la Capilla.)*

CAVARADOSSI – TOSCA

**Voz de TOSCA**

*(llamando enfadada repetidamente)*

¡Mario!

**CAVARADOSSI**

*(abre aparentando tranquilidad)*

¡Estoy aquí!

**TOSCA**

*(entra con una especie de violencia, aparta bruscamente a Mario, que quiere abrazarla y mira recelosa a su alrededor)*  
¿Por qué está cerrado?

**CAVARADOSSI**

*(con simulada indiferencia)*

Así lo quiere

el sacristán.

**TOSCA**

¿Con quién hablabas?

**CAVARADOSSI**

¡Contigo!

**TOSCA**

Cuchicheabas otras cosas. ¿Dónde está...?

**CAVARADOSSI**

¿Quién?

**TOSCA**

Colei!... Quella donna!...  
Ho udito i lesti  
passi e un fruscio di vesti...

**CAVARADOSSI**

Sogni!

**TOSCA**

Lo neghi?

**CAVARADOSSI**

*(con passione)*  
Lo nego e t'amo!  
*(per baciarla)*

**TOSCA**

*(con dolce rimprovero)*

Oh! innanzi la Madonna...  
No, Mario mio.  
Lascia pria che la preghi, che l'infiori...  
*(si avvicina alla statua della Madonna, dispone con arte, intorno ad essa, i fiori che ha portato con sè, si inginocchia e prega con molta devozione, poi segnandosi s'alza)*  
*(a Cavaradossi, che si è avviato per riprendere il lavoro)*  
Ora staniami a sentir – stassera canto,  
ma è spettacolo breve. – Tu mi aspetti  
sull'uscio della scena  
e alla villa tua villa andiam soli e soletti.

**CAVARADOSSI**

*(che fu sempre sopra pensiero)*  
Stassera?!

**TOSCA**

È luna piena  
ed il notturno effluvio floreale  
inebria il cor. – Non sei contento?  
*(Si siede sulla gradinata presso a Cavaradossi.)*

**TOSCA**

¡Ella...! ¡Esta mujer...!  
He oído pasos apresurados  
y murmullo de ropas...

**CAVARADOSSI**

¡Sueñas!

**TOSCA**

¿Lo niegas?

**CAVARADOSSI**

*(con pasión)*  
¡Lo niego y te amo!  
*(intenta besarla)*

**TOSCA**

*(reprochándolo con dulzura)*

¡Oh! Delante de la Virgen...  
No, Mario mío.  
Antes déjame que le rece y le ofrezca estas flores...  
*(se acerca a la estatua de la Virgen, dispone con gusto, a su alrededor, las flores que traía consigo, se arrodilla y reza con mucha devoción; después, santiguándose, se levanta)*  
*(a Cavaradossi, que se ha alejado para retomar el trabajo)*  
Escúchame ahora: esta tarde canto,  
pero el espectáculo es breve. – Espérame  
en la puerta de artistas  
y nos iremos a tu villa nosotros dos solos, solitos.

**CAVARADOSSI**

*(que ha estado en todo momento absorto en sus pensamientos)*  
¿Esta noche?!

**TOSCA**

Hay luna llena  
y la fragancia nocturna de las flores  
embriaga los corazones. – ¿No estás contento?  
*(se sienta en los escalones cerca de Cavaradossi)*

**CAVARADOSSI***(ancora un po' distratto e peritoso)*

Tanto!

**TOSCA***(colpita da quell'accento freddo)*

Tornalo a dir!

**CAVARADOSSI**

Tanto!

**TOSCA**

Lo dici male:

non la sospiri la nostra casetta  
che tutta ascosa nel verde ci aspetta?  
nido a noi sacro, ignoto al mondo inter,  
pien d'amore e di mister?

Oh al tuo fianco sentire  
per le silenziose  
stellate ombre, salire  
le voci delle cose!

Dai boschi, dai roveti,  
dall'arse erbe, dall'imo  
dei franti sepolcreti  
odorosi di timo,

la notte escon bisbigli  
di minuscoli amori

*(con intenzione)*

e perfidi consigli  
che ammolliscono i cuori.

Fiorite, o campi immensi, palpitate  
aure marine nel lunare albor,  
piovete voluttà, vòlte stellate!

*(con abbandono)*

Arde a Tosca nel sangue il folle amor!

**CAVARADOSSI***(vencido, pero vigilante)*

Ah! M'avvinci ne' tuoi lacci, mia sirena, verrò!...

**TOSCA**

O mio amore!

**CAVARADOSSI***(todavía un poco distraído y temeroso)*

¡Mucho!

**TOSCA***(sorprendida por ese tono frío)*

¡Dilo otra vez!

**CAVARADOSSI**

¡Mucho!

**TOSCA**

Lo dices mal:

¿no suspiras por nuestra casita  
que nos espera escondida entre árboles?  
¿Nuestro nido sagrado, desconocido para todos,  
lleno de amor y de misterio?

¡Oh, escuchar a tu lado  
surgir las voces de las cosas  
en las silenciosas sombras  
bajo las estrellas!

La noche, de entre los bosques  
y la hierba seca  
del fondo de tumbas en ruinas,  
perfumadas de tomillo,  
la noche envía murmullos  
de amorcillos

*(con intención)*

y pérfidos consejos  
que enternecen nuestros corazones.

Floreced, campos inmensos, palpitate,  
brisas marinas con el fulgor lunar,  
bóvedas estrelladas, ¡dejad caer una lluvia de  
voluptuosidad!

*(con abandono)*

¡Arde en la sangre de Tosca el loco amor!

**CAVARADOSSI***(vencido, pero vigilante)*

¡Me atrapas en tus lazos, sirena mía, iré...!

**TOSCA**

¡Oh, amor mío!

*(Reclina la testa sulla spalla di Cavaradossi che quasi subito si allontana un poco guardando verso la parte donde uscì Angelotti.)*

**CAVARADOSSI**

Or lasciami al lavoro.

**TOSCA**

*(sorpresa)*

Mi discacci?

**CAVARADOSSI**

Urge l'opra, lo sai!

**TOSCA**

*(stizzita, alzandosi)*

Vado!

*(S'allontana un poco da Cavaradossi, poi, voltandosi per guardarlo, vede il quadro, ed agitatissima ritorna presso Cavaradossi.)*

Chi è quella

donna bionda lassù?

**CAVARADOSSI**

*(calmo)*

La Maddalena.

Ti piace?

**TOSCA**

È troppo bella!

**CAVARADOSSI**

*(ridendo ed inchinandosi)*

Prezioso elogio.

**TOSCA**

*(sospettosa)*

Ridi?

Quegli occhi cilestrini io già li vidi...

**CAVARADOSSI**

*(con indifferenza)*

Ce n'è tanti pel mondo!

*(Reclina la cabeza sobre el hombro de Cavaradossi, que casi al momento se aleja un poco mirando hacia el lado de donde salió antes Angelotti.)*

**CAVARADOSSI**

Ahora déjame trabajar.

**TOSCA**

*(sorprendida)*

¿Estás echándome...?

**CAVARADOSSI**

¡El trabajo apremia, ya lo sabes!

**TOSCA**

*(enfadada, levantándose)*

¡Me voy!

*(Se aleja un poco de Cavaradossi, luego, dándose la vuelta para mirarlo, ve el cuadro, y vuelve agitada junto a Cavaradossi.)*

¿Quién es esa rubia

de ahí arriba?

**CAVARADOSSI**

*(calmo)*

María Magdalena.

¿Te gusta?

**TOSCA**

¡Es demasiado guapa!

**CAVARADOSSI**

*(riendo e inclinándose)*

Hermoso elogio.

**TOSCA**

*(desconfiada)*

¿Te ríes?

He visto antes esos ojos azules...

**CAVARADOSSI**

*(con indiferencia)*

¡Hay tantos por el mundo!

**TOSCA***(cercando ricordare)*

Aspetta... Aspetta...

*(Sale sull'impalcato, poi trionfante:)*

È l'Attavanti!

**CAVARADOSSI***(ridendo)*

Brava!

**TOSCA***(cieca di gelosia)*

La vedi? Ti ama? Tu l'ami? Quei passi,  
 quel bisbiglio... Qui stava  
 pur ora! Ah la civetta!

*(minacciosa)*

A me!

**CAVARADOSSI***(serio)*

La vidi ieri – ma fu puro  
 caso. A pregar qui venne... e la ritrassi  
 non visto.

**TOSCA**

Giura!

**CAVARADOSSI***(serio)*

Giuro!

**TOSCA***(sempre cogli occhi rivolti al quadro)*

Come mi guarda  
 fiso!

**CAVARADOSSI**

*(la spinge dolcemente a scendere dalla gradinata.  
 Essa discende all'indietro tenendo alte le sue mani  
 in quelle di Cavaradossi. Tosca scendendo ha  
 sempre la faccia verso il  
 quadro cui Mario dà le spalle)*

Vien via...

**TOSCA***(intentando recordar)*

Espera... Espera...

*(Sube al andamio, después con tono triunfal:)*

¡Es la Attavanti!

**CAVARADOSSI***(riendo)*

¡Muy bien!

**TOSCA***(cegada por los celos)*

¿Te ves con ella? ¿Te ama? ¿La amas? Esos pasos,  
 esos murmullos... ¡Estaba aquí  
 justo ahora! ¡Ah, la coqueta!

*(amenazante)*

¡Hacerme esto a mí!

**CAVARADOSSI***(serio)*

La vi ayer – pero fue pura  
 casualidad. Vino aquí a rezar... y la retraté  
 sin que me viera.

**TOSCA**

¡Júralo!

**CAVARADOSSI***(serio)*

¡Lo juro!

**TOSCA***(siempre volviendo la mirada hacia el cuadro)*

¡Cómo me mira  
 fijamente!

**CAVARADOSSI**

*(la empuja dolcemente para que descienda por  
 los escalones. Ella baja hacia atrás con sus manos  
 unidas en lo alto a las de Cavaradossi. Tosca,  
 mientras baja, tiene siempre el rostro mirando  
 hacia el cuadro, al que Mario da la espalda)*

Ven aquí...

**TOSCA**

Di me, beffarda,  
ride.  
(sono scesi)

**CAVARADOSSI**

Follia!

**TOSCA**

(con dolce rimprovero)  
Ah, quegli occhi... quegli occhi!...

**CAVARADOSSI**

(Tiene Tosca affettuosamente presso di sé,  
fissandola negli occhi.)  
Qual occhio al mondo può star di paro  
all'ardente occhio tuo nero?  
È qui che l'esser mio s'affisa intero.  
Occhio all'amor soave, all'ira fiero,  
quale altro al mondo può star di paro  
all'occhio tuo nero?

**TOSCA**

(rapita, appoggiando la testa alla spalla di  
Cavaradossi)  
Oh come la sai bene  
l'arte di farti amare!...  
(sempre insistendo nella sua idea, maliziosamente)  
Ma... falle gli occhi neri!

**CAVARADOSSI**

(teneramente)

Mia gelosa!

**TOSCA**

Sì, lo sento... ti tormento  
senza posa.

**CAVARADOSSI**

Mia gelosa!

**TOSCA**

Certa sono – del perdono  
se tu guardi al mio dolor!

**TOSCA**

Se burla y se ríe  
de mí.  
(bajan)

**CAVARADOSSI**

¡Qué tontería!  
(la tiene pegada a él, mirándola fijamente a la cara)

**TOSCA**

(con un dulce tono de reproche)  
Ah, esos ojos... ¡esos ojos...!

**CAVARADOSSI**

(acercando hacia sí cariñosamente a Tosca,  
mirándola fijamente a los ojos)  
¿Qué ojos podrían compararse en este mundo  
a tus ardientes ojos negros?  
A ellos se aferra todo mi ser.  
Ojos suaves en el amor, en la ira fieros,  
¿qué otros ojos podrían compararse en este mundo  
a tus ojos negros?

**TOSCA**

(extasiada, apoyando la cabeza en el hombro de  
Cavaradossi)  
¡Qué bien conoces el arte  
de hacerte amar...!  
(siempre insistiendo en su idea, maliciosamente)  
Pero... ¡ponle los ojos negros!

**CAVARADOSSI**

(con ternura)

¡Celosa mía!

**TOSCA**

Sí, lo siento... te atormento  
sin cesar.

**CAVARADOSSI**

¡Celosa mía!

**TOSCA**

¡Estoy segura de que me perdonarás  
si observas mi dolor!

**CAVARADOSSI**

Mia Tosca idolatrata, ogni cosa in te mi piace;  
l'ira audace  
e lo spasimo d'amor!

**TOSCA**

Dilla ancora  
la parola – che consola...  
dilla ancora!

**CAVARADOSSI**

Mia vita, amante inquieta,  
dirò sempre: «Floria, t'amo!»  
Ah! l'alma acquieta,  
sempre «T'amo!» ti dirò!

**TOSCA**

*(sciogliendosi da Cavaradossi, paurosa d'esser  
vinta)*

Dio, Dio! quante peccata!  
M'hai tutta spettinata.

**CAVARADOSSI**

Or va – lasciami!

**TOSCA**

Tu fino a stassera  
lì, fermo al lavoro. E mi prometti  
sia caso o fortuna,  
sia treccia bionda o nera,  
a pregar non verrà, donna nessuna!

**CAVARADOSSI**

Lo giuro, amore!... – Va!

**TOSCA**

Quanto mi affretti!

**CAVARADOSSI**

*(con dolce rimprovero vedendo rispuntare la  
gelosia)*  
Ancora?

**CAVARADOSSI**

Mi Tosca idolatrada, de ti me gusta todo;  
¡la ira audaz  
y tu ansia de amor!

**TOSCA**

Di otra vez  
la palabra – que consuela...  
¡Dila otra vez!

**CAVARADOSSI**

Vida mía, amante inquieta,  
siempre diré: «¡Floria, te amo!»  
¡Ah! Tranquiliza tu alma,  
¡siempre te diré «Te amo»!

**TOSCA**

*(soltándose de Cavaradossi, temerosa de ser  
vencida)*

¡Dios, Dios! ¡Cuántos pecados!  
Me has despeinado toda.

**CAVARADOSSI**

Ahora vete ya – ¡déjame!

**TOSCA**

Tú quédate  
aquí trabajando hasta esta tarde. ¡Y prométeme que,  
sea por casualidad o por suerte,  
sea rubia o morena,  
no vendrá a rezar ninguna mujer!

**CAVARADOSSI**

¡Lo juro, mi amor...! – ¡Vete!

**TOSCA**

¡Qué prisas me das!

**CAVARADOSSI**

*(con un dulce reproche al ver cómo vuelven a  
asomar los celos)*  
¿Otra vez?

**TOSCA**

*(cadendo nelle sue braccia e porgendogli la guancia)*

No, perdona!...

**CAVARADOSSI**

*(scherzoso)*

Davanti la Madonna?

**TOSCA**

*(accennando alla Madonna)*

È tanto buona!

*(Si baciano.)*

*(avviandosi ad uscire e guardando ancora il quadro, maliziosamente)*

Ma falle gli occhi neri.

*(Fugge rapidamente. Cavaradossi rimane commosso e penseroso. Rammentandosi di Angelotti, sta ascoltando se Tosca s'è allontanata, socchiude la porticina e guarda fuori; visto tutto tranquillo corre alla Cappella; Angelotti appare dietro la cancellata.*

*Cavaradossi apre la cancellata ad Angelotti, che naturalmente ha dovuto udire il dialogo precedente, e si stringono affettuosamente la mano.)*

CAVARADOSSI – ANGELOTTI

**CAVARADOSSI**

*(ad Angelotti)*

È buona la mia Tosca, ma credente, al confessore nulla tien celato, ond'io mi tacqui. È cosa più prudente.

**ANGELOTTI**

Siam soli?

**CAVARADOSSI**

Sì. Qua'è il vostro disegno?...

**TOSCA**

*(cayendo en sus brazos y ofreciéndole la mejilla)*

No, ¡perdona...!

**CAVARADOSSI**

*(en tono de broma)*

¿Delante de la Virgen?

**TOSCA**

*(señalando a la Virgen)*

¡Ella es tan buena!

*(Se besan.)*

*(disponiéndose a salir y siguiendo mirando el cuadro, maliciosamente)*

Pero ponle los ojos negros.

*(Sale rápidamente. Cavaradossi se queda conmovido y pensativo. Acordándose de Angelotti, escucha si Tosca ya se ha alejado, abre un poco la puertecita y mira hacia fuera; al ver que todo está tranquilo, corre hacia la Capilla; aparece Angelotti detrás de la verja. Cavaradossi abre la verja a Angelotti, que ha tenido que oír, naturalmente, la conversación anterior, y se estrechan afectuosamente la mano.)*

CAVARADOSSI – ANGELOTTI

**CAVARADOSSI**

*(a Angelotti)*

Tosca es una buena mujer, pero como es creyente, no le oculta nada al confesor, por eso no le dije nada. Es lo más prudente.

**ANGELOTTI**

¿Estamos solos?

**CAVARADOSSI**

Sí. ¿Cuál es su plan...?



**ANGELOTTI**

A norma degli eventi, uscir di Stato  
o star celato in Roma... Mia sorella...

**CAVARADOSSI**

L'Attavanti?

**ANGELOTTI**

Sì... ascose un muliebre  
abbigliamento là sotto l'altare...  
vesti, velo, ventaglio... Appena imbruni  
indosserò quei panni...

**CAVARADOSSI**

Ora comprendo!

Quel fare circospetto  
e il pregante fervore  
in giovin donna e bella  
m'avean messo in sospetto  
di qualche occulto amor!  
Era amor di sorella!

**ANGELOTTI**

Tutto ella ha osato  
onde sottrarmi a Scarpia, scellerato!

**CAVARADOSSI**

Scarpia?! Bigotto satiro che affina  
colle devote pratiche la foia  
libertina – e strumento  
al lascivo talento  
(*con forza crescente*)  
fa il confessore e il boia!  
La vita mi costasse, vi salverò!  
Ma indugiar fino a notte è mal sicuro...

**ANGELOTTI**

Temo del sole!

**CAVARADOSSI**

(*indicando*)

La Cappella mette  
ad un orto mal chiuso – indi un canneto  
mena lungi pei campi a una mia villa.

**ANGELOTTI**

Según lo que pase, o salir del Estado  
o quedarme escondido en Roma... Mi hermana...

**CAVARADOSSI**

¿La Attavanti?

**ANGELOTTI**

Sí... ocultó unas ropas  
de mujer ahí bajo el altar...  
Vestido, velo, abanico... En cuanto oscurezca,  
me las pondré...

**CAVARADOSSI**

¡Ahora comprendo!

¡Una conducta tan reservada  
y ese fervor al rezar  
en una mujer joven y hermosa  
me habían hecho sospechar  
de algún amor secreto!  
¡Era amor de hermana!

**ANGELOTTI**

¡Ella se ha atrevido a todo  
para salvarme de ese desalmado de Scarpia!

**CAVARADOSSI**

¿Scarpia?! Sátiro fanático que se vale  
de las prácticas devotas para su lujuria  
libertina – ¡y se vale  
del confesor y del verdugo  
(*con fuerza creciente*)  
para servir a su lascivia!  
¡Aunque me cueste la vida, le salvaré!  
Pero esperar hasta la noche no traerá nada bueno...

**ANGELOTTI**

¡Temo a la luz del día!

**CAVARADOSSI**

(*señalando*)

La Capilla da  
a un huerto mal cerrado – luego un cañizal  
atraviesa varios campos hasta mi villa.

**ANGELOTTI**

Mi è nota...

**CAVARADOSSI**

Ecco la chiave – innanzi sera  
io vi raggiungo; portate con voi  
le vesti femminili.

**ANGELOTTI**

*(va a prendere le vesti nascoste da sua sorella)*  
Ch'io le indossi?

**CAVARADOSSI**

Per or non monta, il sentiero è deserto...

**ANGELOTTI**

*(per uscire)*  
Addio!

**CAVARADOSSI**

*(accorrendo ancora verso Angelotti)*  
Se urgesse il periglio, correte  
al pozzo del giardin. L'acqua è nel fondo,  
ma a mezzo della canna un picciol varco  
guida ad un antro oscuro,  
rifugio impenetrabile e sicuro!

*(Un colpo di cannone; i due si guardano agitatissimi.)*

**ANGELOTTI**

Il cannon del castello!...

**CAVARADOSSI**

Fu scoperta  
la fuga! Or Scarpia i moi birri squinzaglia!

**ANGELOTTI**

Addio!

**CAVARADOSSI**

*(con subita risoluzione)*  
Con voi verrò. Staremo all'erta!

**ANGELOTTI**

La conozco...

**CAVARADOSSI**

Esta es la llave – antes de que anochezca  
nos veremos allí; llévese  
las ropas de mujer.

**ANGELOTTI**

*(va a recoger las ropas escondidas por su hermana)*  
¿Que me las ponga?

**CAVARADOSSI**

De momento no hace falta, el camino está desierto...

**ANGELOTTI**

*(hace ademán de salir)*  
¡Adiós!

**CAVARADOSSI**

*(sigue corriendo hacia Angelotti)*  
Si apremiase el peligro, corra  
al pozo del jardín. Al fondo hay agua,  
pero a medio camino un pequeño pasadizo  
conduce a un escondite oscuro,  
¡un refugio impenetrable y seguro!

*(Un cañonazo; los dos se miran agitadosísimos.)*

**ANGELOTTI**

¡El cañón del castillo...!

**CAVARADOSSI**

¡Han descubierto  
la fuga! ¡Ahora Scarpia soltará a sus esbirros!

**ANGELOTTI**

¡Adiós!

**CAVARADOSSI**

*(con súbita resolución)*  
Iré con usted. ¡Estaremos alerta!

**ANGELOTTI**

Odo qualcun!

**CAVARADOSSI**

*(con entusiasmo)*

Se ci assalgon, battaglia!

*(escono rapidamente dalla Cappella)*

SAGRESTANO – ALLIEVI E CANTORI DELLA  
CAPPELLA – CHIERICI – CONFRATELLI

**SAGRESTANO**

*(entra correndo, tutto scalmanato, gridando)*

Sommo giubilo, Eccellenza!...

*(guarda verso l'impalcato e rimane sorpreso di non  
trovarvi neppure questa volta il pittore)*

Non c'è più! Ne son dolente!...

Chi contrista un miscredente

si guadagna un'indulgenza!

*(accorrono da ogni parte chierici, confratelli, allievi  
e cantori della Cappella. Tutti costoro entrano  
tumultuosamente)*

Tutta qui la cantoria!

Presto!...

*(altri allievi entrano in ritardo e alla fine si radunano  
tutti)*

**ALLIEVI**

*(colla massima confusione)*

Dove?

**SAGRESTANO**

In sagrestia.

*(spinge alcuni chierici verso la sagrestia)*

**ALCUNI ALLIEVI**

Ma che avvenne?

**SAGRESTANO**

Nol sapete?

Bonaparte... scellerato...

*(affannoso)*

Bonaparte...

**ANGELOTTI**

¡Oigo a alguien!

**CAVARADOSSI**

*(con entusiasmo)*

¡Si nos atacan, lucharemos!

*(salen rápidamente de la Capilla)*

SACRISTÁN – ALUMNOS Y CANTORES DE LA  
CAPILLA – CLÉRIGOS – HERMANOS

**SACRISTÁN**

*(entra corriendo, lleno de sudor, gritando)*

¡Gran júbilo, Excelencia...!

*(mira hacia el andamio y se queda sorprendido de  
no encontrar tampoco en esta ocasión al pintor)*

¡Ya no está! ¡Cuánto lo siento...!

¡Quien aflige a un incrédulo

se gana una indulgencia!

*(acuden de todas partes monaguillos, hermanos,  
alumnos y cantores de la Capilla. Todos ellos  
entran tumultuosamente)*

¡Todo el coro aquí!

¡Rápido...!

*(entran otros alumnos retrasados y al final se  
juntan todos)*

**ALUMNOS**

*(en medio de la máxima confusión)*

¿Dónde?

**SACRISTÁN**

En la sacristía.

*(empuja a algunos monaguillos hacia la sacristía)*

**ALGUNOS ALUMNOS**

Pero, ¿qué es lo que pasa?

**SACRISTÁN**

¿No lo sabéis?

Bonaparte... miserable...

*(angustiado)*

Bonaparte...

**ALTRI ALLIEVI**

*(si avvicinano al Sagrestano e lo attorniano)*

Ebben? Che fu?

**SAGRESTANO**

Fu spennato, sfraccellato  
e piombato a Belzebù!

**ALLIEVI, CANTORI, ECC.**

Chi lo dice?

– È sogno!

– È fola!

**SAGRESTANO**

È veridica parola  
or ne giunse la notizia!  
E questa sera  
gran fiaccolata,  
veglia di gala a Palazzo Farnese  
ed un'apposita  
nuova cantata  
con Floria Tosca!...  
E nelle chiese  
inni al Signore!  
Presto a vestirvi,  
non più clamore!

**TUTTI**

*(ridendo e gridando gioiosamente, senza badare al Sagrestano che inutilmente li spinge ad urtoni, verso la sagrestia)*

Doppio soldo... *Te Deum... Gloria!*

Viva il Re!... Si festeggi la vittoria!

SCARPIA – SAGRESTANO – CANTORI, ALLIEVI,  
ECC – SPOLETTA – BIRRI

*(Scarpia appare improvvisamente dalla porticina. Alla vista di Scarpia tutti si arrestano allibiti come per incanto. Dietro a Scarpia, Spoletta e alcuni sbirri.)*

**SCARPIA**

*(con gran autorità)*

Un tal baccano in chiesa! Bel rispetto!

**OTROS ALUMNOS**

*(se acercan al Sacristán y lo rodean)*

¿Y bien? ¿Qué ha pasado?

**SACRISTÁN**

¡Ha sido desplumado, aplastado  
y enviado a Belcebú!

**ALUMNOS, CANTORES, ETC.**

¿Quién lo dice?

– ¡Es un sueño!

– ¡Es una patraña!

**SACRISTÁN**

¡Es la pura verdad,  
acaba de llegar la noticia!  
¡Y esta noche habrá  
un gran desfile de antorchas,  
una velada de gala en el Palacio Farnese  
y esta noche se interpretará  
una nueva cantata para la ocasión  
con Floria Tosca...!  
¡Y en las iglesias  
himnos al Señor!  
¡Id de prisa a vestirlos,  
basta de dar voces!

**TODOS**

*(riendo y gritando alegremente, sin prestar atención al sacristán, que los lanza inútilmente a empujones hacia la sacristía)*

¡Paga doble... *Te Deum... Gloria!*

¡Viva el Rey...! ¡Celebremos la victoria!

SCARPIA – SACRISTÁN – CANTORES, ALUMNOS, ETC.  
– SPOLETTA – ESBIRROS

*(Aparece Scarpia de improviso por la puerta. Al ver a Scarpia todos se detienen atónitos como por encanto. Detrás de Scarpia, Spoletta y algunos esbirros.)*

**SCARPIA**

*(con gran autoridad)*

¡Valiente alboroto en la iglesia! ¡Menudo respeto!

**SAGRESTANO***(balbettando impaurito)*

Eccellenza! il gran giubilo...

**SCARPIA**

Apprestate

per il *Te Deum*.*(Tutti si allontanano mogi: anche il Sagrestano fa per cavarsela, ma Scarpia bruscamente lo trattiene.)*

Tu resta!

**SAGRESTANO***(impaurito)*

Non mi muovo!

**SCARPIA***(a Spoletta)*

E tu va, fruga ogni angolo, raccogli ogni traccia!

**SPOLETTA**

Sta bene!

*(fa cenno a due birri di seguirlo)***SCARPIA***(ad altri birri)*

Occhio alle porte,

ma senza dar sospetti!

*(al Sagrestano)*

Ora a te. Pesa

le tue risposte. Un prigionier di Stato pur or fuggito di Castel Sant'Angelo...

*(energico)*

S'è rifugiato qui.

**SAGRESTANO**

Misericordia!

**SCARPIA**

Forse c'è ancora. Dov'è la Cappella degli Attavanti?

**SACRISTÁN***(balbuceando atemorizado)*

¡Excelencia! el gran júbilo...

**SCARPIA**

Preparaos

para el *Te Deum*.*(Todos se alejan cabizbajos: el Sacristán también intenta irse, pero Scarpia lo detiene bruscamente.)*

¡Tú quédate aquí!

**SACRISTÁN***(atemorizado)*

¡No me muevo!

**SCARPIA***(a Spoletta)*

¡Tú, ve y busca en todos los rincones, reúne cualquier pista!

**SPOLETTA**

¡Muy bien!

*(hace una señal a dos esbirros para seguirlo)***SCARPIA***(a otros esbirros)*

¡Mirad las puertas,

pero sin levantar sospechas!

*(al Sacristán)*

Ahora tú. Piensa

lo que respondes. Un prisionero de Estado acaba de escaparse del Castel Sant'Angelo...

*(enérgicamente)*

Se ha refugiado aquí.

**SACRISTÁN**

¡Misericordia!

**SCARPIA**

Quizás esté aún aquí. ¿Cuál es la Capilla de los Attavanti?

**SAGRESTANO**

Eccola!  
*(va al cancello e lo vede socchiuso)*  
 Aperta! Arcangeli!  
 E... un'altra chiave!

**SCARPIA**

Buon indizio. Entriamo.  
*(Entrano nella Cappella, poi ritornano: Scarpia, assai contrariato, ha fra le mani un ventaglio chiuso che agita nervosamente)*  
 Tardi! Fu grave sbaglio  
 quel colpo di cannone. Il mariolo  
 spiccato ha il volo, ma lasciò una preda...  
 preziosa: un ventaglio.  
 Qual complice il misfatto  
 preparò?  
*(resta pensieroso, poi guarda attentamente il ventaglio; ad un tratto egli vi scorge uno stemma e vivamente esclama:)*  
 La marchesa  
 Attavanti!... Il suo stemma!...  
*(guarda intorno, scrutando ogni angolo della chiesa: i suoi occhi si arrestano sull'impalcato, sugli arnesi del pittore, sul quadro... e il noto viso dell'Attavanti gli appare riprodotto nel volto della santa)*  
 Il suo ritratto!  
*(al Sagrestano)*  
 Chi fe' quelle pitture?

**SAGRESTANO**

*(ancora più invaso dalla paura)*  
 Il cavaliere  
 Cavaradossi.

**SCARPIA**

Lui!  
*(uno dei birri che seguì Scarpia, torna dalla Cappella portando il paniere che Cavaradossi diede ad Angelotti)*

**SACRISTÁN**

¡Esta es!  
*(va hacia la verja y la ve medio abierta)*  
 ¡Abierta! ¡Arcángeles!  
 Y... ¡otra llave!

**SCARPIA**

Un buen indicio. Entremos.  
*(Entran en la Capilla, después vuelven: Scarpia, muy contrariado, lleva en las manos un abanico cerrado que agita nerviosamente.)*  
 ¡Tarde! Fue un grave error  
 ese disparo de cañón. El truhan  
 ha echado a volar, pero ha dejado un botín...  
 precioso: un abanico.  
 ¿Qué cómplice preparó  
 el delito?  
*(se queda pensativo, luego observa atentamente el abanico; de repente ve en él un escudo de armas y exclama vivamente)*  
 ¡La marquesa  
 Attavanti...! ¡Su escudo de armas...!  
*(mira a su alrededor, escrutando cada rincón de la iglesia: sus ojos se detienen en el andamio, en los utensilios del pintor, en el cuadro... y ve cómo el rostro conocido de la Attavanti se halla reproducido en el rostro de la santa)*  
 ¡Su retrato!  
*(al Sacristán)*  
 ¿Quién ha pintado ese cuadro?

**SACRISTÁN**

*(aún más amedrentado)*  
 El caballero  
 Cavaradossi.

**SCARPIA**

¡Él!  
*(uno de los esbirros que seguían a Scarpia regresa de la Capilla llevando en la mano la cesta que Cavaradossi le había dado a Angelotti)*

**SAGRESTANO***(vedendolo)*

Numi! Il paniere!

**SCARPIA***(seguitando le sue riflessioni)*Lui! L'amante di Tosca! Un uom sospetto!  
Un volterrian!**SAGRESTANO***(che avrà esaminato il paniere; con gran sorpresa)*

Vuoto? Vuoto!

**SCARPIA**

Che hai detto?

*(vede il birro col paniere)*  
Che fu?**SAGRESTANO***(prendendo il paniere)*Si ritrovò nella Cappella  
questo panier.**SCARPIA**

Tu lo conosci?

**SAGRESTANO**

Certo!

*(è esitante e pauroso)*  
È il cesto del pittor... ma... nondimeno...**SCARPIA**

Sputa quello che sai.

**SAGRESTANO***(Sempre più impaurito e quasi piangendo gli mostra il paniere vuoto.)*Io lo lasciai ripieno  
di cibo prelibato...  
il pranzo del pittor!...**SCARPIA***(con intenzione, inquirendo per scoprire terreno)*  
Avrà pranzato!**SACRISTÁN***(viendolo)*

¡Santo cielo! ¡La cesta!

**SCARPIA***(prosiguiendo con sus reflexiones)*¡Él! ¡El amante de Tosca! ¡Un hombre sospechoso!  
¡Un volteriano!**SACRISTÁN***(que habrá examinado la cesta; con gran sorpresa)*

¿Vacía? ¡Vacía!

**SCARPIA**

¿Qué has dicho?

*(ve al esbirro con la cesta)*  
¿Qué ha pasado?**SACRISTÁN***(cogiendo la cesta)*Encontraron esta cesta  
en la Capilla.**SCARPIA**

¿La conoces?

**SACRISTÁN**

¡Por supuesto!

*(vacilante y asustado)*  
Es la cesta del pintor... pero... sin embargo...**SCARPIA**

Escupe lo que sepas.

**SACRISTÁN***(Le enseña la cesta vacía cada vez más asustado y casi llorando.)*¡La dejé llena  
de comida exquisita...  
para el almuerzo del pintor...!**SCARPIA***(con intención, inquirendo para averiguar más cosas)*  
¡Se la habrá comido!

**SAGRESTANO**

*(facendo cenno di no colla mano)*

Nella Cappella? Non ne avea la chiave  
 nè contava pranzar... disse egli stesso.  
 Ond'io già l'avea messo  
 al riparo.

*(mostra dove avea riposto il paniere e ve lo lascia.  
 È impressionato dal severo e silente  
 contegno di Scarpia.)*

**SCARPIA**

*(fra sè)*

(Tutto è chiaro...  
 la provvista – del sacrista  
 d'Angelotti fu la preda!)

*(Tosca entra, ed è nervosissima: va dritto  
 all'impalcato, ma non trovandovi Cavaradossi,  
 sempre in grande agitazione va a cercarlo nella  
 navata centrale della chiesa. Scarpia, appena vista  
 entrare Tosca, si è abilmente nascosto dietro la  
 colonna ov'è la pila dell'acqua benedetta, facendo  
 imperioso cenno di rimanere al Sagrestano, il  
 quale, tremante, imbarazzato, si reca vicino al  
 palco del pittore.)*

Tosca? Che non mi veda.  
 (Per ridurre un geloso allo sbaraglio  
 Jago ebbe un fazzoletto... ed io un ventaglio!...)

TOSCA – SCARPIA – SAGRESTANO

**TOSCA**

*(Ritorna presso l'impalcatura, chiamando con  
 impazienza.)*  
 Mario?! Mario?!

**SAGRESTANO**

*(avvicinandosi a Tosca)*  
 Il pittore  
 Cavaradossi?  
 Chi sa dove sia?  
 Sgattaiolò, svanì  
 per sua stregoneria.

**SACRISTÁN**

*(haciendo un gesto negándolo con la mano)*  
 ¿En la Capilla? No tenía la llave  
 y no tenía hambre... me lo dijo él mismo.  
 Por eso ya la había dejado  
 apartada.

*(muestra dónde había puesto la cesta y la deja  
 ahí. Está impresionado por la actitud severa y  
 silenciosa de Scarpia.)*

**SCARPIA**

*(para sí)*

(Está todo claro...  
 ¡Angelotti se tomó  
 la comida que dejó el sacristán!)

*(Entra Tosca, y está nerviosísima: va derecha al  
 andamio, pero al no ver a Cavaradossi, siempre  
 presa de una gran agitación, va a buscarlo en la  
 nave central de la iglesia. Scarpia, nada más ver  
 entrar a Tosca, se ha escondido hábilmente detrás  
 de la columna donde se encuentra la pila del agua  
 bendita, haciéndole gestos imperiosos para que se  
 quede donde está al Sacristán, el cual, tembloroso,  
 muy alterado, se acerca al andamio del pintor.)*

¿Tosca? Que no me vea.  
 (Para poner en apuros a un celoso  
 Yago tenía un pañuelo... ¡y yo un abanico...!)

TOSCA – SCARPIA – SACRISTÁN

**TOSCA**

*(Vuelve junto al andamio, llamando con  
 impaciencia.)*  
 ¡¿Mario?! ¡¿Mario?!

**SACRISTÁN**

*(acercándose a Tosca)*  
 ¿El pintor  
 Cavaradossi?  
 ¿Quién sabe dónde está?  
 Se esfumó, se escabulló  
 con su propia magia.



(se la svigna)

**TOSCA**

Ingannata? No!... no!...  
(quasi piangendo)  
Tradirmi egli non può!

**SCARPIA**

(ha girato la colonna e si presenta a Tosca, sorpresa del suo subito apparire. Intinge le dita nella pila e le offre l'acqua benedetta; fuori suonano le campane che invitano alla chiesa; a Tosca, insinuante e gentile)  
Tosca divina  
la mano mia  
la vostra aspetta – piccola manina,  
non per galanteria  
ma per offrirvi l'acqua benedetta.

**TOSCA**

(tocca le dita di Scarpia e si fa il segno della croce)  
Grazie, signor!

(Poco a poco entrano in chiesa, e vanno nella navata principale, popolani, borghesi, ciociare, trasteverine, soldati, pecorari, ciociari, mendicanti, ecc.; poi un Cardinale, col Capitolo, si reca all'altare maggiore; la folla, rivolta verso l'altare maggiore, si accalca nella navata principale.)

**SCARPIA**

Un nobile  
esempio il vostro – al cielo  
piena di santo zelo  
attingete dell'arte il magistero  
che la fede ravviva!

**TOSCA**

(distratta e pensosa)  
Bontà vostra.

**SCARPIA**

Le pie donne son rare...

(se escabulle)

**TOSCA**

¿Me ha engañado? ¡No...! ¡No...!  
(casi llorando)  
¡Él no puede traicionarme!

**SCARPIA**

(ha rodeado la columna y se presenta a Tosca, sorprendida de su repentina aparición. Moja los dedos en la pila y le ofrece agua bendita; fuera suenan las campanas que invitan a acudir a la iglesia; a Tosca, insinuante y gentil)  
Tosca divina,  
mi mano  
espera la suya – su manita,  
no por galantería,  
sino para ofrecerle agua bendita.

**TOSCA**

(toca los dedos de Scarpia y se santigua)  
¡Gracias, señor!

(Poco a poco entran en la iglesia, y acuden a la nave principal, gente humilde, burgueses, hombres y mujeres de Ciociaria, del Trastevere, soldados, pastores, mendigos, etc.; después un Cardenal, con el cabildo, se dirige al altar mayor; la multitud, mirando hacia el altar mayor, se arremolina en la nave principal.)

**SCARPIA**

Está dando  
un noble ejemplo – ¡leva al cielo  
llena de santo celo  
el magisterio del arte  
que reaviva la fe!

**TOSCA**

(distráida y pensativa)  
Es usted bondadoso.

**SCARPIA**

Es raro ver mujeres piadosas...

Voi calcate la scena...  
(con intenzione)  
e in chiesa ci venite per pregare.

**TOSCA**

(sorpresa)  
Che intendete?...

**SCARPIA**

E non fate  
come certe sfrontate  
che hanno di Maddalena  
(indica il ritratto; con intenzione marcata)  
viso e costumi... e vi trescan d'amore!

**TOSCA**

(scatta pronta)  
Che? D'amore? Le prove!

**SCARPIA**

(mostra il ventaglio)  
È arnese di pittore  
questo?

**TOSCA**

(lo afferra)  
Un ventaglio? Dove  
stava?

**SCARPIA**

Là su quel palco. Qualcun venne  
certo a sturbar gli amanti  
ed essa nel fuggir perdè le penne!...

**TOSCA**

(esaminando il ventaglio)  
La corona! Lo stemma! È l'Attavanti!  
Presago sospetto!

**SCARPIA**

(Ho sortito l'effetto!)

Usted pisa los escenarios...  
(con intención)  
pero viene a rezar a la iglesia.

**TOSCA**

(sorprendida)  
¿Qué quiere decir...?

**SCARPIA**

No hace  
como otras descaradas  
con el aspecto y las ropas  
(señala el retrato; con marcada intención)  
de María Magdalena... ¡que vienen a sus intrigas amorosas!

**TOSCA**

(lanzándose a preguntarle de inmediato)  
¿Qué? ¿Amorosas? ¡Las pruebas!

**SCARPIA**

(muestra el abanico)  
¿Es esto un aparejo  
de pintor?

**TOSCA**

(lo sujeta)  
¡Un abanico? ¿Dónde  
estaba?

**SCARPIA**

Ahí, en ese andamio. ¡Está claro que llegó  
alguien a perturbar a los amantes  
y ella perdió las plumas al huir...!

**TOSCA**

(examinando el abanico)  
¡La corona! ¡El blasón! ¡Es la Attavanti!  
¡Lo que sospechaba!

**SCARPIA**

(¡Ha surtido el efecto!)

**TOSCA**

*(con grande sentimento, trattenendo a stento le lagrime, dimentica del luogo e di Scarpia)*

Ed io venivo a lui tutta dogliosa  
per dirgli: invan stassera  
il ciel s'infosca...  
l'innamorata Tosca  
dei regali tripudî è prigioniera!...

**SCARPIA**

*(Già il veleno l'ha rosa!)  
(mellifluo a Tosca)*

O che v'offende,  
dolce signora?  
Una ribelle  
lacrima scende  
sopra le belle  
guancie e le irrorà;  
dolce signora,  
che mai v'accora?

**TOSCA**

Nulla!

*(Vari nobili signori accompagnano alcune donne.)*

**SCARPIA**

*(con marcata intenzione)*

Io darei la vita  
per asciugare quel pianto.

**TOSCA**

*(non ascoltandolo)*

Io qui mi struggo e intanto  
d'altra in braccio le mie smanie deride!

**SCARPIA**

*(Morde il veleno.)*

**TOSCA**

*(con grande amarezza, sempre più crucciosa)*

Dove son? Potessi  
coglierli i traditori! Oh qual sospetto!

**TOSCA**

*(con gran sentimiento, sin poder contener apenas las lágrimas, se olvida de dónde está y de Scarpia)*

Y yo venía tristemente a decirle  
muy apenada: que esta noche el cielo  
se oscurecería en vano...  
¡La enamorada Tosca  
es prisionera de las fiestas reales...!

**SCARPIA**

*(¡El veneno ya la corroe!)  
(en tono melifluo, a Tosca)*

¿Qué le ofende,  
dulce señora?  
Una lágrima  
rebelde descende  
por sus hermosas  
mejillas y las humedece;  
dulce señora,  
¿qué es lo que le atormenta?

**TOSCA**

¡Nada!

*(Varios hombres nobles acompañan a algunas mujeres.)*

**SCARPIA**

*(con marcada intención)*

Daría mi vida  
por secar esas lágrimas.

**TOSCA**

*(sin escucharlo)*

¡Y yo aquí me angustio mientras  
se ríe de mi tormento en brazos de otra!

**SCARPIA**

*(Muerde el veneno.)*

**TOSCA**

*(con gran amargura; cada vez más airada)*

¿Dónde estoy? ¡Ojalá  
pudiera atrapar a los traidores! ¡Oh, qué sospecha!

*(Entrano alcuni borghesi alla spicciolata.)*

Ai doppi amori  
 è la villa ricetto!  
*(con immenso dolore)*  
 Oh mio bel nido insozzato di fango!  
*(con pronta risoluzione)*  
 Vi piomberò inattesa!  
*(rivolta al quadro, minacciosa)*  
 Tu non l'avrai stassera. Giuro!

**SCARPIA**

*(scandalizzato, quasi rimproverandola)*  
 In chiesa!

**TOSCA**

Dio mi perdona... Egli vede ch'io piango!

*(parte in grande agitazione: Scarpia l'accompagna, fingendo di rassicurarla. Appena uscita Tosca, Scarpia ritorna presso la colonna e fa un cenno.)*

**SCARPIA**

*(a Spoletta che sbuca di dietro la colonna)*  
 Tre sbirri... Una carrozza... Presto – seguila dovunque vada... non visto... e provvedi!

**SPOLETTA**

Sta bene. Il convegno?

**SCARPIA**

A Palazzo Farnese!  
*(Spoletta parte rapidamente con tre birri.)*  
*(con un sorriso sardonico)*  
 Va, Tosca! Nel tuo cuor s'annida Scarpia!...  
 È Scarpia che scioglie a volo il falco della tua gelosia. Quanta promessa nel tuo pronto sospetto!

*(Esce il corteggio che accompagna il Cardinale all'altare maggiore: i soldati svizzeri fanno far largo alla folla, che si dispone su due ali. Scarpia*

*(Entran algunos burgueses en grupos pequeños.)*

¡La villa es el refugio  
 de un doble amor!  
*(con inmenso dolor)*  
 ¡Oh, mi hermoso nido, enfangado!  
*(mostrándose resuelta enseguida)*  
 ¡Los pillaré por sorpresa!  
*(mirando hacia el cuadro, amenazante)*  
 Esta noche no la tendrás. ¡Lo juro!

**SCARPIA**

*(escandalizado, casi reprochándola)*  
 ¡En la iglesia!

**TOSCA**

Que Dios me perdone... ¡Él ve que estoy llorando!

*(Llora profusamente. Scarpia la sostiene, acompañándola a la salida, fingiendo tranquilizarla. Al momento se presenta Spoletta. La multitud se agrupa al fondo de la iglesia, en espera del Cardenal; algunos rezan arrodillados.)*

**SCARPIA**

*(a Spoletta, que sale de detrás de la columna)*  
 Tres hombres... Un carruaje... Rápido – síguela adondequiera que vaya... sin que te vea... ¡En marcha!

**SPOLETTA**

Muy bien. ¿Dónde nos veremos?

**SCARPIA**

¡En el Palacio Farnese!  
*(Spoletta parte rápidamente con tres esbirros.)*  
*(con una sonrisa sardónica)*  
 ¡Vete, Tosca! ¡Scarpia anidará en tu pecho...!  
 Es Scarpia quien deja echar a volar el halcón de tus celos. ¡Cuánto prometen tus rápidas sospechas!

*(Aparece el cortejo que acompaña al Cardenal al altar mayor: los soldados suizos obligan a dejar paso a la multitud, que se coloca a uno y otro lado.*

*s'inchina e prega al passaggio del Cardinale.  
Il Cardinale benedice la folla che reverente  
s'inchina.)*

#### **CAPITOLO e FOLLA**

«Adjutorum nostrum in nomine Domini.  
Qui fecit cœlum et terram.  
Sit nomen Domini benedictum.  
Et hoc nunc et usquem in sæculum.»

#### **SCARPIA**

A doppia mira

tendo il voler, nè il capo del ribelle  
è la più preziosa. Ah di quegli occhi  
vittoriosi vedere la fiamma  
illanguidir con spasmo d'amare!  
L'uno al capestro,  
l'altra fra le mie braccia...

#### **FOLLA**

«Te Deum laudamus:  
Te Dominum confitemur!  
Te æternum Patrem  
omnis terra veneratur!»

#### **SCARPIA**

*(il canto sacro dal fondo della chiesa lo scuote,  
come svegliandolo da un sogno. Si rimette, fa il  
segno della croce guardandosi intorno, e dice:)*  
Tosca, mi fai dimenticare Iddio!

*(S'inginocchia e prega devotamente.)*

*Scarpia se inclina y reza al paso del Cardenal.  
El Cardenal bendice a la multitud, que se inclina  
reverentemente.)*

#### **CABILDO y MULTITUD**

«Nuestra ayuda está en el nombre del Señor.  
Que hizo el cielo y la tierra.  
Bendito sea el nombre del Señor.  
Y ahora y siempre y por todos los siglos.»

#### **SCARPIA**

Un doble objetivo

tengo a la vista, y la cabeza del rebelde  
no es el mayor premio. ¡Ah, ver languidecer  
la llama de esos ojos victoriosos  
con ansia de amor!  
Uno a la horca,  
la otra entre mis brazos...

#### **FOLLA**

«A ti, Dios, te alabamos:  
¡a ti, Señor, te reconocemos!  
¡A ti, Padre eterno,  
toda la tierra te venera!»

#### **SCARPIA**

*(el canto sacro que llega desde el fondo de la  
iglesia lo agita, como despertándolo de un sueño. Se  
recompone, hace el signo de la cruz mirando  
a su alrededor, y dice:)*

¡Tosca, consigues que me olvide de Dios!

*(Se arrodilla y reza devotamente.)*

## ATTO SECONDO

**La camera di Scarpia al piano superiore del Palazzo Farnese.**

*Tavola imbandita. Un'ampia finestra verso il cortile del Palazzo. È notte.*

### SCARPIA

*(è seduto alla tavola e vi cena. Interrompe a tratti la cena per riflettere. Trae di tasca l'orologio e nell'atteggiamento e nella irrequietezza tradisce un'ansia febbrile.)*

Tosca è un buon falco!...

Certo a quest'ora

i miei segugi le due prede azzannano!

Doman sul palco

vedrà l'aurora

Angelotti e il bel Mario al laccio pendere.

*(suona – entra Sciarrone)*

Tosca è a palazzo?...

### SCIARRONE

Un ciambellan ne usciva  
pur ora in traccia.

### SCARPIA

*(accenna la finestra)*

Apri. – Tarda è la notte.

*(dal piano inferiore – ove la Regina di Napoli, Maria Carolina, dà una grande festa in onore di Melas – si ode il suonare di un'orchestra)*

Alla cantata ancor manca la Diva,  
e strimpellan gavotte.

*(a Sciarrone)*

Tu attenderai la Tosca in sull'entrata;  
le dirai ch' io l'aspetto  
finita la cantata...

*(Sciarrone fa per andarsene.)*

O meglio...

*(si alza e va a scrivere in fretta un biglietto)*

le darai questo biglietto.

*(Sciarrone esce.)*

## ACTO SEGUNDO

**La estancia de Scarpia en la planta superior del Palazzo Farnese.**

*Mesa puesta. Una amplia ventana que da al patio del Palacio. Es de noche.*

### SCARPIA

*(está sentado cenando en la mesa. De vez en cuando interrumpe la cena para reflexionar. Se saca del bolsillo el reloj y su actitud y su agitación revelan una ansiedad febril.)*

¡Tosca es un buen halcón...!

¡Estoy seguro de que mis sabuesos

ya habrán atrapado a las dos presas!

El alba verá mañana

a Angelotti y a Mario

colgar de una soga.

*(llaman – entra Sciarrone)*

¿Está Tosca en palacio...?

### SCIARRONE

Un chambelán acaba de ir  
a buscarla.

### SCARPIA

*(señalando la ventana)*

Abre. – Ya es tarde.

*(desde la planta de abajo – donde la Reina de Nápoles, María Carolina, da una gran fiesta en honor de Melas– se oye tocar a una orquesta)*

En la cantata falta todavía la Diva  
y están tocando gavotas.

*(a Sciarrone)*

Tú esperarás a Tosca en la entrada;

le dirás que la espero

cuando termine la cantata...

*(Sciarrone hace ademán de irse)*

O mejor...

*(se levanta y va a escribir a toda prisa una nota)*

le darás este mensaje.

*(Sciarrone sale.)*

**SCARPIA**

*(torna alla tavola e si mesce da bere)*

Ella verrà... per amor del suo Mario!  
Per amor del suo Mario al piacer mio  
s'arrenderà. Tal dei profondi amori  
è la profonda miseria. Ha più forte  
sapore la conquista violenta  
che il mellifluo consenso. Io di sospiri  
e di lattiginose albe lunari  
poco mi appago. Non so trarre accordi  
di chitarra, né oroscopo di fiori,  
*(sdegnosamente)*  
né far l'occhio di pesce, o tubar come  
tortora!

*(s'alza, ma non s'allontana dalla tavola)*

Bramo – La cosa bramata  
perseguo, me ne sazio e via la getto  
volto a nuova esca. Dio creò diverse  
beltà e vini diversi. Io vo' gustare  
quanto più posso dell'opra divina!  
*(beve)*

**SCIARRONE**

*(entrando)*

Spoletta è giunto.

**SCARPIA**

*(eccitatissimo)*

Entri. In buon punto!

SCARPIA – SPOLETTA – SCIARRONE

*(Sciarrone esce per chiamare Spoletta, che  
accompagna nella sala, rimane poi presso la  
porta del fondo. Scarpia si siede e tutt'occupato a  
cenare, interroga Spoletta senza guardarlo.)*

**SCARPIA**

O galantuomo, come andò la caccia?...

**SPOLETTA**

*(avanzandosi un poco ed impaurito)*

*(Sant'Ignazio m'aiuta!)*

**SCARPIA**

*(vuelve a la mesa y se echa de beber)*

Ella vendrá... ¡por amor a su Mario!  
Por amor a su Mario se entregará  
a mi placer. Ésta es la gran miseria  
de los grandes amores. La conquista violenta  
tiene más sabor  
que un empalagoso consenso. Poco me satisfacen  
los suspiros y las lechosas  
albas lunares. No sé tocar acordes  
en la guitarra, ni hacer horóscopos con flores,  
*(desdeñosamente)*  
ni poner ojos de pez, o zurear como  
una paloma!

*(se levanta, pero no se aleja de la mesa)*

Anhelo... Persigo la cosa  
anhelada, me sacio y me desprendo de ella,  
luego busco otra presa. Dios creó bellezas  
diversas y diversos vinos. ¡Quiero degustar  
todo cuanto pueda de la obra divina!  
*(bebe)*

**SCIARRONE**

*(entrando)*

Ha llegado Spoletta.

**SCARPIA**

*(excitadísimo)*

Entra. ¡Llegas justo a tiempo!

SCARPIA – SPOLETTA – SCIARRONE

*(Sciarrone sale para llamar a Spoletta, al que  
acompaña al interior de la sala, luego se queda  
junto a la puerta del fondo. Scarpia se sienta y,  
concentrado en su cena, interroga a Spoletta sin  
mirarlo.)*

**SCARPIA**

¿Qué tal fue la caza, señor...?

**SPOLETTA**

*(acercándose un poco y asustado)*

*(¡Ayúdame, San Ignacio!)*

Della signora seguimmo la traccia.  
Giunti a un'erma villetta  
tra le fratte perduta  
ella v'entrò. Ne uscì sola ben presto.  
Io allor scavalco lesto  
il muro del giardin coi miei cagnotti  
e piombo in casa...

**SCARPIA**

Quel bravo Spoletta!

**SPOLETTA**

*(esitando)*

Fiuto!... razzolo!... frugo!...

**SCARPIA**

*(si avvede dell'indecisione di Spoletta e si leva ritto, pallido d'ira, le ciglia corrugate)*

Ahi! l'Angelotti?...

**SPOLETTA**

*(con rabbia crescente)*

Non s'è trovato.

**SCARPIA**

*(furente)*

Ah cane! Ah traditore!

Ceffo di basilisco,  
alle forche!...

**SPOLETTA**

*(tremante, cerca scongiurare la collera di Scarpia)*

Gesù!

*(timidamente)*

C'era il pittor...

**SCARPIA**

*(interrompendolo)*

Cavaradossi?

**SPOLETTA**

*(accenna di sì, ed aggiunge pronto)*

Ei sa

dove l'altro s'asconde. Ogni suo gesto,

Seguimos la pista de la señora.

Llegamos a una villa aislada,  
perdida entre arbustos.

Ella entró, pero al poco rato salió, sola.

Entonces salté rápidamente

el muro del jardín con mis perros

e irrumpí en la casa...

**SCARPIA**

¡El valiente Spoletta!

**SPOLETTA**

*(vacilando)*

¡Olfateo...! ¡Indago...! ¡Rebusco...!

**SCARPIA**

*(se da cuenta de la indecisión de Spoletta y se pone de pie, pálido de ira, con el ceño fruncido)*

¡Ah! ¿Y Angelotti...?

**SPOLETTA**

*(con rabia creciente)*

No pude encontrarlo.

**SCARPIA**

*(furioso)*

¡Imbécil! ¡Ah, traidor!

¡Jeta de basilisco,  
a la horca...!

**SPOLETTA**

*(temblando, intenta aplacar la cólera de Scarpia)*

¡Jesús!

*(timidamente)*

El pintor sí estaba...

**SCARPIA**

*(interrumpiéndolo)*

¿Cavaradossi?

**SPOLETTA**

*(hace un gesto afirmativo y añade enseguida)*

Él sabe

dónde se esconde el otro. ¡Todos sus gestos,



ogni accento tradia  
tal beffarda ironia,  
ch'io lo trassi in arresto!

**SCARPIA**

*(con sospiro di soddisfazione)*

Meno male!

**SPOLETTA**

*(accenna all'anticamera)*

Egli è là.

*(Scarpia passeggia meditando; a un tratto si arresta; dall'aperta finestra odesi la Cantata eseguita dai Cori nella sala della Regina. Dunque Tosca è tornata, è là sotto di lui. Gli balena un'idea.)*

**CORO**

Sale, ascende l'uman cantico,  
varca spazi, varca cèli,  
per ignoti soli empirei,  
profetati dai Vangeli,  
a te giunge o re dei re,  
questo canto voli a te.

**SCARPIA**

*(subito a Spoletta)*

Introducete il Cavaliere.

*(Spoletta esce. A Sciarrone)*

A me

Roberti e il Giudice del Fisco.

*(Sciarrone esce; Scarpia siede di nuovo.)*

SPOLETTA e tre birri introducono MARIO CAVARADOSSI. Poi ROBERTI, esecutore di GIUSTIZIA, il GIUDICE DEL FISCO con uno SCRIVANO e SCIARRONE.

**CAVARADOSSI**

*(altero, avanzandosi con impeto)*

Tale violenza!...

sus palabras revelaban  
una ironía tan burlona...  
que me lo traje arrestado!

**SCARPIA**

*(con un suspiro de satisfacción)*

¡Menos mal!

**SPOLETTA**

*(señalando la antecámara)*

Está ahí.

*(Scarpia pasea meditabundo; de repente se detiene; desde la ventana abierta se oye la cantata interpretada por los coros en la sala de la Reina. Tosca ha vuelto, por tanto, y está allí debajo de él. Le viene una idea a la cabeza.)*

**CORO**

Se eleva, asciende el cántico humano,  
atraviesa espacios, atraviesa cielos,  
por soles empireos desconocidos,  
profetizados por los Evangelios,  
llega hasta ti, oh rey de reyes,  
que este canto vuela hasta ti.

**SCARPIA**

*(súbitamente, a Spoletta)*

Haced pasar al caballero.

*(Spoletta sale. A Sciarrone)*

Que vengan

Roberti y el juez.

*(Sciarrone sale; Scarpia se sienta de nuevo.)*

SPOLETTA y tres esbirros traen a MARIO CAVARADOSSI. Después ROBERTI, torturador, EL JUEZ con un ACTUARIO y SCIARRONE.

**CAVARADOSSI**

*(altivo, acercándose con ímpetu)*

¡Cuánta violencia...!

**SCARPIA**

*(con estudiata cortesia)*

Cavalier, vi piaccia  
accomodarvi...

**CAVARADOSSI**

Vo' saper...

**SCARPIA**

*(accennando una sedia al lato opposto della tavola)*

Sedete...

**CAVARADOSSI**

*(rifiutando)*

Aspetto.

**SCARPIA**

E sia! –

*(guarda fisso Cavaradossi prima d'interrogarlo)*

Vi è noto che un prigionero...

*(odesi la voce di Tosca che prende parte alla  
Cantata)*

**Voce di TOSCA e CORO**

A te quest'inno voli  
sommo Iddio della vittoria.  
Dio che fosti innanzi ai secoli  
alle cantiche degli angeli  
quest'inno di gloria  
or voli a te!

**CAVARADOSSI**

La sua voce!...

**SCARPIA**

*(che si era interrotto all'udire la voce di Tosca,  
riprende)*

...vi è noto che un prigionero  
oggi è fuggito di Castel Sant'Angelo?

**CAVARADOSSI**

Ignoro.

**SCARPIA**

*(con estudiada cortesia)*

Caballero, haga el favor  
de tomar asiento...

**CAVARADOSSI**

Quiero saber...

**SCARPIA**

*(señalando una silla en el lado contrario de la mesa)*

Siéntese...

**CAVARADOSSI**

*(rehusando)*

Espero.

**SCARPIA**

¡Como quiera! –

*(observa fijamente a Cavaradossi antes de interrogarlo)*

Sabe muy bien que un prisionero...

*(se oye la voz de Tosca participa en la interpretación  
de la cantata)*

**Voz de TOSCA y CORO**

Vuele hasta ti este himno,  
Dios supremo de la victoria.  
Dios que fuiste antes de los siglos,  
¡que todos los cánticos de los ángeles,  
que este himno de gloria  
vuele ahora hasta ti!

**CAVARADOSSI**

¡Su voz...!

**SCARPIA**

*(que se había detenido al oír la voz de Tosca, retoma  
la pregunta)*

¿...sabe que un prisionero  
se ha escapado hoy del Castel Sant'Angelo?

**CAVARADOSSI**

Lo ignoro.

**SCARPIA**

Eppur si pretende che voi  
l'abbiate accolto in Sant'Andrea, provvisto  
di cibo e vesti...

**CAVARADOSSI**

*(risoluto)*

Menzogna!

**SCARPIA**

*(continuando a mantenersi calmo)*

...e guidato  
ad un vostro potere suburbano...

**CAVARADOSSI**

Nego. – Le prove?

**SCARPIA**

*(mellifluo)*

Un suddito fedele...

**CAVARADOSSI**

Al fatto. Chi mi accusa?

*(ironico)*

I vostri birri  
invan frugar la villa.

**SCARPIA**

Segno  
che è ben celato.

**CAVARADOSSI**

Sospetti di spia!

**Voce di TOSCA e CORO**

Sale, ascende l'uman cantico,  
varca spazi, varca cèli,  
a te giunge o re dei re!

**SPOLETTA**

*(offeso, interviene)*

Alle nostre ricerche egli rideva...

**SCARPIA**

Parece, sin embargo, que usted  
lo ha acogido en Sant'Andrea, y que le dio  
ropas y comida...

**CAVARADOSSI**

*(firme)*

¡Mentira!

**SCARPIA**

*(que sigue manteniéndose tranquilo)*

...y lo llevó  
a su casa fuera de la ciudad...

**CAVARADOSSI**

Lo niego. – ¿Las pruebas?

**SCARPIA**

*(en tono melifluo)*

Un súbdito fiel...

**CAVARADOSSI**

Al grano. ¿Quién me acusa?

*(irónico)*

Sus esbirros  
rebuscaron en la villa en vano.

**SCARPIA**

Señal  
de que está bien escondido.

**CAVARADOSSI**

¡Sospechas de espía!

**Voz de TOSCA y CORO**

¡Se eleva, asciende el cántico humano,  
atraviesa espacios, atraviesa cielos,  
llega hasta ti, oh rey de reyes!

**SPOLETTA**

*(interviene ofendido)*

Usted se reía mientras buscábamos...

**CAVARADOSSI**

E rido ancor!

**SCARPIA**

*(con accento severo)*

Questo è luogo di lacrime!

*(minaccioso)*

Badate!

*(nervosissimo)*

Or basta! Rispondete!

*(Irritato e disturbato dalle voci della Cantata, va a chiudere la finestra; poi si volge imperioso a Cavaradossi:)*

Ov'è Angelotti?

**CAVARADOSSI**

Non lo so.

**SCARPIA**

Negate

avergli dato cibo?

**CAVARADOSSI**

Nego!

**SCARPIA**

E vesti?

**CAVARADOSSI**

Nego!

**SCARPIA**

Ed asilo alla villa?

**CAVARADOSSI**

Nego!

**SCARPIA**

E che là sia nascosto?

**CAVARADOSSI**

*(con forza)*

Nego! nego!

**CAVARADOSSI**

¡Y sigo riéndome!

**SCARPIA**

*(con acento severo)*

¡Este es un lugar de lágrimas!

*(amenazante)*

¡Tenga cuidado!

*(nerviosísimo)*

¡Ya basta! ¡Responda!

*(Irritado y alterado por las voces de la cantata, se dirige a cerrar la ventana; luego se vuelve con tono imperioso a Cavaradossi:)*

¿Dónde está Angelotti?

**CAVARADOSSI**

No lo sé.

**SCARPIA**

¿Niega

haberle dado comida?

**CAVARADOSSI**

¡Lo niego!

**SCARPIA**

¿Y ropas?

**CAVARADOSSI**

¡Lo niego!

**SCARPIA**

¿Y refugio en la villa?

**CAVARADOSSI**

¡Lo niego!

**SCARPIA**

¿Y que está allí escondido?

**CAVARADOSSI**

*(con fuerza)*

¡Lo niego! ¡Lo niego!

**SCARPIA**

*(quasi paternamente, ritornando calmo)*

Via, Cavaliere, riflettete: saggia  
non è cotesta ostinatezza vostra.  
Angoscia grande pronta confession  
eviterà! Io vi consiglio, dite:  
dov'è Angelotti?

**CAVARADOSSI**

Non lo so.

**SCARPIA**

Badate; ancor,  
l'ultima volta. Dov'è?

**CAVARADOSSI**

Non lo so!

**SPOLETTA**

*(O bei tratti di corda!)*

*Tosca, entra affannosa.*

**SCARPIA**

*(vedendo Tosca)*

*(Eccola!)*

**TOSCA**

*(vede Cavaradossi e corre ad abbracciarlo)*

Mario?!

tu qui?

**CAVARADOSSI**

*(sommessamente)*

*(Di quanto là vedesti, taci,  
o m'uccidi!)*  
*(Tosca accenna che ha capito)*

**SCARPIA**

*(con solennità)*

Mario Cavaradossi,  
qual testimonio il Giudice vi aspetta.  
*(fa cenno a Sciarrone di aprire l'uscio che dà alla*

**SCARPIA**

*(casi paternalmente, recuperando la calma)*

Vamos, caballero, reflexione: esta  
obstinación suya no es sabia.  
¡Una rápida confesión le evitará  
una gran angustia! Se lo aconsejo, diga:  
¿dónde está Angelotti?

**CAVARADOSSI**

No lo sé.

**SCARPIA**

Ándese con ojo; de nuevo,  
por última vez. ¿Dónde está?

**CAVARADOSSI**

¡No lo sé!

| 405 |

**SPOLETTA**

*(¡Ay, unos buenos trozos de cuerda!)*

*Tosca, entra preocupada.*

**SCARPIA**

*(al ver a Tosca)*

*(¡Aquí está!)*

**TOSCA**

*(ve a Cavaradossi y corre a abrazarlo)*

¿Mario?!

¿Tú aquí?

**CAVARADOSSI**

*(en voz baja)*

*(¡No digas nada de lo que viste,  
o me matarás!)*  
*(Tosca hace una señal de que ha comprendido)*

**SCARPIA**

*(con solemnidad)*

Mario Cavaradossi,  
el juez aguarda su testimonio.  
*(hace una señal a Sciarrone para que abra la puerta*

*camera della tortura; a Roberti)*

Pria le forme ordinarie. – Indi... a miei cenni...

*(Il Giudice entra nella camera della tortura; gli altri lo seguono, rimanendo Tosca e Scarpia. Spoletta si ritira presso alla porta in fondo alla sala. Sciarrone chiude l'uscio. Tosca fa un atto di grande sorpresa; Scarpia, studiamente gentile, la rassicura.)*

*(a Tosca con galanteria)*

Ed or fra noi parliamo da buoni amici. Via  
(accenna a Tosca di sedere)  
quell'aria sgomentata...

**TOSCA**

*(siede con calma studiata)*

Sgomento alcun non ho.

**SCARPIA**

La storia del ventaglio?...  
(passa dietro al canapè sul quale si è seduta Tosca e vi si appoggia, parlando sempre con galanteria)

**TOSCA**

*(con simulata indifferenza)*

Fu sciocca gelosia...

**SCARPIA**

L'Attavanti non era dunque alla villa?

**TOSCA**

egli era solo. No:

**SCARPIA**

Solo?  
(indagando con malizia)  
Ne siete ben sicura?

**TOSCA**

Nulla sfugge ai gelosi.

*que da a la cámara de tortura; a Roberti)*

Primero, el procedimiento habitual. – Luego... lo que yo ordene...

*(El Juez entra en la cámara de tortura; los otros lo siguen, permaneciendo Tosca y Scarpia. Spoletta se retira junto a la puerta al lado de la sala. Sciarrone cierra la puerta. Tosca hace un gesto de gran sorpresa; Scarpia, estudiadamente gentil, la tranquiliza.)*

*(a Tosca, con galantería)*

Y ahora conversemos como buenos amigos. Deje  
(hace un gesto a Tosca para que se siente)  
ese semblante atemorizado...

**TOSCA**

*(se sienta con estudiada calma)*

No tengo ningún temor.

**SCARPIA**

¿El asunto del abanico...?  
(se dirige detrás del canapé en el que se encuentra sentada Tosca y se apoya en él, hablando siempre con galantería)

**TOSCA**

*(con simulada indifferencia)*

Los estúpidos celos...

**SCARPIA**

¿Entonces la Attavanti no estaba en la villa?

**TOSCA**

estaba él solo. No:

**SCARPIA**

¿Solo?  
(indagando con malicia)  
¿Está completamente segura?

**TOSCA**

Nada se le escapa a los celosos.

(con insistenza stizzosa)

Solo! solo!

**SCARPIA**

(prende una sedia, la porta di fronte a Tosca, vi si siede e guarda fissamente Tosca)

Davver?!

**TOSCA**

(assai stizzita)

Solo! sì!

**SCARPIA**

Quanto fuoco! Par che abbiate paura di tradirvi.

(rivolgendosi verso l'uscio della camera della tortura, chiamando)

Sciarrone: che dice il Cavalier?

**SCIARRONE**

(apparendo sul limitare dell'uscio)

Nega.

**SCARPIA**

(a voce più alta verso l'uscio aperto)

Insistiamo.

(Sciarrone rientra nella camera della tortura, chiudendone l'uscio)

**TOSCA**

(ridendo)

Oh, inutile.

**SCARPIA**

(seriissimo, si alza e passeggia)

Lo vedremo, signora.

**TOSCA**

(con sorriso ironico)

Dunque, per compiacervi, si dovrebbe mentir?

(con insistencia airada)

¡Solo! ¡Solo!

**SCARPIA**

(coge una silla, la coloca enfrente de Tosca, se sienta en ella y observa fijamente a Tosca)

¿De verdad?!

**TOSCA**

(muy enfadada)

¡Solo! ¡Sí!

**SCARPIA**

¡Cuánta pasión! Parece tener miedo de traicionarse.

(volviéndose hacia la entrada a la cámara de tortura, llamando)

Sciarrone: ¿qué dice el caballero?

**SCIARRONE**

(apareciendo en el umbral de entrada)

Niega.

**SCARPIA**

(con voz más alta hacia la puerta abierta)

Insistamos.

(Sciarrone vuelve a entrar en la cámara de tortura, cerrando la puerta)

**TOSCA**

(riendo)

Oh, es inútil.

**SCARPIA**

(muy serio, se levanta y pasea)

Ya lo veremos, señora.

**TOSCA**

(con sonrisa irónica)

Entonces, ¿habría que mentir para agradarle?

**SCARPIA**

No; ma il vero potrebbe abbreviargli un'ora  
assai penosa...

**TOSCA**

*(sorpresa)*

Un'ora penosa? Che vuol dir?  
Che avviene in quella stanza?

**SCARPIA**

È forza che si adempia  
la legge.

**TOSCA**

Oh! Dio!... che avviene?!!

**SCARPIA**

*(con espressione di ferocia e con forza crescente)*

Legato mani e piè  
il vostro amante ha un cerchio uncinato alle tempia,  
che a ogni niego ne sprizza sangue senza mercè.

**TOSCA**

*(balza in piedi)*

Non è ver, non è vero! Sogghigno di demone...

*(Ascolta con grande ansietà, le mani nervosamente  
avvinghiate alla spalliera del  
canapé.)*

**La voce di CAVARADOSSI**

Ahimè!

**TOSCA**

Ah! un gemito... pietà...

**SCARPIA**

Sta in voi salvarlo.

**TOSCA**

Ebbene... ma cessate!

**SCARPIA**

No; pero la verdad puede abreviar  
una hora realmente terrible...

**TOSCA**

*(sorprendida)*

¿Una hora terrible? ¿Qué quiere eso decir?  
¿Qué es lo que está pasando en esa sala?

**SCARPIA**

No queda otra opción que se cumpla  
la ley.

**TOSCA**

¡Oh! ¡Dios...! ¡¿Qué está pasando?!!

**SCARPIA**

*(con expresión de ferocidad y con una fuerza cada vez mayor)*

Atado de manos y pies,  
su amante tiene un aro que le rodea la sien  
y, con cada negación, mana la sangre sin piedad.

**TOSCA**

*(poniéndose de pie de un salto)*

¡No es cierto, no es cierto! Es la risa de un demonio...

*(Escucha con gran ansiedad, asiendo nerviosamente  
con las manos el respaldo del  
canapé.)*

**La voz de CAVARADOSSI**

¡Ay!

**TOSCA**

¡Ah! Un gemido... piedad...

**SCARPIA**

En sus manos está salvarlo.

**TOSCA**

Muy bien... ¡pero que paren!



**SCARPIA***(avvicinandosi all'uscio e aprendolo)*

Sciarrone,  
sciogliete.

**SCIARRONE***(si presenta sul limitare)*

Tutto?

**SCARPIA**

Tutto.

*(Sciarrone entra di nuovo nella camera della tortura, chiudendo l'uscio)**(a Tosca)*

Ed or... la verità.

**TOSCA**

Ch'io lo veda!...

**SCARPIA**

No!

**TOSCA***(a poco a poco riesce ad avvicinarsi all'uscio)*

Mario!

**La voce di CAVARADOSSI***(dolorosamente)*

Tosca!

**TOSCA**

Ti straziano  
ancora?

**La voce di CAVARADOSSI**

No – Coraggio – Taci – Sprezzo il dolor!

**SCARPIA***(avvicinandosi a Tosca)*

Orsù, Tosca, parlate.

**TOSCA***(rinfrancata dalle parole di Cavaradossi)*

Non so nulla!

**SCARPIA***(acercándose a la puerta y abriéndola)*

Sciarrone,  
soltadlo.

**SCIARRONE***(aparece en el umbral)*

¿Del todo?

**SCARPIA**

Del todo.

*(Sciarrone entra de nuevo en la cámara de tortura, cerrando la puerta)**(a Tosca)*

Y ahora... la verdad.

**TOSCA**

¡Quiero verlo...!

| 409 |

**SCARPIA**

¡No!

**TOSCA***(poco a poco consigue acercarse a la puerta)*

¡Mario!

**La voz de CAVARADOSSI***(dolorosamente)*

¡Tosca!

**TOSCA**

¿Siguen  
torturándote?

**La voz de CAVARADOSSI**

No – Ten valor – No digas nada – ¡Desprecio el dolor!

**SCARPIA***(acercándose a Tosca)*

Vamos, Tosca, hable.

**TOSCA***(reanimada por las palabras de Cavaradossi)*

¡No sé nada!

**SCARPIA**

Non vale

quella prova?...

*(fa per avvicinarsi all'uscio)*

Roberti, ripigliamo...

**TOSCA**

*(si frappone fra l'uscio e Scarpia, per impedire che dia l'ordine)*

Fermate!... no...

**SCARPIA**

Parlate!...

**TOSCA**

No... mostro!  
lo strazi... l'uccidi!

**SCARPIA**

Lo strazia quel vostro  
silenzio assai più.  
*(ride)*

**TOSCA**

Tu ridi...  
all'orrida pena?

**SCARPIA**

*(con entusiasmo)*  
Mai Tosca alla scena  
più tragica fu!  
Aprite le porte  
che n'oda i lamenti!

*(Spoletta apre l'uscio e sta ritto sulla soglia.)*

**La voce di CAVARADOSSI**

Vi sfido.

**SCARPIA**

*(gridando a Roberti)*  
Più forte!

**SCARPIA**

¿No ha sido

suficiente...?

*(empieza a acercarse a la puerta)*

Roberti, volvemos a empezar...

**TOSCA**

*(se interpone entre la puerta y Scarpia, para impedir que dé la orden)*

¡Que paren...! No...

**SCARPIA**

¡Hable...!

**TOSCA**

No... ¡monstruo!  
lo torturas... ¡lo matas!

**SCARPIA**

Su silencio lo tortura  
mucho más.  
*(ríe)*

**TOSCA**

¿Te ríes...  
de su horrible sufrimiento?

**SCARPIA**

*(con entusiasmo)*  
¡Tosca no fue nunca  
más trágica en escena!  
¡Abrid las puertas para que  
oiga sus lamentos!

*(Spoletta abre la puerta y se queda de pie sobre el umbral.)*

**La voz de CAVARADOSSI**

Os desafío.

**SCARPIA**

*(gritando a Roberti)*  
¡Más fuerte!

(a Tosca)

Parlate!

**TOSCA**

Che dire? Ah! non so nulla!

*(disperata)*

Ah! Dovrei mentir?

Ah! Più non posso!

**SCARPIA**

*(insistendo)*

Dite dov'è Angelotti? Parlate, su, via, dove celato sta?

**TOSCA**

Ah! Cessate il martir! È troppo soffrir!

Ah! Non posso più!

*(si rivolge ancora supplichevole a Scarpia, il quale fa cenno a Spoletta di lasciare avvicinare Tosca; questa va presso all'uscio aperto ed esterrefatta alla vista dell'orribile scena, si rivolge a Cavaradossi col massimo dolore)*

O Mario, consenti

ch'io parli?...

**La voce di CAVARADOSSI**

No.

**TOSCA**

*(con insistenza)*

Ascolta,

non posso più...

**La voce di CAVARADOSSI**

Stolta,

che sai?... che puoi dir?...

**SCARPIA**

*(irritatissimo per le parole di Cavaradossi e temendo che da queste Tosca sia ancora incoraggiata a tacere, grida terribile a Spoletta:)*

Ma fatelo tacere!

(a Tosca)

¡Hable!

**TOSCA**

¿Qué puedo decir? ¡Ah, no sé nada!

*(desesperada)*

¡Ah! ¿Tengo que mentir?

¡Ah! ¡No puedo más!

**SCARPIA**

*(insistiendo)*

Diga, ¿dónde está Angelotti? Vamos, hable, ¿dónde está escondido?

**TOSCA**

¡Ah! ¡Que pongan fin al martirio! ¡Es demasiado sufrimiento!

¡Ah! ¡No puedo más!

*(se vuelve de nuevo suplicante hacia Scarpia, el cual hace una señal a Spoletta para que deje acercarse a Tosca; esta va junto a la puerta abierta y se queda horrorizada con la visión de la horrible escena y se dirige a Cavaradossi con el máximo dolor)*

Oh, Mario, ¿me dejas

que hable...?

**La voz de CAVARADOSSI**

No.

**TOSCA**

*(con insistencia)*

Escucha,

no puedo más...

**La voz de CAVARADOSSI**

Imbécil,

¿qué sabes...? ¿Qué puedes decir...?

**SCARPIA**

*(irritadísimo por las palabras de Cavaradossi y temiendo que por culpa de ellas Tosca siga empeñándose en callar, grita con una voz terrible a Spoletta:)*

¡Haced que se calle de una vez!

*(Spoletta entra nella camera della tortura e n' esce poco dopo, mentre Tosca, vinta dalla terribile commozione, cade prostrata sul canapè e con voce singhiozzante si rivolge a Scarpia che sta impassibile e silenzioso. Intanto Spoletta brontola preghiere sottovoce.)*

**TOSCA**

Che v'ho fatto in vita mia? Son io che così torturate!... Torturate l'anima...

*(scoppia in singhiozzi strazianti, mormorando:)*

Sì, mi torturate l'anima!

**SPOLETTA**

«Judex ergo cum sedebit  
Quidquid latet apparebit  
Nil inultum remanebit.»

*(Scarpia, approfittando dell'accasciamento di Tosca, va presso la camera della tortura e fa cenno di ricominciare il supplizio – un grido orribile si fa udire)*

**TOSCA**

*(al grido di Cavaradossi si alza di scatto e subito con voce soffocata dice rapidamente a Scarpia:)*  
Nel pozzo... nel giardino...

**SCARPIA**

Là è l'Angelotti?

**TOSCA**

Sì...

**SCARPIA**

*(forte, verso la camera della tortura)*  
Basta, Roberti.

**SCIARRONE**

*(che ha aperto l'uscio)*  
È svenuto!

*(Spoletta entra en la cámara de tortura y sale de ella poco después mientras Tosca, superada por la terrible conmoción, cae postrada sobre el canapé y con voz sollozante se vuelve hacia Scarpia, que está impasible y silencioso. Entretanto Spoletta farfulla oraciones en voz baja.)*

**TOSCA**

¿Qué le he hecho yo en mi vida? ¡Es a mí a quien tortura así! Me tortura el alma...

*(estalla en sollozos desgarradores, murmurando:)*

¡Sí, me tortura el alma!

**SPOLETTA**

«Así, cuando el juez se siente todo lo oculto se mostrará y no quedará nada sin castigo.»

*(Scarpia, aprovechándose del desmoronamiento de Tosca, va junto a la cámara de tortura y hace una señal para que retomen el suplicio – se oye un grito terrible)*

**TOSCA**

*(tras el grito de Cavaradossi se pone de pie de un salto y, de repente, con voz ahogada, dice rápidamente a Scarpia:)*  
En el pozo... en el jardín...

**SCARPIA**

¿Es ahí donde está Angelotti?

**TOSCA**

Sí...

**SCARPIA**

*(fuerte, hacia la cámara de tortura)*  
Basta, Roberti.

**SCIARRONE**

*(que ha abierto la puerta)*  
¡Se ha desmayado!

**TOSCA**

(a Scarpia)

Assassino!...

Voglio vederlo...

**SCARPIA**

(a Sciarrone)

Portatelo qui!...

*(Sciarrone rientra e subito appare Cavaradossi svenuto, portato dai birri che lo depongono sul canapè. Tosca corre a lui, ma l'orrore della vista dell'amante insanguinato è così forte, ch'essa sgomentata si copre il volto per non vederlo – poi, vergognosa di questa sua debolezza, si inginocchia presso di lui, baciandolo e piangendo. – Sciarrone, il Giudice, Roberti, lo Scrivano escono dal fondo, mentre, ad un cenno di Scarpia, Spoletta ed i birri si fermano.)*

**CAVARADOSSI**

(riavendosi)

Floria!

**TOSCA**

(coprendolo di baci)

Amore...

**CAVARADOSSI**

Sei tu?

**TOSCA**

(caldamente)

Quanto hai penato

anima mia!... Ma il giusto

Iddio lo punirà!

**CAVARADOSSI**

Tosca, hai parlato?

**TOSCA**

No, amor...

**TOSCA**

(a Scarpia)

¡Asesino...!

Quiero verlo...

**SCARPIA**

(a Sciarrone)

¡Traedlo aquí...!

*(Sciarrone vuelve a entrar y al momento aparece Cavaradossi inconsciente, trasladado por los esbirros, que lo depositan sobre el canapé. Tosca corre hacia él, pero el horror de la visión del amante ensangrentado es tan fuerte, que se cubre el rostro, consternada, para no verlo – después, avergonzada por esta debilidad, se arrodilla a su lado, besándolo y llorando. – Sciarrone, el juez, Roberti y el actuario aparecen al fondo, mientras que, a una señal de Scarpia, Spoletta y los esbirros se detienen.)*

**CAVARADOSSI**

(volviendo en sí)

¡Floria!

**TOSCA**

(cubriéndolo de besos)

Amor...

**CAVARADOSSI**

¿Eres tú?

**TOSCA**

(cálidamente)

¡Cuánto has sufrido,

alma mía...! ¡Pero el justo

Dios lo castigará!

**CAVARADOSSI**

Tosca, ¿has hablado?

**TOSCA**

No, amor...

**CAVARADOSSI**

Davver?...

**SCARPIA**

*(a Spoletta, con autorità)*

Nel pozzo  
del giardin. – Va, Spoletta.

*(Spoletta esce; Cavaradossi, che ha udito, si leva minaccioso contro Tosca; poi le forze l'abbandonano e si lascia cadere sul canapè, esclamando con rimprovero pieno di amarezza verso Tosca:)*

**CAVARADOSSI**

Ah! m'hai tradito!

**TOSCA**

*(abbracciandosi stretta a Cavaradossi)*

Mario!

**CAVARADOSSI**

*(cercando di respingerla)*

Maledetta!

*(Sciarrone, a un tratto, irrompe tutto affannoso)*

**SCIARRONE**

Eccellenza... ah, quali nuove!...

**SCARPIA**

*(sorpreso)*

Che vuol dir quell'aria afflitta?

**SCIARRONE**

Un messaggio di sconfitta...

**SCARPIA**

Qual sconfitta? Come? Dove?

**SCIARRONE**

A Marengo...

**CAVARADOSSI**

¿De verdad...?

**SCARPIA**

*(a Spoletta, con autoridad)*

En el pozo  
del jardín. – En marcha, Spoletta.

*(Spoletta sale; Cavaradossi, que lo ha oído, se incorpora en tono amenazante contra Tosca; después las fuerzas lo abandonan y se deja caer sobre el canapè, exclamando con un tono de reproche lleno de amargura hacia Tosca:)*

**CAVARADOSSI**

¡Ah! ¡Me has traicionado!

**TOSCA**

*(abrazándose con fuerza a Cavaradossi)*

¡Mario!

**CAVARADOSSI**

*(intentando zafarse de ella)*

¡Maldita seas!

*(Sciarrone, de repente, irrumpe completamente alterado)*

**SCIARRONE**

Excelencia... ¡Ah, menudas noticias!

**SCARPIA**

*(sorprendido)*

¿A qué viene ese semblante afligido?

**SCIARRONE**

Un mensaje de derrota...

**SCARPIA**

¿Qué derrota? ¿Cómo? ¿Dónde?

**SCIARRONE**

En Marengo...

**SCARPIA***(impaziente)*

Tartaruga!

**SCIARRONE**

Bonaparte è vincitor...

**SCARPIA**

Melas!

**SCIARRONE**

No. Melas è in fuga!...

*(Cavaradossi, che con ansia crescente ha udito le parole di Sciarrone, trova nel proprio entusiasmo la forza di alzarsi minaccioso in faccia a Scarpia)***CAVARADOSSI**

Vittoria! Vittoria!!...

L'alba vindice appar  
che fa gli empi tremar!  
Libertà sorge, crollan  
tirannidi!Del sofferto martir  
me vedrai qui gioir...  
il tuo cuor trema, Scarpia  
carnefice!*(Tosca, disperatamente aggrappandosi a Cavaradossi, tenta, con parole interrotte, di farlo tacere, mentre Scarpia risponde a Cavaradossi con sarcastico sorriso:)***SCARPIA**Braveggia, urla! – T'affretta  
a palesarmi il fondo  
dell'alma ria!Va! – Moribondo,  
il capestro t'aspetta!*(ed irritato per le parole di Cavaradossi, grida ai birri:)*

Portatemelo via!

**SCARPIA***(impaciente)*

¡Vamos, sigue!

**SCIARRONE**

Ha ganado Bonaparte...

**SCARPIA**

¡Melas!

**SCIARRONE**

No. ¡Melas ha huido...!

*(Cavaradossi, que ha oído las palabras de Sciarrone con un ansia creciente, encuentra en su propio entusiasmo la fuerza para levantarse amenazante frente a Scarpia)***CAVARADOSSI**

¡Victoria! ¡¡Victoria...!!

¡Ha amanecido el día de la venganza  
para hacer temblar a los malvados!  
¡Despunta la libertad, las tiranías  
se derrumban!Ahora me verás aquí disfrutar  
del martirio padecido...¡Tu corazón tiembla, Scarpia,  
verdugo!*(Tosca, aferrándose desesperadamente a Cavaradossi, intenta, con palabras entrecortadas, hacerlo callar, mientras Scarpia responde a Cavaradossi con una sonrisa sarcástica:)***SCARPIA**¡Ponte bravucón, grita! – ¡Date prisa  
en mostrarme el fondo  
de tu malvada alma!¡Largo! – ¡Moribundo,  
el patíbulo te espera!*(e irritado por las palabras de Cavaradossi, grita a los esbirros:)*

¡Lléváoslo de aquí!

*(Sciarrone ed i birri s'impossessano di Cavaradossi e lo trascinano verso la porta – Tosca con un supremo sforzo tenta di tenersi stretta a Cavaradossi, ma invano: essa è brutalmente respinta)*

**TOSCA**

Mario... con te...

*(i birri conducono via Cavaradossi; li segue Sciarrone; Tosca si avventa per seguir Cavaradossi, ma Scarpia si colloca innanzi la porta e la chiude, respingendo Tosca)*

**SCARPIA**

Voi no!

TOSCA – SCARPIA

**TOSCA**

*(con un gemito)*  
Salvatelo!

**SCARPIA**

Io?... Voi!

*(si avvicina alla tavola, vede la sua cena lasciata a mezzo e ritorna calmo e sorridente)*

La povera mia cena fu interrotta.

*(vedendo Tosca abbattuta, immobile, ancora presso la porta)*

Così accasciata?... Via, mia bella signora, sedete qui. – Volete che cerchiamo insieme, Tosca, il modo di salvarlo?

*(Tosca si scuote e lo guarda; Scarpia sorride sempre e si siede, accennando in pari tempo di sedere a Tosca)*

E allor... sedete... e favelliamo... E intanto un sorso. È vin di Spagna...

*(forbisce un bicchiere col tovagliolo, quindi lo guarda a traverso la luce del candelabro)*

Un sorso

per rincorarvi.  
*(mescendo)*

*(Sciarrone y los esbirros prenden a Cavaradossi y lo arrastran hacia la puerta – Tosca, con un supremo esfuerzo, intenta mantenerse aferrada a Cavaradossi, pero en vano: es rechazada brutalmente.)*

**TOSCA**

Mario... contigo...

*(los esbirros se llevan fuera a Cavaradossi; los sigue Sciarrone; Tosca se dispone a seguir a Cavaradossi, pero Scarpia se coloca delante de la puerta y la cierra, apartando a Tosca)*

**SCARPIA**

¡Usted no!

TOSCA – SCARPIA

**TOSCA**

*(con un gemido)*  
¡Sávelo!

**SCARPIA**

¿Yo...? ¡Usted!

*(se acerca a la mesa, ve su cena que se ha visto interrumpida a la mitad y regresa tranquilo y sonriente)*

Me han interrumpido mi pobre cena.

*(viendo a Tosca abatida, inmóvil, aún junto a la puerta)*

¿Por qué tan abatida...? Vamos, mi bella señora, siéntese aquí. – ¿Tratamos de buscar juntos, Tosca, un modo de salvarlo?

*(Tosca tiembla y lo mira; Scarpia no deja de sonreír y se sienta, haciendo al mismo tiempo un gesto a Tosca para que ella lo haga también)*

Y ahora... siéntese... y charlemos... Mientras tanto, un trago. Es vino de España...

*(frota una copa con la servilleta, luego la observa a través de la luz del candelabro)*

Un sorbo

para que se anime.  
*(sirviéndole)*



**TOSCA**

*(fissando sempre Scarpia si avvicina lentamente alla tavola, siede risoluta di fronte a Scarpia, poi coll'accento del più profondo disprezzo gli chiede)*  
Quanto?

**SCARPIA**

*(imperturbabile, versandosi da bere)*  
Quanto?...  
*(ride)*

**TOSCA**

Il prezzo!...

**SCARPIA**

*(insinuante e con intenzione)*  
Già. – Mi dicono venal, ma a donna bella io non mi vendo a prezzo di moneta.  
Se la giurata fede devo tradir, ne voglio altra mercede.  
Quest'ora io l'attendea.  
Già mi struggea l'amor della diva!...  
Ma poc'anzi io ti mirai qual non ti vidi mai.  
*(eccitatissimo si alza)*  
Quel tuo pianto era lava a' miei sensi – ed il tuo sguardo, che odio in me dardeggiava, le selvaggie mie brame inferociva!...  
Agil qual leopardo ti avvinghiasti all'amante – in quell'istante t'ho giurata mia!...  
*(si leva, stendendo le braccia verso Tosca; questa, che aveva ascoltato immobile, impietrita, le lascive parole di Scarpia, s'alza di scatto e si rifugia dietro il canapè; inseguendola)*  
Sì, e t'avrò!

**TOSCA**

*(correndo alla finestra)*  
Ah! piuttosto giù mi avvento!

**TOSCA**

*(sin dejar de mirar fijamente a Scarpia, se acerca lentamente a la mesa, se sienta decidida enfrente de él y, después, con un tono del más profundo desprecio le pregunta)*  
¿Cuánto?

**SCARPIA**

*(imperturbable, echándose de beber)*  
¿Cuánto...?  
*(ríe)*

**TOSCA**

¡El precio...!

**SCARPIA**

*(insinuante y con intención)*  
Ya. – Dicen que soy corruptible, pero no me vendo a una mujer hermosa por dinero.  
Si debo traicionar la fidelidad jurada, es otra merced lo que deseo.  
Éste es el momento que esperaba.  
¡Ya me consumía de amor por la diva...!  
Pero hace poco te miré como jamás te había visto antes.  
*(excitadísimo, se levanta)*  
Tus lágrimas me abrasaban como lava mis sentidos – y cuando se clavaba en mí tu mirada de odio, ¡mi salvaje deseo se desbocaba...!  
Ágil como un leopardo te aferraste a tu amante – ¡en ese momento juré que serías mía...!  
*(se levanta, extendiendo los brazos hacia Tosca; ella, que había escuchado inmóvil, petrificada, las lascivas palabras de Scarpia, se levanta de un salto y se refugia detrás del canapè; siguiéndola)*  
¡Sí, y te tendré!

**TOSCA**

*(corriendo hacia la ventana)*  
¡Ah! ¡Antes que eso me tiro!

**SCARPIA**

*(freddamente)*

In pegno

il tuo Mario mi resta!...

**TOSCA**

Ah, miserabile... l'orribile mercato!...

*(le balena l'idea di recarsi presso la Regina e corre verso la porta)*

**SCARPIA**

*(che ne indovina il pensiero, si tira in disparte)*

Violenza non ti farò. Sei libera. Va pure.

*(Tosca fa per uscire: Scarpia con un gesto e ridendo ironicamente la trattiene)*

Ma è fallace speranza: la Regina farebbe solo grazia ad un cadavere!

*(Tosca retrocede spaventata, e fissando Scarpia si lascia cadere sul canapé; poi stacca gli occhi da Scarpia con un gesto di supremo disgusto e di odio)*

Come tu m'odii!

**TOSCA**

*(con tutto l'odio e il disprezzo)*

Ah! Dio!...

**SCARPIA**

*(avvicinandosele)*

Così ti voglio!

**TOSCA**

*(esasperata)*

Non toccarmi – demonio – t'odio, t'odio, abbietto, vile!

*(fugge da Scarpia inorridita)*

**SCARPIA**

Che importa? Sei mia...

*(avvicinandosele ancor più)*

Spasimi d'ira e spasimi d'amore!

**TOSCA**

Vile!!

**SCARPIA**

*(fríamente)*

¡Aún tengo

a tu Mario como prenda...!

**TOSCA**

Ah, miserable... ¡Qué horrible trapicheo...!

*(se le ocurre de repente la idea de ir a donde está la Reina y corre hacia la puerta)*

**SCARPIA**

*(que le adivina el pensamiento, echándose a un lado)*

Para ti no habrá violencia. Eres libre de irte. Vete.

*(Tosca hace ademán de irse: Scarpia la retiene con un gesto y riendo irónicamente)*

Pero tu esperanza es vana: ¡la reina perdonaría entonces a un cadáver!

*(Tosca retrocede horrorizada, y mirando fijamente a Scarpia se deja caer sobre el canapé; después aparta los ojos de Scarpia con un gesto de supremo disgusto y de odio)*

¡Cómo me odias!

**TOSCA**

*(con todo el odio y el desprecio)*

¡Ah! ¡Dios...!

**SCARPIA**

*(acercándosele)*

¡Así te quiero!

**TOSCA**

*(exasperada)*

No me toques – demonio – ¡te odio, te odio, miserable, asqueroso!

*(huye de Scarpia horrorizada)*

**SCARPIA**

¿Qué importa? Eres mía...

*(acercándosele todavía más)*

¡Espasmos de ira y espasmos de amor!

**TOSCA**

¡¡Miserable!!

**SCARPIA**

Mia!!  
(cerca di afferrarla)

**TOSCA**

Vile!  
(si ripara dietro la tavola)

**SCARPIA**

(inseguendola)  
Mia...

**TOSCA**

Aiuto!  
(un lontano rullo di tamburi a poco a poco si avvicina poi si dilegua lontano)

**SCARPIA**

(fermandosi)  
Odi?  
È il tamburo. S'avvia. Guida la scorta  
ultima ai condannati. Il tempo passa!

(Tosca, dopo aver ascoltato con ansia terribile, si allontana dalla finestra e si appoggia, estenuata, al canapè)

Sai quale oscura opra laggiù si compia?  
Là si drizza un patibolo.  
(Tosca fa un movimento di disperazione e di spavento)

Al tuo Mario,  
per tuo voler, resta un'ora di vita.

(Affranta dal dolore, ella si lascia cadere sul canapè. Freddamente Scarpia va ad appoggiarsi ad un angolo della tavola, si versa il caffè e lo assorbe mentre continua a guardare Tosca.)

**TOSCA**

(nel massimo dolore)  
Vissi d'arte, vissi d'amore, non feci mai  
male ad anima viva!  
Con man furtiva

**SCARPIA**

¡Mía!!  
(intenta agarrarla)

**TOSCA**

¡Miserable!  
(se protege detrás de la mesa)

**SCARPIA**

(siguiéndola)  
Mía...

**TOSCA**

¡Ayuda!  
(un lejano redoble de tambor se aproxima poco a poco y luego se pierde en la lejanía)

**SCARPIA**

(deteniéndose)  
¿Lo oyes?  
Es el tambor. Empieza a tocar. Encabeza la fila  
de los condenados en su último trayecto. ¡El tiempo pasa!

(Tosca, después de haber escuchado con una angustia terrible, se aleja de la ventana y se apoya, extenuada, en el canapé)

¿Sabes cuál es la oscura misión que se realiza ahí abajo?  
Levantán un patíbulo.  
(Tosca hace un movimiento de desesperación y de horror)

A tu Mario,  
si así lo quieres, le queda sólo una hora de vida.

(Rota por el dolor, se deja caer sobre el canapé. Fríamente, Scarpia va a apoyarse a una esquina de la mesa, se echa el café y lo bebe mientras continúa mirando a Tosca.)

**TOSCA**

(con el máximo dolor)  
Viví del arte, viví del amor, ¡jamás hice  
mal a un alma viva!  
Con mano furtiva,

quante miserie conobbi, aiutai.  
 Sempre con fé sincera  
 la mia preghiera  
 ai santi tabernacoli salì.  
 Diedi fiori agli aitar, diedi gioielli  
 della Madonna al manto,  
 e diedi il canto  
 agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.  
 Nell'ora del dolore  
 perchè, Signore,  
 perchè me ne rimunerì così?

**SCARPIA**

*(avvicinandosi di nuovo a Tosca)*  
 Risolvi?

**TOSCA**

  Mi vuoi supplice a' tuoi piedi?  
*(inginocchiandosi innanzi a Scarpia)*  
 Vedi,  
 le man giunte io stendo a te!  
 Ecco, vedi,  
 e mercé  
 d'un tuo detto vinta, aspetto...

**SCARPIA**

Sei troppo bella, Tosca, e troppo amante.  
 Cedo. – A misero prezzo  
 tu, a me una vita, io, a te chieggo un istante!

**TOSCA**

*(alzandosi, con senso di gran disprezzo)*  
 Va – va – mi fai ribrezzo!

*(Bussano alla porta.)*

**SCARPIA**

Chi è là?

**SPOLETTA**

*(entrando tutto frettoloso e trafelato)*  
 Eccellenza, l'Angelotti al nostro  
 giunger si uccise.

ayudé en cuantas desgracias conocí.  
 Siempre con fe sincera,  
 mis plegarias  
 ascendieron a los santos tabernáculos.  
 He llevado flores a los altares, he dado joyas  
 para el manto de la Virgen  
 y ofrecí mi canto  
 a las estrellas, al cielo, para que lucieran más hermosas.  
 En la hora del dolor  
 ¿por qué, Señor mío,  
 por qué me recompensas así?

**SCARPIA**

*(acercándose de nuevo a Tosca)*  
 ¿Te decides?

**TOSCA**

  ¿Quieres que te suplique a tus pies?  
*(arrodillándose delante de Scarpia)*  
 ¡Mira,  
 extendiendo mis manos juntas hacia ti!  
 Aquí estoy, ya me ves,  
 y derrotada  
 espero la clemencia de una palabra tuya...

**SCARPIA**

Eres demasiado bella, Tosca, y demasiado amorosa.  
 Cedo. – A un precio miserable  
 tú me pides una vida, ¡yo te pido un instante!

**TOSCA**

*(levantándose, con un tono del máximo desprecio)*  
 Fuera – fuera – ¡me das asco!

*(Llaman a la puerta.)*

**SCARPIA**

¿Quién anda ahí?

**SPOLETTA**

*(entrando con gran premura y sin aliento)*  
 Excelencia, cuando llegamos allí,  
 Angelotti se quitó la vida.

**SCARPIA**

Ebbene, lo si appenda morto alle forche. E l'altro prigioniero?

**SPOLETTA**

Il cavalier Cavaradossi ? È tutto pronto, Eccellenza.

**TOSCA**

(Dio! m'assisti!...)

**SCARPIA**

(a Spoletta)

Aspetta.

(piano a Tosca)

Ebbene?

(Tosca accenna di sì col capo e dalla vergogna piangendo, affonda la testa fra i cuscini del canapé)

(a Spoletta)

Odi...

**TOSCA**

(interrompendo, subito a Scarpia)

Ma libero all'istante

lo voglio...

**SCARPIA**

(a Tosca)

Occorre simular. Non posso far grazia aperta. Bisogna che tutti abbian per morto il cavalier.

(accenna a Spoletta)

Quest'uomo

fido provvederà.

**TOSCA**

Chi mi assicura?

**SCARPIA**

L'ordin che gli darò voi qui presente.

(a Spoletta)

Spoletta: chiudi.

**SCARPIA**

Muy bien, que sea colgado muerto de la horca. ¿Y el otro prisionero?

**SPOLETTA**

¿El caballero Cavaradossi? Ya está todo preparado, Excelencia.

**TOSCA**

(¡Dios! ¡Ayúdame...!)

**SCARPIA**

(a Spoletta)

Espera.

(en voz baja a Tosca)

¿Y bien?

(Tosca hace un gesto de asentimiento con la cabeza y, llorando de vergüenza, hunde la cabeza entre los cojines del canapé)

(a Spoletta)

Escucha...

**TOSCA**

(interrumpiendo de repente a Scarpia)

Pero lo quiero libre

de inmediato...

**SCARPIA**

(a Tosca)

Debemos disimular. No puedo liberarlo sin más. Hace falta que todos den por muerto al caballero.

(hace una señal a Spoletta)

Este hombre leal

se encargará.

**TOSCA**

¿Quién me lo garantiza?

**SCARPIA**

La orden que le daré en su presencia.

(a Spoletta)

Spoletta: cierra.

*(Spoletta frettolosamente va a chiudere, poi ritorna presso Scarpia)*

Ho mutato d'avviso.

Il prigionier sia fucilato...

*(Tosca scatta atterrita)*

attendi...

*(fissa con intenzione Spoletta che accenna replicatamente col capo di indovinare il pensiero di Scarpia)*

Come facemmo col conte Palmieri.

**SPOLETTA**

Un'uccisione...

**SCARPIA**

*(subito con marcata intenzione)*

...simulata!... Come

avvenne del Palmieri!... Hai ben compreso?

**SPOLETTA**

Ho ben compreso.

**SCARPIA**

Va.

**TOSCA**

*(che ha ascoltato avidamente, intervenendo)*

Voglio avvertirlo

io stessa.

**SCARPIA**

E sia.

*(a Spoletta, indicando Tosca)*

Le darai passo.

*(marcando intenzionalmente)*

Bada:

all'ora quarta...

**SPOLETTA**

*(con intenzione)*

Sì. Come Palmieri.

*(Spoletta parte. Scarpia, ritto presso la porta, ascolta Spoletta allontanarsi, poi trasformato nel*

*(Spoletta va a cerrar a toda prisa, luego regresa junto a Scarpia)*

He cambiado de idea.

El prisionero será fusilado...

*(Tosca da un brinco aterrorizada)*

espera...

*(mira fijamente con intención a Spoletta, que hace a su vez un gesto con la cabeza dando a entender que ha adivinado lo que piensa Scarpia)*

Como hicimos con el conde Palmieri.

**SPOLETTA**

¡Una ejecución...

**SCARPIA**

*(de repente, con marcada intención)*

...simulada...! ¡Como

se hizo con Palmieri...! ¿Has entendido bien?

**SPOLETTA**

He entendido bien.

**SCARPIA**

Vete.

**TOSCA**

*(que ha escuchado ávidamente, interviniendo)*

Quiero presenciarlo

yo misma.

**SCARPIA**

Muy bien.

*(a Spoletta, señalando a Tosca)*

La dejarás pasar.

*(remarcándolo intencionadamente)*

Recuerda:

a las cuatro...

**SPOLETTA**

*(con intención)*

Sí. Como Palmieri.

*(Spoletta se va. Scarpia, de pie junto a la puerta, escucha alejarse a Spoletta, después con una gran*

*viso e nei gesti si avvicina con grande passione a Tosca.)*

**SCARPIA**

lo tenni la promessa...

**TOSCA**

*(arrestandolo)*

Non ancora.

Voglio un salvacondotto onde fuggire dallo Stato con lui.

**SCARPIA**

*(con galanteria)*

Partir dunque volete?

**TOSCA**

Sì, per sempre!

**SCARPIA**

Si adempia il voler vostro.

*(va allo scrittoio; si mette a scrivere, interrompendosi per domandare a Tosca:)*

E qual via scegliete?

*(Mentre Scarpia scrive, Tosca si è avvicinata alla tavola e colla mano tremante prende il bicchiere di vino di Spagna versato da Scarpia; ma nel portare il bicchiere alle labbra, scorge sulla tavola un coltello affilato ed a punta; dà una rapida occhiata a Scarpia che in quel momento è occupato a scrivere – e con infinite precauzioni cerca di impossessarsi del coltello, rispondendo alle domande di Scarpia ch'essa sorveglia attentamente)*

**TOSCA**

La più breve!

**SCARPIA**

Civitavecchia?  
*(scrivendo)*

**TOSCA**

Sì.

*transformación del rostro y de los gestos se acerca con gran pasión a Tosca.)*

**SCARPIA**

He cumplido mi promesa...

**TOSCA**

*(deteniéndolo)*

Aún no.

Quiero un salvoconducto para huir del Estado con él.

**SCARPIA**

*(con galantería)*

¿Quiere irse entonces?

**TOSCA**

¡Sí, para siempre!

**SCARPIA**

Que sea como usted quiera.

*(va al escritorio; se pone a escribir, deteniéndose para preguntar a Tosca:)*

¿Y qué camino elige?

*(Mientras Scarpia escribe, Tosca se ha acercado a la mesa y, con la mano temblorosa, coge la copa de vino de España que le ha echado Scarpia; pero al llevarse la copa a los labios, ve sobre la mesa un cuchillo afilado y de punta; echa una rápida ojeada a Scarpia, que en ese momento sigue ocupado escribiendo – y con infinitas precauciones intenta apoderarse del cuchillo, respondiendo a las preguntas de Scarpia, al que vigila atentamente)*

**TOSCA**

¡El más corto!

**SCARPIA**

¿Civitavecchia?  
*(escribiendo)*

**TOSCA**

Sí.

*(Finalmente ha potuto prendere il coltello, che dissimula dietro di sé appoggiandosi alla tavola e sempre sorvegliando Scarpia. Questi ha finito di scrivere il salvocondotto, vi mette il sigillo, ripiega il foglio; quindi aprendo le braccia si avvicina a Tosca per avvincerla a sé)*

**SCARPIA**

Tosca, finalmente mia!...  
*(ma l'accento voluttuoso si cambia in un grido terribile – Tosca lo ha colpito in pieno petto)*

**SCARPIA**

Maledetta!!

**TOSCA**

Questo è il bacio di Tosca!

*(Scarpia stende il braccio verso Tosca avvicinandosele barcollante in atto di aiuto. Tosca lo sfugge – ma ad un tratto ella si trova presa fra Scarpia e la tavola e vedendo che sta per essere toccata da Scarpia, lo respinge inorridita. Scarpia cade, urlando colla voce soffocata dal sangue:)*

**SCARPIA**

Aiuto... aiuto... muoio...

**TOSCA**

*(fissando Scarpia che si dibatte inutilmente e cerca di rialzarsi, aggrappandosi al canapé)*  
E ucciso da una donna... – M'hai tu assai torturata?! Su! – Parla! – Odi tu ancora?...  
Guardami!...  
Son Tosca, o Scarpia!

**SCARPIA**

*(fa un ultimo sforzo, poi cade riverso)*  
Soccorso!...

*(Finalmente ha podido coger el cuchillo, que oculta detrás de ella apoyándose en la mesa y sin dejar nunca de vigilar a Scarpia. Él ha acabado de escribir el salvocondotto, le pone el sello, dobla la hoja; luego, abriendo los brazos, se acerca a Tosca para abrazarla.)*

**SCARPIA**

¡Tosca, finalmente mía...!  
*(pero el tono voluttuoso se muda en un grito terrible – Tosca le ha clavado el cuchillo en pleno pecho)*

**SCARPIA**

¡¡Maldita!!

**TOSCA**

¡Este es el beso de Tosca!

*(Scarpia extiende el brazo hacia Tosca acercándose a ella tambaleante como pidiendo ayuda. Tosca se aleja de él – pero al momento se encuentra atrapada entre Scarpia y la mesa y, viendo que está a punto de ser tocada por Scarpia, lo empuja horrorizada. Scarpia cae, gritando con la voz ahogada por la sangre:)*

**SCARPIA**

Ayuda... ayuda... me muero...

**TOSCA**

*(mirando fijamente a Scarpia, que se debate inútilmente e intenta volver a levantarse, agarrándose al canapé)*  
Y asesinado por una mujer... – ¡¿Ya me has torturado bastante?! ¡Vamos! – ¡Habla! – ¿Ya no me oyes...?  
¡Mírame...!  
¡Soy Tosca, Scarpia!

**SCARPIA**

*(hace un último esfuerzo, luego se desploma hacia atrás)*  
¡Socorro...!



**TOSCA***(chinandosi verso Scarpia)*

Ti soffoca

il sangue?...

*(vedendolo immobile)*

Ah! è morto!... Or gli perdono!...

E avanti a lui tremava tutta Roma!

*(Senza abbandonare cogli occhi il cadavere, Tosca va alla tavola, vi depone il coltello, prende una bottiglia d'acqua, inzuppa un tovagliolo e si lava le dita; poi va allo specchio e si ravvia i capelli. Quindi cerca il salvacondotto sullo scrittoio; non trovandolo, si volge e lo scorge nella mano raggrinzita del morto; ne toglie il foglio e lo nasconde in petto. Spegne il candelabro sulla tavola e va per uscire, ma si pente e vedendo accesa una delle candele sullo scrittoio, va a prenderla, accende l'altra, e colloca una candela a destra e l'altra a sinistra della testa di Scarpia. Alzandosi, cerca di nuovo intorno e scorgendo un crocifisso va a staccarlo dalla parete e portandolo religiosamente s'inginocchia per posarlo sul petto di Scarpia – poi si alza e con grande precauzione esce rinchiudendo dietro a sè la porta.)*

**TOSCA***(inclinándose hacia Scarpia)*

¿Te ahogas

con tu propia sangre...?

*(viéndolo inmóvil)*

¡Ah! ¡Está muerto! ¡Ahora le perdono...!

¡Y en su presencia temblaba toda Roma!

*(Sin apartar en ningún momento los ojos del cadáver, Tosca va a la mesa, suelta el cuchillo, coge una botella de agua, moja una servilleta y se lava los dedos; luego va al espejo y se arregla el pelo. A continuación busca el salvoconducto sobre el escritorio; al no encontrarlo, se da la vuelta y lo ve en la mano apretada del muerto. Apaga el candelabro que hay sobre la mesa, pero se arrepiente y, tras ver encendida una de las velas sobre el escritorio, va a cogerla, enciende la otra y coloca una vela a la izquierda y otra a la derecha de la cabeza de Scarpia. Levantándose, busca de nuevo a su alrededor y, tras ver un crucifijo, va a cogerlo de la pared y, llevándolo religiosamente, se arrodilla para ponerlo sobre el pecho de Scarpia – después se levanta y, con gran precaución, sale cerrando tras de sí la puerta.)*

## ATTO TERZO

### La piattaforma di Castel Sant'Angelo.

*A sinistra, una casamatta: vi è collocata una tavola, sulla quale stanno una lampada, un grosso registro e l'occorrente per scrivere: una panca, una sedia. Su di una parete della casamatta un crocifisso; davanti a questo è appesa una lampada. A destra, l'apertura di una piccola scala per la quale si ascende alla piattaforma. Nel fondo il Vaticano e S. Pietro.*

*È ancora notte: a poco a poco la luce incerta e grigia che precede l'alba: le campane delle chiese suonano mattutino. Odesi il canto di un pastore che guida un armento.*

### La voce di un PASTORE

«Io de' sospiri,  
te ne rimanno tanti  
pe' quante foje  
ne smoveno li venti.  
Tu mme disprezzi,  
io me ciaccoro,  
lampena d'oro  
me fai morir!»

IL CARCERIERE – CAVARADOSSI – UN SERGENTE  
– SOLDATI

*(Un Carceriere con una lanterna sale dalla scala, va alla casamatta e vi accende la lampada sospesa davanti al crocifisso, poi quella sulla tavola. Poi va in fondo alla piattaforma e guarda giù nel cortile sottostante per vedere se giunge il picchetto dei soldati, col condannato. Si incontra con una sentinella che percorre tutt'all'intorno la piattaforma e, scambiate colla stessa alcune parole, ritorna alla casamatta, siede ed aspetta mezzo assonnato. Un picchetto, comandato da un Sergente di guardia, sale sulla piattaforma accompagnando Cavaradossi; il picchetto si arresta ed il sergente conduce Cavaradossi nella casamatta. Alla vista del Sergente, il Carceriere s'alza, salutandolo; il Sergente consegna un foglio*

## ACTO TERCERO

### La plataforma del Castel Sant'Angelo.

*A la izquierda, una casamata: tiene colocada una mesa, sobre la cual hay una lámpara, un voluminoso libro de registro y los utensilios para escribir: un banco, una silla. Sobre una pared de la casamata, un crucifijo; delante de él está colgada una lámpara. A la derecha, el hueco de una pequeña escalera por la cual se asciende a la plataforma. Al fondo, el Vaticano y San Pedro.*

*Aún es de noche: poco a poco asoma la luz incierta y gris que precede al alba: las campanas de la iglesia tocan a maitines. Se oye el canto de un pastor que conduce un rebaño.*

### La voz de un PASTOR

«Yo te mando  
tantos suspiros  
como hojas hay  
que mueven los vientos.  
Tú me desprecias,  
yo tengo el corazón roto,  
¡lámpara de oro,  
me haces morir!»

EL CARCELERO – CAVARADOSSI – UN SARGENTO  
– SOLDADOS

*(Un Carcelero con una linterna sube por las escaleras, se dirige a la casamata y allí enciende la lámpara que cuelga delante del crucifijo y después la que hay sobre la mesa. A continuación va al fondo de la plataforma y mira al patio que hay debajo para ver si llega el piquete de soldados con el condenado. Se encuentra con un centinela que está patrullando alrededor de la plataforma y, tras intercambiar con él algunas palabras, se sienta y espera medio adormilado. Un piquete, comandado por un sargento de guardia, sube a la plataforma acompañando a Cavaradossi; el piquete se detiene y el sargento conduce a Cavaradossi a la casamata. Al ver al sargento, el carcelero se levanta, saludándolo; el sargento entrega una hoja*

*al carceriere. Il Carceriere esamina il foglio, apre il registro e vi scrive mentre interroga.)*

**CARCERIERE**

Mario Cavaradossi?  
(Cavaradossi china il capo, assentendo. Il Carceriere porge la penna al Sergente)

A voi.

(il Sergente firma il registro, poi parte coi soldati, scendendo per la scala)  
(a Cavaradossi)

Vi resta

un'ora. Un sacerdote i vostri cenni attende.

**CAVARADOSSI**

No. Ma un'ultima grazia io vi richiedo.

**CARCERIERE**

Se posso...

**CAVARADOSSI**

lo lascio al mondo

una persona cara. Consentite ch'io le scriva un sol motto.  
(togliendosi dal dito un anello)

Unico resto

di mia ricchezza è questo anello... Se promettete di consegnarle il mio ultimo addio, esso è vostro...

**CARCERIERE**

(tituba un poco, poi accetta e facendo cenno a Cavaradossi di sedere alla tavola, va a sedere sulla panca)

Scrivete.

**CAVARADOSSI**

(si mette a scrivere... ma dopo tracciate alcune linee è invaso dalle rimembranze e si arresta dallo scrivere)

*al carcelero. El carcelero examina la hoja, abre el registro y escribe en él mientras interroga.)*

**CARCELERO**

¿Mario Cavaradossi?  
(Cavaradossi inclina la cabeza, asintiendo. El carcelero entrega la pluma al sargento)

Para usted.

(el sargento firma el registro, luego se marcha con los soldados, bajando por la escalera)  
(a Cavaradossi)

Le queda

una hora. Un sacerdote aguarda sus indicaciones.

**CAVARADOSSI**

No. Pero le solicito una última gracia.

**CARCELERO**

Si está en mi mano...

**CAVARADOSSI**

Dejo en el mundo

a una persona amada. Permítame que le escriba una sola palabra.  
(sacándose un anillo del dedo)

Lo único

que me queda de mis bienes es este anillo... Si me promete entregarle mi último adiós, entonces es suyo...

**CARCELERO**

(titubea un poco, luego acepta y, haciendo una señal a Cavaradossi para que se siente a la mesa, va a sentarse sobre el banco)

Escriba.

**CAVARADOSSI**

(se pone a escribir... pero después de redactadas algunas líneas se ve invadido por los recuerdos y deja de escribir)

E lucevan le stelle ed olezzava  
 la terra – e stridea l'uscio  
 dell'orto – e un passo sfiorava la rena.  
 Entrava ella, fragrante,  
 mi cadea fra le braccia.  
 Oh! dolci baci, o languide carezze,  
 mentr'io fremente  
 le belle forme disciogliea dai veli!  
 Svanì per sempre il sogno mio d'amore...  
 L'ora è fuggita...  
 e muoio disperato!...  
 E non ho amato mai tanto la vita!...  
 (scoppia in singhiozzi coprendosi il volto colle  
 mani)

*(Dalla scala viene Spoletta accompagnato dal  
 Sergente e seguito da Tosca; il Sergente  
 porta una lanterna – Spoletta accenna a Tosca ove  
 trovasi Cavaradossi, poi chiama  
 a sè il Carceriere; con questi e col Sergente  
 ridiscende, non senza avere prima dato  
 ad una sentinella, che sta in fondo, l'ordine di  
 sorvegliare il prigioniero.)*

TOSCA – CAVARADOSSI

*(Tosca, che in questo frattempo è rimasta  
 agitatissima, vede Cavaradossi che piange; si  
 slancia presso a lui, e non potendo parlare per  
 la grande commozione, gli solleva colle due  
 mani la testa, presentandogli in pari tempo il  
 salvacondotto. Cavaradossi, alla vista di Tosca,  
 balza in piedi sorpreso, poi legge il foglio che gli  
 presenta Tosca.)*

**CAVARADOSSI**

*(legge)*

«Franchigia a Floria Tosca...

**TOSCA**

*(leggendo insieme con lui con voce affannosa e  
 convulsa)*

... e al cavaliere  
 che l'accompagna».

Y lucían las estrellas y la tierra  
 estaba perfumada – y chirriaba la puerta  
 del jardín – y pasos susurraban en la arena.  
 Entraba ella, fragante,  
 caía entre mis brazos.  
 Oh, dulces besos, lánguidas caricias,  
 ¡y yo temblaba mientras surgían  
 sus formas de entre los velos!  
 Mi sueño de amor se desvaneció para siempre...  
 La hora ya ha pasado...  
 ¡Y muero desesperado...!  
 ¡Y jamás he amado tanto la vida...!  
 (estalla en sollozos cubriéndose la cara con las  
 manos)

*(Llega Spoletta desde la escalera acompañado  
 del sargento y seguido de Tosca; el sargento lleva  
 una linterna – Spoletta señala a Tosca dónde se  
 encuentra Cavaradossi, luego llama al carcelero  
 para que se acerque; vuelve a bajar con él y con el  
 sargento, no sin haber dado antes a un centinela,  
 que se encuentra al fondo, la orden de vigilar al  
 prisionero.)*

TOSCA – CAVARADOSSI

*(Tosca, que entretanto ha estado agitadaísima, ve a  
 Cavaradossi, que está llorando; se lanza a su lado  
 y, sin poder hablar debido a la gran conmoción, le  
 levanta la cabeza con las dos manos, mostrándole  
 al mismo tiempo el salvoconducto. Cavaradossi,  
 a la vista de Tosca, se pone de pie de un salto,  
 sorprendido, y después lee la hoja que le ha  
 entregado Tosca.)*

**CAVARADOSSI**

*(lee)*

«Permiso de paso para Floria Tosca...

**TOSCA**

*(leyendo a la vez que él con voz angustiada y  
 convulsa)*

... y para el caballero  
 que la acompaña».

(a Cavaradossi con un grido d'esultanza)

Sei libero!

**CAVARADOSSI**

(guarda il foglio; ne legge la firma)

Scarpia!...

Scarpia cha cede? la prima  
sua grazia è questa...

(guardando Tosca con intenzione)

**TOSCA**

E l'ultima!

(riprende il salvacondotto e lo ripone in una borsa)

**CAVARADOSSI**

Che dici?...

**TOSCA**

Il tuo sangue o il mio amore  
volea. Fur vani scongiuri e pianti.  
Invan, pazza d'orrore,  
alla Madonna mi volsi ed ai Santi...  
L'empio mostro dicea: già nei  
cieli il patibol le braccia leva!  
Rullavano i tamburi...  
Rideva, l'empio mostro... rideva...  
già la sua preda pronto a ghermir!  
«Sei mia?» – Sì. – Alla sua brama  
mi promisi. Lì presso  
luccicava una lama...  
Ei scrisse il foglio liberator,  
venne all'orrendo amplesso...  
lo quella lama gli piantai nel cor.

**CAVARADOSSI**

Tu?... di tua man l'uccidesti! – tu pia  
tu benigna – e per me!

**TOSCA**

N'ebbi le man  
tutte lorde di sangue!...

(a Cavaradossi con un grido de júbilo)

¡Eres libre!

**CAVARADOSSI**

(mira la hoja; lee la firma)

¡Scarpia...!

¿Ha cedido Scarpia? Esta es  
su primera gracia...

(mirando a Tosca con intención)

**TOSCA**

¡Y la última!

(vuelve a coger el salvoconducto y lo guarda en una  
bolsa)

**CAVARADOSSI**

¿Qué dices...?

**TOSCA**

Quería tu sangre o mi  
amor. Ruegos y lágrimas fueron en vano.  
Enloquecida por el horror,  
acudí en vano a la Virgen y a los santos...  
El miserable monstruo decía: ¡ya en  
el cielo levanta sus brazos el patíbulo!  
Los tambores redoblaban...  
El miserable monstruo... reía...  
¡Estaba listo para atrapar su presa!  
«¿Eres mía?» – Sí. – Accedí a sus  
deseos. Allí cerca  
brillaba un cuchillo...  
Escribió la orden que nos liberaba,  
llegó el abrazo horrible...  
Clavé ese cuchillo en su corazón.

**CAVARADOSSI**

¿Tú...? ¡Lo has matado con tus propias manos! – Tú piadosa,  
tú benigna – ¡y por mí!

**TOSCA**

¡Mis manos estaban  
manchadas todas de sangre...!

**CAVARADOSSI**

*(prendendo amorosamente fra le sue le mani di Tosca)*

O dolci mani mansuete e pure,  
o mani elette a belle opre e pietose,  
a carezzar fanciulli, a coglier rose,  
a pregar, giunte, per l'altrui sventure,  
dunque in voi, fatte dall'amor secure,  
giustizia le sue sacre armi depose?  
Voi deste morte, o man vittoriose,  
o dolci mani mansuete e pure!...

**TOSCA**

*(svincolando le mani)*

Senti... l'ora è vicina; io già raccolsi  
*(mostrando la borsa)*  
oro e gioielli... una vettura è pronta.  
Ma prima... ridi amor... prima sarai  
fucilato – per finta – ad armi scariche.  
Simulato supplizio. Al colpo... cadi.  
I soldati sen vanno – e noi siam salvi!  
Poscia a Civitavecchia... una tartana...  
e via pel mar!

**CAVARADOSSI**

Liberi!

**TOSCA**

Chi si duole  
in terra più? Senti effluvi di rose?...  
Non ti par che le cose  
aspettan tutte innamorate il sole?...

**CAVARADOSSI**

*(colla più tenera commozione)*

Amaro sol per te m'era il morire,  
Da te prende la vita ogni splendore,  
all'esser mio la gioia ed il desire  
nascon di te, come di fiamma ardore.  
Io folgorare i cieli e scolorire  
vedrò nell'occhio tuo rivelatore,  
e la beltà delle cose più mire  
avrà solo da te voce e colore.

**CAVARADOSSI**

*(cogiendo amorosamente entre las suyas las manos de Tosca)*

Oh, dulces manos, suaves y puras,  
manos destinadas a las obras buenas y misericordiosas,  
a acariciar a niños, a coger rosas,  
a juntarse en plegarias por los desdichados,  
¿a vosotras confió la justicia sus sagradas armas,  
a esas manos, reforzadas por el amor?  
Vosotras disteis la muerte, manos victoriosas,  
¡oh, dulces manos, suaves y puras...!

**TOSCA**

*(soltando las manos)*

Escucha... se acerca el momento; yo ya he cogido  
*(mostrando la bolsa)*  
oro y joyas... está preparado un carruaje.  
Pero antes... ríe, amor... antes te  
fusilarán – en apariencia – con armas descargadas.  
Un simulacro de ejecución. Cuando disparen... cae.  
Los soldados se irán – ¡y estaremos a salvo!  
Después a Civitavecchia... una tartana...  
¡y a la mar!

**CAVARADOSSI**

¡Libres!

**TOSCA**

¿Qué nos duele  
ya en la tierra? ¿Hueles el perfume de las rosas...?  
¿No te parece que todas las cosas  
aguardan enamoradas a que salga el sol...?

**CAVARADOSSI**

*(con la más tierna conmoción)*

Morirme era amargo sólo por ti,  
la vida recibe todo su esplendor de ti,  
mi dicha y mi deseo vienen de ti  
como el calor de la llama.  
Veré los cielos brillar y oscurecerse  
en tus ojos reveladores,  
y a la belleza de las cosas más admirables  
tú darás voz y color.

**TOSCA**

Amor che seppe a te vita serbare  
 ci sarà guida in terra, in mar nocchiere  
 e vago farà il mondo a riguardare.  
 Finchè congiunti alle celesti sfere  
 dileguerem, siccome alte sul mare  
 a sol cadente, nuvole leggere!...  
*(rimangono commossi, silenziosi; poi Tosca,  
 chiamata dalla realtà delle cose, si guarda  
 attorno inquieta)*  
 E non giungono...

*(si volge a Cavaradossi con premurosa tenerezza)*

Bada!...

al colpo egli è mestiere  
 che tu subito cada.

**CAVARADOSSI**

*(la rassicura)*

Non temere  
 che cadrò sul momento – e al naturale.

**TOSCA**

*(insistendo)*

Ma stanimi attento – di non farti male!  
 Con scenica scienza  
 io saprei la movenza...

**CAVARADOSSI**

*(la interrompe, attirandola a sè)*

Parlami ancor come dianzi parlavi,  
 è così dolce il suon della tua voce!

**TOSCA**

*(si abbandona quasi estasiata, quindi a poco a poco accalorandosi)*

Uniti ed esultanti  
 diffonderan pel mondo i nostri amori  
 armonie di colori...

**CAVARADOSSI**

*(esaltandosi)*

ed armonie di canti diffonderem...

**TOSCA**

El amor que te mantuvo vivo será nuestra  
 guía en la tierra y el piloto en el mar,  
 y hermoso hará el mundo a nuestros ojos.  
 ¡Hasta que, unidos en las esferas celestes,  
 nos desvanecemos como nubes  
 en lo alto del mar al ponerse el sol...!  
*(se quedan conmovidos, en silencio; después  
 Tosca, de vuelta a la realidad de las cosas, mira  
 inquieta a su alrededor)*  
 Siguen sin llegar...

*(se vuelve hacia Cavaradossi con premurosa ternura)*

¡Ten cuidado...!

Al primer tiro tienes  
 que caer de inmediato.

**CAVARADOSSI**

*(la tranquiliza)*

No temas,  
 que caeré al momento – y con naturalidad.

**TOSCA**

*(insistiendo)*

¡Pero ten cuidado – de no hacerte daño!  
 Con mi experiencia teatral  
 yo sabría cómo moverme...

**CAVARADOSSI**

*(la interrumpe, acercándola a él)*

Háblame de nuevo como me hablabas antes,  
 ¡es tan dulce el sonido de tu voz!

**TOSCA**

*(se abandona casi estasiada, luego acalorándose poco a poco)*

Juntos y expatriados  
 llevaremos nuestro amor por el mundo  
 como armonías de colores...

**CAVARADOSSI**

*(exaltándose)*

y llevaremos armonías de canciones...

### **TOSCA e CAVARADOSSI**

(con grande entusiasmo)

Trionfal,  
di nuova speme  
l'anima freme  
in celestial  
crescente ardor.  
In armonico vol  
l'anima sale  
all' estasi d'amor.

### **TOSCA**

Gli occhi ti chiuderò con mille baci  
e mille ti dirò nomi d'amore.

*(Frattanto dalla scaletta è salito un drappello di soldati: lo comanda un Ufficiale, il quale schiera i soldati nel fondo; seguono Spoletta, il Sergente, il Carceriere. – Spoletta dà le necessarie istruzioni. Il cielo si fa più luminoso; è l'alba; suonano le 4. Il Carceriere si avvicina a Cavaradossi e togliendosi il berretto gli indica l'Ufficiale.)*

### **CARCERIERE**

L'ora!

### **CAVARADOSSI**

Son pronto.

*(Il Carceriere prende il registro dei condannati e parte dalla scaletta.)*

### **TOSCA**

*(a Cavaradossi, con voce bassissima e ridendo di soppiatto)*

(Tieni a mente: al primo colpo... giù...)

### **CAVARADOSSI**

*(sottovoce, ridendo esso pure)*

(Giù.)

### **TOSCA y CAVARADOSSI**

(con gran entusiasmo)

Nuestras almas  
triunfantes  
tiemblan con nueva  
esperanza en un  
ardor creciente.  
Y en un vuelo armónico  
van las almas  
al éxtasis del amor.

### **TOSCA**

Cerraré tus ojos con mil besos  
y te llamaré con mil nombres de amor.

*(Entretanto ha subido por la escalera un pelotón de soldados: está al mando un oficial, el cual hace formar a los soldados en línea al fondo; les siguen Spoletta, el sargento, el carcelero. – Spoletta da las instrucciones necesarias. El cielo se vuelve más luminoso; es el alba; tocan las cuatro. El carcelero se acerca a Cavaradossi y, sacándose su gorra, le indica al oficial.)*

### **CARCELERO**

¡Ya es la hora!

### **CAVARADOSSI**

Estoy preparado.

*(El carcelero coge el registro de los condenados y se va por la escalera.)*

### **TOSCA**

*(a Cavaradossi, con voz bajísima y riendo furtivamente)*

(Recuerda: al primer disparo... al suelo...)

### **CAVARADOSSI**

*(en voz baja, riendo también él)*

(Al suelo.)



**TOSCA**

(Nè rialzarti innanzi  
ch'io ti chiami.)

**CAVARADOSSI**

(No, amore!)

**TOSCA**

(E cadi bene.)

**CAVARADOSSI**

(Come la Tosca in teatro.)

**TOSCA**

Non ridere...

**CAVARADOSSI**

(serio)

(Così?)

**TOSCA**

(Così.)

*(Cavaradossi segue l'Ufficiale dopo aver salutato Tosca, la quale si colloca a sinistra, nella casamatta, in modo però di poter spiare quanto succede sulla piattaforma. Essa vede l'Ufficiale ed il Sergente che conducono Cavaradossi presso al muro di faccia a lei: il Sergente vuol porre la benda agli occhi di Cavaradossi: questi, sorridendo, rifiuta. – Tali lugubri preparativi stancano la pazienza di Tosca.)*

**TOSCA**

Com'è lunga l'attesa!  
Perchè indugiano ancor?... Già sorge il sole...  
Perchè indugiano ancora?... è una commedia,  
lo so... ma questa angoscia eterna pare!...  
*(l'Ufficiale e il Sergente dispongono il pelottone dei  
soldati, impartendo gli ordini relativi)*  
Ecco!... apprestano l'armi... com'è bello  
il mio Mario!...

**TOSCA**

(No te levantes antes  
de que yo te llame.)

**CAVARADOSSI**

(¡No, amor!)

**TOSCA**

(Y cae bien.)

**CAVARADOSSI**

(Como Tosca en el teatro.)

**TOSCA**

(No te rías...)

**CAVARADOSSI**

(serio)

(¿Así?)

**TOSCA**

(Así.)

*(Cavaradossi sigue al oficial después de haber saludado a Tosca, la cual se coloca a la izquierda, en la casamata, pero tal modo que puede espiar cuanto sucede en la plataforma. Ve al oficial y al sargento que conducen a Cavaradossi junto al muro que está enfrente de ella: el sargento quiere poner la venda en los ojos de Cavaradossi: este, sonriendo, rehúsa. – Estos lúgubres preparativos acaban con la paciencia de Tosca.)*

**TOSCA**

¡Qué larga es la espera!  
¿Por qué se retrasan...? Ya sale el sol...  
¿Por qué se retrasan...? Es una comedia,  
lo sé... ¡Pero esta angustia parece durar eternamente...!  
*(el oficial y el sargento colocan al pelotón de los  
soldados, impartiendo las órdenes pertinentes)*  
¡Ya está...! Se preparan para disparar... ¡Qué guapo que es  
mi Mario...!

**TOSCA**

*(vedendo l'Ufficiale che sta per abbassare la sciabola, si porta le mani agli orecchi per non udire la detonazione; poi fa cenno colla testa a Cavaradossi di cadere, dicendo:)*

Là! muori!

*(vedendolo a terra gli invia colle mani un bacio)*

Ecco un artista!...

*(Il Sergente si avvicina al caduto e lo osserva attentamente; Spoletta pure si è avvicinato; allontana il Sergente impedendogli di dare il colpo di grazia, quindi copre Cavaradossi con un mantello. L'Ufficiale allinea i soldati; il Sergente ritira la sentinella che sta in fondo, poi tutti, preceduti da Spoletta, scendono la scala. Tosca è agitatissima; essa sorveglia questi movimenti temendo che Cavaradossi, per impazienza, si muova o parli prima del momento opportuno.)*

*(a voce repressa verso Cavaradossi)*

O Mario, non ti muovere...

Ma già s'avviano... taci! vanno... scendono.

*(Vista deserta la piattaforma, va ad ascoltare presso l'imbocco della scaletta; vi si arresta trepidante, affannosa, parendole ad un tratto che i soldati, anziché allontanarsi, ritornino sulla piattaforma – di nuovo si rivolge a Cavaradossi, con voce bassa)*

Ancora non ti muovere...

*(ascolta – si sono tutti allontanati, va al parapetto e cautamente sporgendosi, osserva di sotto; corre verso Cavaradossi)*

Mario, su, presto! Andiamo!... andiamo!... Su!

*(si china per aiutare Cavaradossi a rialzarsi; a un tratto dà un grido soffocato di terrore, di sorpresa e si guarda le mani colle quali ha sollevato il mantello; si inginocchia, toglie rapidamente il mantello e balza in piedi livida, atterrita)*

Morto!... morto!...

*(con incomposte parole, con sospiri, singhiozzi si butta sul corpo di Cavaradossi, quasi*

**TOSCA**

*(viendo al oficial que está a punto de bajar su sable, se lleva las manos a las orejas para no oír la detonación; luego hace una señal con la cabeza a Cavaradossi para que se deje caer, diciendo:)*

¡Vamos! ¡Muere!

*(viéndolo en tierra, le envía con las manos un beso)*

¡Es un artista...!

*(El sargento se acerca al caído y lo observa atentamente; Spoletta también se ha acercado; hace alejarse al sargento, impidiéndole dar el golpe de gracia, y luego cubre a Cavaradossi con una capa. El oficial hace formar en línea a los soldados; el sargento ordena que se retire al centinela que está al fondo, y luego todos, precedidos de Spoletta, bajan por la escalera. Tosca está agitada; vigila estos movimientos temiendo que Cavaradossi, por impaciencia, se mueva o hable antes del momento oportuno.)*

*(con voz contenida hacia Cavaradossi)*

Mario, no te muevas...

Pero ya se alejan... ¡calla! Se van... están bajando.

*(Al ver desierta la plataforma, va a escuchar junto al hueco de la escalera; se detiene allí temblorosa, angustiada, pareciéndole de repente que los soldados, en vez de alejarse, regresan sobre la plataforma – se vuelve de nuevo hacia Cavaradossi, en voz baja)*

No te muevas aún...

*(escucha – todos se han alejado, va al parapeto y, asomándose con cuidado, observa lo que está pasando abajo; corre hacia Cavaradossi)*

¡Rápido, levanta, Mario! ¡Vamos...! ¡Vamos...! ¡Levanta!

*(se agacha para ayudar a Cavaradossi a levantarse; de repente, da un grito ahogado de terror, de sorpresa y se mira las manos con las cuales ha levantado la capa; se arrodilla, aparta rápidamente la capa y se pone de pie de un salto lívida, aterrorizada)*

¡Muerto...! ¡Muerto...!

*(con palabras entrecortadas, con suspiros, sollozos, se arroja sobre el cuerpo de Cavaradossi, sin creer casi el*

*non credendo all'orribil destino)*  
O Mario... morto? tu? così? Finire  
così?... così?... povera Floria tua!!

*(intanto dal cortile al di sotto del parapetto e su  
dalla piccola scala arrivano prima confuse, poi  
sempre più vicine le voci di Sciarrone, di Spoletta  
e di alcuni soldati)*

#### La voce di SCIARRONE

Vi dico, pugnalato!

#### VOCI CONFUSE

Scarpia?...

#### La voce di SCIARRONE

Scarpia.

#### La voce di SPOLETTA

La donna è Tosca!

#### VARIE VOCI PIÙ VICINE

Che non sfugga!

#### La voce di SPOLETTA

*(più vicina)*

Attenti

agli sbocchi delle scale...  
*(Spoletta apparisce dalla scala, mentre Sciarrone  
dietro a lui gli grida additando Tosca)*

È lei!

#### SPOLETTA

*(gettandosi su Tosca)*  
Ah! Tosca, pagherai  
ben cara la sua vita...

*(Tosca balza in piedi e invece di sfuggire Spoletta,  
lo respinge violentemente, rispondendogli)*

#### TOSCA

Colla mia!

*(all'urto inaspettato Spoletta dà addietro e Tosca  
rapida gli sfugge, passa avanti)*

*horrible destino)*

Oh, Mario... ¿muerto? ¿Tú? ¿Así? ¿Va a acabar esto  
así...? ¿Así...? ¡¡Tu pobre Floria!!

*(entretanto, desde el patio que hay debajo del  
parapeto y desde la pequeña escalera llegan, primero  
confusas, luego cada vez más cercanas las voces de  
Sciarrone, de Spoletta y de algunos soldados)*

#### La voz de SCIARRONE

¡Os lo digo, apuñalado!

#### VOCES CONFUSAS

¿Scarpia...?

#### La voz de SCIARRONE

Scarpia.

#### La voz de SPOLETTA

¡La mujer es Tosca!

#### VARIAS VOCES MÁS CERCANAS

¡Que no huya!

#### La voz de SPOLETTA

*(más cerca)*

Atentos

a las salidas por las escaleras...  
*(Spoletta aparece por la escalera, mientras  
Sciarrone, detrás de él, grita señalando a Tosca)*

¡Es ella!

#### SPOLETTA

*(lanzándose sobre Tosca)*  
¡Ah! Tosca, vas a pagar  
muy cara su vida...

*(Tosca se pone de pie de un salto y en vez de huir de  
Spoletta, lo empuja violentamente, respondiéndole)*

#### TOSCA

¡Con la mía!

*(tras el golpe inesperado, Spoletta cae hacia atrás y  
Tosca se aleja rápidamente, vuelve a pasar delante)*

*a Sciarrone ancora sulla scala e correndo al parapetto si getta nel vuoto gridando:)*  
O Scarpia, avanti a Dio!...

*(Sciarrone ed alcuni soldati, saliti confusamente, corrono al parapetto e guardano giù. Spoletta rimane esterrefatto, allibito.)*

*de Sciarrone, que está en la escalera, y, corriendo hacia el parapeto, se lanza al vacío gritando:)*  
Oh, Scarpia, ¡en presencia de Dios...!

*(Sciarrone y algunos soldados, que han subido en medio de la confusión, corren hacia el parapeto y miran hacia abajo. Spoletta permanece estupefacto, atónito.)*

Suscríbete a  
**EL CORREO**on+  
y accede sin límite a todo el  
contenido cercano y de calidad



*La mejor forma de disfrutar de  
tu periódico digital*



Acceso  
ilimitado



Nuevos y mejores  
contenidos



Lectura más  
amable



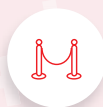
Comentarios solo  
para suscriptores



Newsletters  
personalizadas



App exclusiva  
para suscriptores



Actividades  
exclusivas para ti

**EL CORREO**

# DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE *TOSCA* DE GIACOMO PUCCINI

*Tosca* nació en los albores del disco acústico, aunque no conservemos ningún fragmento de esta ópera de Puccini cantado por Hariclea Darclée, la soprano rumana que la estrenó en enero de 1900. Para una primera tentativa de grabación completa hay que esperar hasta 1919. A comienzos de ese año, la Gramophone Company culminó una compilación de matrices con diversos cantantes bajo la dirección de Carlo Sabajno, el maestro italiano de la compañía. Sabajno volvió a registrar la ópera por medios acústicos, a finales de 1919, aunque ahora con un mismo reparto. Ninguna de estas dos grabaciones se ha publicado en CD. Y tampoco resultan memorables sus precarios medios orquestales o sus repartos, encabezados respectivamente por Lya Remondini y Valentina Bartolomasi.

La adopción del micrófono y de procedimientos eléctricos permitió, poco después de 1925, realizar las primeras grabaciones de *Tosca* con una calidad sonora más aceptable. Columbia fue la primera compañía que registró la ópera de Puccini con el nuevo adelanto, en octubre de 1929. Lorenzo Molajoli, el maestro italiano de esa compañía, dirigió una versión fría y plana de la ópera al frente de la Orquesta Sinfónica de Milán y las fuerzas corales del Teatro

alla Scala. Tampoco le acompañó el reparto. La soprano Bianca Scacciati es una Floria Tosca ruda y el tenor Alessandro Grandi un Mario Cavaradossi unidimensional, aunque el barítono Enrico Molinari sea un interesante Barón Scarpia. La Gramophone Company no quiso quedarse atrás. Y, entre noviembre de 1929 y abril de 1930, encargó a Carlo Sabajno su tercera grabación con las fuerzas de la Scala, ahora ya por medios eléctricos. A la tercera fue la vencida, aunque algunas matrices fueron grabadas bajo la dirección del concertino de la orquesta escalígera, Gino Nastrucci. Sabajno dirige una versión equilibrada y emocionante, aunque lastrada por el insulso Cavaradossi de Piero Pauli. Destaca, no obstante, el incisivo Scarpia de Apollo Granforte y la radiante Tosca de Carmen Melis.

De los años treinta se ha conservado algún fragmento procedente de retransmisiones radiofónicas. Es el caso de la precaria grabación del primer acto, de 1932, en la Ópera de San Francisco, que nos permite escuchar, a duras penas, la Tosca sensible y emocionante de Claudia Muzio. Lo más destacado de los años treinta procede, una vez más, de las grabaciones en estudio. No debemos olvidar, como mera curiosidad, una versión muy acortada y

cantada en francés que registró el sello Odeon, también en 1932. Atesora la Tosca lírica, intensa y versátil de Ninon Vallin acompañada por la orquesta y coro de la Opéra Comique de París bajo la dirección de Gustav Cloëz. Pero la principal grabación de esta década fue producida, una vez más, por la Gramophone Company, en 1938. Esta vez se realizó en Roma con las fuerzas estables del Teatro Reale dell'Opera y la dirección del joven y competente Oliviero de Fabritiis. Al frente de la grabación estuvo el mítico productor de HMV, Fred Gaisberg, garante de un sonido de sorprendente calidad y presencia para la época. Destaca el Cavaradossi admirable y solar de Beniamino Gigli, aquí muy contenido en sus habituales sollozos.

Fue, no obstante, una grabación llena de contratiempos. Maria Caniglia cantó una Tosca de sólida franqueza, aunque tuviera que sustituir *in extremis* a la indispuesta Iva Pacetti durante las sesiones. El punto más bajo es el superficial Scarpia de Armando Borgioli.

Las primeras grabaciones completas de *Tosca* en directo datan de los años cuarenta. Las más antiguas proceden de retransmisiones radiofónicas realizadas, a partir de 1941, desde la Metropolitan Opera de Nueva York bajo la dirección de Ettore Panizza. Es el caso del registro, de 1946, que ha reeditado el sello Walhall, una función mediocre donde Cesare Sodero sustituye a Panizza en el foso. Incluye la última *Tosca* de la mediática Grace Moore, meses antes de fallecer en un accidente aéreo, junto al Cavaradossi enfático y postizo de Jan Peerce. Tampoco el barítono Lawrence Tibbett consigue levantar la función como Scarpia. De los años cuarenta también datan las primeras grabaciones en alemán de *Tosca*. A destacar unas cintas con buen sonido monoaural de la Radio de Berlín grabadas por Leopold

Ludwig, en 1944, con el tenor Helge Rosvaenge como luminoso Cavaradossi. Hay más grabaciones en alemán de los años cincuenta con grandes voces, como Leonie Rysanek, que cantó para la Radio de Baviera, en 1953, una encarnación de *Tosca* fluida y flexible, en compañía del amanerado Cavaradossi de Hans Hopf y el insuficiente Scarpia de Josef Metternich. De Rysanek pueden encontrarse en YouTube varios registros furtivos desde 1962 hasta 1980, realizados en la Ópera de Viena y la Metropolitan Opera de Nueva York, ahora ya en italiano, pero con pobre calidad sonora y una encarnación mucho más sobrecargada y wagneriana del personaje.

De 1950 data la primera *Tosca* de Maria Callas en vivo. Fue registrada en el Palacio de Bellas Artes de México bajo la dirección de Umberto Mugnai. Le sigue otro registro incompleto, al año siguiente, en el Teatro Municipal do Rio de Janeiro bajo la batuta de Antonino Votto. Y otro más, de 1952, nuevamente en México, pero ahora con Giuseppe Di Stefano como Cavaradossi y la dirección de Guido Picco. Tres intensas grabaciones para una primera toma de contacto con la gran *Tosca* de todos los tiempos. También para ahondar en su capacidad introspectiva, tanto musical como dramática, en un personaje que siempre rechazó, aunque lo cantase durante toda su carrera. E incluso para comprender el hito fonográfico de su grabación para EMI, en 1953. Hablamos de la referencia absoluta de esta ópera de Puccini. Callas encuentra en este registro, producido por Walter Legge en el Teatro alla Scala de Milán, el equilibrio ideal entre refinamiento musical y volcánico dramatismo. No sólo concede una asombrosa importancia a la dicción del texto, sino que despliega una amplia paleta de coloraciones vocales para

traducir toda la evolución teatral del personaje, del amor a los celos, de la angustia a la desesperación. La cantante cuenta, además, con la narrativa y modélica dirección musical de Victor de Sabata, atenta al fluir natural de un discurso lírico y aromático, pero también tenso y ardiente. Y completa el logro el Scarpia imponente y brutal de Titto Gobbi junto al Cavaradossi entregado, aunque también a veces excesivo, de Giuseppe Di Stefano.

Pero, en los años cincuenta, hubo otra soprano que destacó como heroína en esta ópera de Puccini: Renata Tebaldi. Durante el verano de 1951, esta legendaria soprano, que era discípula de Carmen Melis, había grabado *La bohème* y *Madama Butterfly* para la compañía Decca. Ambas fueron producciones de Victor Olof con la Academia de Santa Cecilia de Roma bajo la dirección musical de Alberto Erede. El año siguiente, Tebaldi repitió con idéntico equipo, aunque ahora para registrar *Tosca* junto a *Aida*. Esta primera encarnación de la heroína de Puccini suena más lírica y sentimental que dramática, y no encuentra inspiración en la rutinaria dirección musical de Erede. Pero la *Tosca* de Tebaldi creció con los años. Lo comprobamos en dos registros en vivo, en el Covent Garden de Londres, en 1955 bajo la dirección de Francesco Molinari-Pradelli y, al año siguiente, en la Metropolitan Opera de Nueva York con Dimitri Mitrópoulos en el foso. La primera tiene mejor sonido monoaural, pero la segunda se beneficia del admirable sentido discursivo de Mitrópoulos y en ella la tensión no decae en ningún momento. Y cuenta, además, con un reparto más compacto que incluye el inspirado Cavaradossi de Richard Tucker y el venenoso Scarpia de Leonard Warren.

El advenimiento del sonido estereofónico animó a Tebaldi a registrar *Tosca* en estudio por segunda vez, en julio de 1959. Decca volvió a contar con las fuerzas de la Academia de Santa Cecilia, ahora con Molinari-Pradelli al frente. Y envió a Roma al productor Ray Minshull, competente aunque poco creativo, junto a un doble equipo de técnicos, pues era todavía habitual en esos años duplicar las tomas para poder lanzar la grabación tanto con sonido mono como estéreo. Para la primera se contó con Kenneth Wilkinson, impulsor del famoso "frrr", o grabación de amplio espectro de frecuencia, el renombrado estándar de brillo, frescura y claridad orquestal que caracterizó la alta fidelidad monoaural de Decca. Roy Wallace, responsable de desarrollar ese nuevo sonido en dos canales en Decca, se puso al frente del equipo estéreo con su famoso árbol de tres micrófonos. A pesar del avance sonoro que supuso el estéreo, el resultado no fue satisfactorio. Y en este registro faltó emoción e intensidad teatral. Además, la voz de Tebaldi había perdido parte de su flexibilidad. Mario del Monaco y George London son ideales, como Cavaradossi y Scarpia, pero también demasiado conformistas.

La grabación de Decca de 1959 no fue, en cualquier caso, la primera en estéreo de *Tosca*. Dos años antes, RCA Víctor había realizado otro registro en la Ópera de Roma, con la transparencia y espacialidad de la serie "Living Stereo" del productor Richard Mohr y el ingeniero Lewis Layton. Fue un intento de la compañía americana de reivindicar una tercera *Tosca* en esos años: la veterana Zinka Milanov. La soprano croata, que era desde hacía veinte años una de las estrellas de la Metropolitan Opera de Nueva York, ya no estaba en su mejor momento, aunque su canto seguía sonando cálido y bien sombreado. Le acompaña la dirección



un tanto mecánica de Erich Leinsdorf al frente de una orquesta algo opaca de colores y matices. Y completan el trío protagonista otras dos estrellas del teatro neoyorquino: el Cavaradossi, lírico y luminoso, de Jussi Björling y el asombroso Scarpia de Leonard Warren, cuyo fraseo terso, sutil y colorista lo convierte en un lobo con piel de cordero.

En los años cincuenta hubo, incluso, una cuarta y hasta una quinta Tosca. Es el caso de la italiana Magda Olivero, cuya grabación radiofónica milanesa, de 1957, sigue siendo relevante. Una Tosca, de canto dúctil con *fiato* infinito, capaz del hilo más sutil y la imprecación más dramática. Le acompañan el competente Cavaradossi de Eugenio Fernandi y Scipio Colombo como correcto Scarpia. El otro caso es la norteamericana Eleonor Steber, cuyo regreso al Met con Tosca, en 1959, sigue siendo digno de recuerdo, a pesar de la impersonal dirección de Kurt Adler. Ella compone una Tosca flexible y humana, con base lírica bien coloreada pero también asombrosamente fluida e intensa. Y cuenta con ideales compañeros de reparto para el juego de las medias voces y el canto bien matizado, como el exquisito Cavaradossi de Carlo Bergonzi y un George London como Scarpia mucho más inspirado que en la grabación de Decca. Una mención, antes de finalizar la década, a la primera grabación en alemán producida por Deutsche Grammophon, en 1960. Y no tanto por la desigual Tosca de Stefania Woytowicz, como por el empaque vocal de Sandor Kónya como Cavaradossi.

Aparte de numerosos registros en vivo de Tosca, en los años sesenta sobresalen tres importantes grabaciones en estudio. Fueron el resultado de la competencia entre las dos compañías rivales del momento, las británicas EMI y Decca, pero también de los intercambios de

la última con la americana RCA. La primera de todas fue la famosa grabación para Decca de Herbert von Karajan, exuberante y teatral, al frente de la Filarmónica de Viena. Fue realizada, en septiembre de 1962, con la creativa dirección artística de John Culshaw, llena de efectos de posproducción. Y es otra de las referencias clásicas de esta ópera de Puccini. En el reparto, destaca la aterciopelada y temperamental Tosca de Leontyne Price junto al Scarpia matizado y ejemplar de Giuseppe Taddei, ambos muy por encima del Cavaradossi en horas bajas de Giuseppe Di Stefano. Esta grabación fue el resultado de un acuerdo entre Decca y RCA. El sello estadounidense cedió a la soprano afroamericana a cambio de parte de la distribución de este registro. Pero terminó realizando su propia grabación con ella, en 1973. Fue un pálido reflejo, a pesar del lírico Cavaradossi de Plácido Domingo y la dirección colorista de Zubin Mehta.

Entre diciembre de 1964 y enero de 1965, EMI produjo su primera grabación estereofónica de Tosca. Lo hizo en París con la Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire bajo la dirección, solvente aunque desenfocada, de Georges Prêtre. Ahora la producción corrió a cargo de Michel Glotz. Pero el principal motivo de la grabación era Maria Callas, cuya hondura psicológica como Tosca contrasta ahora con un evidente desgaste. Gobbi enmascara mejor su declive como Scarpia y el Cavaradossi de Carlo Bergonzi constituye vocalmente el mayor atractivo. Decca reaccionó rápidamente ante la buena acogida que tuvo esta grabación. Y realizó otro registro, en junio de 1966, con la experimentada orquesta romana de Santa Cecilia, ahora en una producción de Christopher Raeburn muy influida por Culshaw. Un reparto lleno de estrellas

que no despusa bajo la sobria direccin del joven Lorin Maazel. Birgit Nilsson no encuentra el personaje de Tosca, Franco Corelli es un Cavaradossi demasiado austero y un extrao experimento el Scarpia de Dietrich Fischer-Dieskau. Entre las grabaciones en vivo de los aos sesenta, es imprescindible hacer una excepcin con un desigual registro monoaural, de 1961, desde el Covent Garden de Londres. La razn es la Tosca de carnal intensidad, lírica y feroz, de Régine Crespin, que luce unos medios vocales superiores a otros registros posteriores. Esta grabacin incluye, además, el enésimo Cavaradossi, tardío y amanerado, de Di Stefano, un aceptable Scarpia de Otakar Kraus y la direccin musical, tensa y precisa, de Edward Downes.

Y siguieron las grabaciones en estudio de *Tosca* en la década de los setenta y ochenta. De Decca y EMI, pero también de Deutsche Grammophon y Philips. El sello británico que incluye los colores nacionales en su logo fue el más prolífico con dos grabaciones en seis aos. Decca lanzó, en 1978, bajo la direccin del borroso Nicola Rescigno, un registro con el estelar dúo formado por Mirella Freni y Luciano Pavarotti. Pero estos hermanos de leche, en la vida real, no se acercan al hito de *La bohème* con Herbert von Karajan, grabada tan solo seis aos atrás. Ella es una Tosca disciplinada, pero sin medios ni carácter trágico. Por el contrario, él exhibe una impresionante exuberancia vocal, aunque no construya un Cavaradossi memorable. Tampoco el Scarpia de Sherrill Milnes fue ideal y la austera produccin de James Mallinson aseguró una realizacin sonora más neutra y menos creativa. En 1984, Decca volvió a grabar *Tosca* con la produccin más efectiva de Christopher Raeburn, pero lastrada por la desigual direccin musical de Georg Solti, que combina

la brillantez con la apatía. No obstante, lo peor aquí es el gélido dúo Tosca-Cavaradossi, formado por Kiri Te Kanawa y Giacomo Aragall. Y la explicacin de este fracaso la encontramos en los diarios de grabacin. Si la ópera completa se registró, entre febrero y mayo de 1984, la parte de Aragall fue aadida en dos sesiones aparte realizadas en junio y septiembre de ese mismo ao. Fueron necesarias, además, otras sesiones de parcheado para la orquesta sin cantantes y hasta para el tosco Scarpia de Leo Nucci, que alargaron las sesiones de esta grabacin hasta marzo de 1986.

EMI se adelantó a Decca en el lanzamiento de la primera grabacin digital de *Tosca*. Una versión transparente y superficial bajo la batuta de James Levine que incluye como curiosidad el debut operístico del violinista Itzhak Perlman en el papel de carcelero. Aquí podemos escuchar uno de los mejores Cavaradossi de Plácido Domingo, intenso y fluido, aunque ya era tarde para la Tosca de Renata Scottò. Y tampoco Renato Bruson es capaz de trazar un buen Scarpia. Deutsche Grammophon, tras una grabacin de *Tosca* en alemán, en 1960, afrontó dos grabaciones más en menos de cuatro aos. En 1976 lanzó su primer registro en italiano con la diva rusa Galina Vishnévskaya, imprecisa y sobreactuada, bajo la favorable direccin musical de su marido, Mstislav Rostropóvich, al frente de la Orquesta Nacional de Francia. El fiasco vocal se completó con el Cavaradossi grandilocuente de Franco Boniselli y el Scarpia insignificante de Matteo Manuguerra. Pero el sello alemán acudió, en 1979, al valor seguro que era Herbert von Karajan al frente de la Filarmónica de Berlín. Una lectura que ahora antepuso la belleza orquestal a toda veracidad dramática. Y esa postura se lleva por delante a la velada *Tosca* de Katia Ricciarelli, pero no a José Carreras,

que delinea un buen Cavaradossi natural, impulsivo y entregado. No obstante, lo mejor de esta grabación es el Scarpia de Ruggero Raimondi, cínico, flexible y matizado, un verdadero actor que aporta la mayor intensidad teatral a esta versión eminentemente sinfónica de la ópera de Puccini.

Faltaba la mejor pareja vocal de los años setenta, que formaron Montserrat Caballé con José Carreras en la grabación de 1976. Con este registro realizado en el Covent Garden londinense, Philips reclamó su lugar en esta guerra de sellos discográficos en torno a la ópera de Puccini. Caballé perfila una de las más hermosas y refinadas Toscas de la fonografía y Carreras funciona mucho mejor como Cavaradossi a su lado. Les ayuda la refinada dirección de Colin Davis, aunque a veces resulte un tanto amanerada. Del resto del reparto, Ingvar Wixell es un Scarpia demasiado frío, pero la grabación incluye algunos secundarios de lujo. Esta grabación también destaca por su calidad técnica. La producción fue encargada a Erik Smith, de Decca, y al frente de la toma sonora estuvo Hans Lauterslager, un ingeniero de Philips que había desarrollado un sistema experimental de grabación en seis canales. Es, por lo tanto, la primera *Tosca* multicanal, cuyo máster ha sido recuperado en SACD por el sello Pentatone.

En los últimos treinta años, tan solo han aparecido cinco nuevas grabaciones de *Tosca* en disco compacto. Deutsche Grammophon la volvió a registrar, en 1990, con Giuseppe Sinopoli, que extrae de la Philharmonia toda la modernidad del lenguaje de Puccini. Pero a la excelencia orquestal no le acompaña un reparto idóneo. Mirella Freni y Plácido Domingo muestran ya su declive vocal y Samuel Ramey es un Scarpia extrañamente

belcantista. Philips confió su segunda grabación a Riccardo Muti, que nunca ha igualado con Puccini sus logros con Verdi. Su primera *Tosca* es el resultado del ensamblaje de tomas realizadas en concierto al frente de la Orquesta de Filadelfia, entre 1991 y 1992. Del reparto, destaca únicamente la *Tosca* lírica y refinada de Carol Vaness. Muti volvió a grabar la ópera para Sony, en 2000, pero ahora en el Teatro alla Scala de Milán. Y el registro, que también se publicó en DVD, es otra lectura precisa y sin poesía donde vuelve a destacar la *Tosca*, esta vez intensa y sutil, de Maria Guleghina. Las dos grabaciones más recientes de esta ópera de Puccini en CD hoy son prácticamente ilocalizables. Me refiero a la banda sonora de la película de Benoît Jacquot, grabada en 2000 para EMI, con la dirección musical, tensa y emocionante, de Antonio Pappano. Incluye la *Tosca* ardiente y teatral de Angela Gheorghiu, Roberto Alagna estira su voz para dar vida a Cavaradossi y Ruggero Raimondi convierte sus debilidades vocales, como Scarpia, en fortalezas dramáticas. Y Zubin Mehta dirigió con solvencia, al frente del Maggio Musicale, la última grabación que Decca lanzó en 2003. Un registro lastrado por el Cavaradossi, crudo y antimusical, del mediático Andrea Bocelli, a pesar de la emotiva *Tosca* de Fiorenza Cedolins.

En cuanto a las grabaciones en video publicadas en DVD, cabe dividir las entre películas y representaciones filmadas. Existen al menos cinco películas de *Tosca* publicadas en DVD. La primera fue realizada, en 1956, por el director de cine Carmine Gallone. Una producción que no escatimó en lujosas localizaciones, como el tercer acto en el Castel Sant'Angelo. Podemos ver al propio Franco Corelli como Cavaradossi, aunque casi todos los demás papeles son representados por actores, entre ellos *Tosca*, que encarna la

actriz Franca Duval y a la que pone la voz una veterana Maria Caniglia. La dirección musical corrió a cargo de Oliviero de Fabritiis al frente de la orquesta y el coro del Teatro dell'Opera di Roma. La segunda película data de 1960 y fue filmada por Mario Lanfranchi, centrada en la admirable encarnación de Magda Olivero como Tosca.

El tercer filme, de 1976, fue dirigido por Gianfranco de Bosio con todos los cantantes como actores. Se empapa de la estética del cine realista italiano, con cada acto ubicado en su localización original, aunque está esculpido visual y teatralmente a partir de la música de Puccini. Estamos, además, ante otra referencia fonográfica de Tosca con un trío protagonista excepcional encabezado por la admirable Raina Kabaivanska junto a otro gran Cavaradossi de Plácido Domingo y el mejor Scarpia de Sherrill Milnes. Al frente de la orquesta, Bruno Bartoletti no alcanza las cotas de Victor De Sabata y Herbert von Karajan, pero es equilibrado y profundamente musical. Domingo repite como Cavaradossi en la cuarta película que realizó Giuseppe Patroni Griffi, en 1992, también en el entorno original romano. Pero ahora la realización es agotadora y apoya muy poco al drama. El resultado impide que funcione la ópera de Puccini, a pesar de la dirección cuidada de Zubin Mehta y las actuaciones de Catherine Malfitano como Tosca y de Ruggero Raimondi como Scarpia. Por su parte, la película más reciente de Tosca fue realizada por Benoît Jacquot, en 2001, cuya banda sonora ya se ha comentado más arriba. En este caso, el realizador asume la intensidad expresiva de la ópera como parte de su lenguaje visual. Y con ello enfatiza la actuación de Angela Gheorghiu como Tosca, pero también los Cavaradossi y Scarpia de Roberto Alagna y Ruggero Raimondi.

En cuanto a las grabaciones en DVD realizadas durante representaciones de Tosca, conviene empezar por el hito que suponen las dos filmaciones existentes del segundo acto de la ópera con Maria Callas como Tosca. La primera fue representada en el Palais Garnier parisiense, el 19 de diciembre de 1958, durante una gala organizada por la revista *Marie Claire*. Aquí vemos y escuchamos a Callas en estado puro junto al gran Scarpia de Tito Gobbi, a pesar de la dirección musical algo desequilibrada de George Sebastian. La segunda filmación fue realizada en el Covent Garden londinense, entre 1962 y 1964, durante las representaciones de la producción de Franco Zeffirelli. Ahora la calidad de la imagen es superior, la dirección musical de Carlo Felice Cillario es más estable y la actuación está mejor construida, pero se echa en falta algo de la arrebatadora inspiración que guía la función parisiense precedente.

La primera filmación completa de Tosca en teatro está protagonizada por Renata Tebaldi, en 1961, tanto en Tokio como en Stuttgart. Destaca especialmente la última, con un gran segundo acto con George London como Scarpia. Le sigue la revisión que hizo Tito Gobbi, en 1978, de la antigua producción escénica de Otto Schenk para la Metropolitan Opera de Nueva York. Una función bien gestionada desde el foso por un joven James Conlon, donde destaca la sensual Tosca de Shirley Verrett y el Pavarotti más lírico como Cavaradossi. La dirección escénica de Tito Gobbi influyó en el Scarpia de Cornell MacNeil. Lo comprobamos al comparar su Scarpia en la siguiente producción de Tosca en el Met, en 1984: la reposición de la misma puesta en escena de Zeffirelli que filmó Maria Callas. La dirección de actores es ahora mediocre, aunque la decoración resulta espectacular. Giuseppe Sinopoli rige desde el foso una

versión muy tensa y sinfónica que entierra tanto al Scarpia de Cornell MacNeil como a la Tosca de Hildegard Behrens, aunque destaca, una vez más, un imponente Cavaradossi de Plácido Domingo. De estos años existen varias filmaciones publicadas en DVD, como las dos versiones con Eva Marton como Tosca en la Arena di Verona: en 1984, con Jaume Aragall como Cavaradossi, y en Sídney, dos años más tarde, bajo la dirección de un Alberto Erede casi octogenario.

Del Teatro alla Scala existe, al menos, una filmación inédita en DVD, de 1980, con *régie* de Piero Faggioni y dirección musical de Seiji Ozawa, con un reparto encabezado por Raina Kabaivanska y Luciano Pavarotti. No obstante, la producción disponible en formato digital del teatro milanés está firmada por Luca Ronconi, en 2000, y su parte musical ya se ha comentado más arriba. Se trata de una propuesta escénica que sigue la tendencia decorativa de Franco Zeffirelli, con ese gigantesco Caravaggio en el segundo acto, aunque también mucho más elaborada teatralmente.

Sin duda, el principal giro escénico en *Tosca* se produjo, en 1998, en la Nederlandse Opera de Ámsterdam. Nikolaus Lehnhoff estrenó allí una producción que ahondaba en la dramaturgia de *Tosca* en detrimento de su contexto. Una visión que profundiza en la tensión psicológica frente al eterno realismo. Roma desaparece, Scarpia se convierte en un policía repulsivo, que encarna Bryn Terfel, y la heroína en una *femme fatale*. Riccardo Chailly dirige una versión llena de detalles y sutilezas sinfónicas a la Orquesta del Concertgebouw. Pero lo mejor del reparto no es el abismal Scarpia de Terfel, sino la admirable reinvención que hace Catherine Malfitano de su *Tosca* hasta hacernos olvidar sus limitaciones vocales.

Otra opción escénica relacionada con el llamado *Regietheater* es la producción de Robert Carsen para la Ópera de Zúrich, estrenada en 2009. *Tosca* se convierte aquí en una especie de película de suspense con el glamur de una película de Hitchcock con guiños de teatro dentro del teatro. La parte orquestal bajo la batuta de Paolo Carignani carece de interés, pero el reparto es atractivo y destaca la dirección de actores, con Emily Magee emulando como Tosca a una diva de Hollywood, el Scarpia de Thomas Hampson convertido en elegante villano y Jonas Kaufmann como guapo, idealista e inconsciente Cavaradossi. Ese mismo año, el Met de Nueva York renovó su vetusta producción de Zeffirelli con otra de Luc Bondy que traslada la ópera a Roma, a comienzos del siglo XX. Pero su propuesta choca con una dirección de actores mecánica y desenfocada. La orquesta vuelve a carecer de atractivo, con Joseph Colaneri en el foso, pero también el reparto. Karita Mattila no encuentra ni el estilo ni el personaje como Tosca, el Scarpia vanal de George Gagnidze se degrada en un burdel y es Marcelo Álvarez quizá lo menos malo de esta producción.

Pero ha habido varios lanzamientos en DVD de producciones teatrales realistas más recientes de *Tosca*. Empezando por la *régie* de Núria Espert en el Teatro Real de Madrid, de 2004, que reinterpreta eclesiásticamente la figura de Scarpia, donde vuelve a resultar interesante Ruggero Raimondi. Hugo de Ana despliega su monumentalidad, en 2006, en la Arena di Verona, con un reparto interesante encabezado por Fiorenza Cedolins, mucho mejor acompañada ahora por Marcelo Álvarez que en el disco con Mehta. Pero quizá sea la producción de Jonathan Kent, de 2011 en el Covent Garden londinense, la que mejor funcione en su conjunto. Con la exquisita

y lírica batuta de Antonio Pappano y tres protagonistas de fuerte personalidad, a pesar de los trucos y limitaciones de cada uno de ellos. Si la Tosca colorista de Angela Gheorghiu es la encarnación de la diva perfecta, Jonas Kaufmann ahonda en un Cavaradossi de tinte más épico y sombrío, y Bryn Terfel oscurece aún más su tétrico Scarpia.

Los dos últimos lanzamientos de *Tosca* en DVD, de los festivales de Pascua de Baden-Baden y Salzburgo, no tienen el menor interés, a pesar de contar con grandes orquestas y directores. Para empezar, la visión escénica iconoclasta de Nikolaus Lehnhoff deriva ahora, en la producción de Philipp Himmelmann, estrenada en Baden-Baden, en 2017, en un planteamiento distópico que no funciona teatralmente, pero tampoco musicalmente. Kristine Opolais no tiene empaque vocal ni hondura dramática para Tosca, Marcelo Álvarez vuelve a hacer el mismo Cavaradossi que conocemos y Marco Vratogna es un Scarpia deficiente y aburrido. Lo mejor es aquí la Filarmónica de Berlín, pues tampoco Simon Rattle se aproxima remotamente a lo que fue Herbert von Karajan con esta orquesta y esta ópera. Y la inspiración cinematográfica de Robert Carsen se convierte, esta vez en la puesta en escena de Michael Sturminger para Salzburgo, de 2018, en un espectáculo moderno, estático y sin intensidad dramática. Christian Thielemann lidera una lectura detallada de la ópera al frente de la Staatskapelle de Dresde, aunque el reparto es desigual tanto en lo vocal como en lo teatral. Destaca la Tosca de Anja Harteros, frente al Scarpia plano de Ludovic Tézier, aunque el punto más bajo sea aquí Aleksandrs Antonenko como Cavaradossi.

**TOSCA EN CD**

Personajes: Floria Tosca (soprano); Mario Cavaradossi (tenor); Il barone Scarpia (barítono); Cesare Angelotti (bajo); Il Sagrestano (bajo); Spoletta (tenor); Sciarrone (bajo); Un carceriere (bajo); Un pastore (contralto).

Nota aclaratoria: existen unas trescientas grabaciones conocidas de *Tosca*, de Giacomo Puccini. El siguiente listado supone una selección de las mismas en relación con su interés fonográfico y su disponibilidad en el mercado. No obstante, la mayoría de las grabaciones incluidas pueden escucharse en plataformas de *streaming* como Spotify, Apple Music, YouTube, Qobuz, Idagio o Primephonic.

**1929**

Bianca Scacciati; Alessandro Granda; Enrico Molinari; Salvatore Baccaloni; Aristide Baracchi; Emilio Vanturini; Aristide Baracchi; Aristide Baracchi; Tommaso Cortellino. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán / Dir.: Lorenzo Molajoli. ARKADIA. ARK 78053 (2 CD) © 1999.

**1930**

Carmen Melis; Piero Pauli; Apollo Granforte; Giovanni Azzimonti; Antonio Gelli; Nello Palai; Giovanni Azzimonti; [...]; Giuseppe Bottini. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala / Dir.: Carlo Sabajno. PRISTINE CLASSICAL. PACO047 (2 CD) © 2010.

**1932**

Claudia Muzio; Dino Borgioli; Alfredo Gandolfi; Louis D'Angelo; Marsden Argall; Marek Windheim. Coro y Orquesta de la Ópera de San Francisco / Dir.: Gaetano Merola. EKLIPSE. EKR 48 © 1995.

**1932**

Ninon Vallin; Enrico Di Mazzei; Arthur Endrèze; Paul Léon Payen; Paul Léon Payen. Coro y Orquesta de la Opéra-Comique de Paris / Dir.: Gustav Cloëz. NAXOS Historical 8 110096/7 (fragmentos + ópera completa dirigida por Oliviero De Fabritiis) (2 CD) © 2002. Bibliothèque nationale de France. © 2015.

**1938**

Maria Caniglia; Beniamino Gigli; Armando Borgioli; Ernesto Dominici; Giulio Tomei; Nino Mazziotti; Gino Conti; [...]; Anna Marcangeli. Coro y Orquesta del Teatro Reale dell'Opera di Roma / Dir.: Oliviero de Fabritiis. NAXOS Historical. 8.110096-97 (+ fragmentos en francés dirigidos por Cloëz) (2 CD) © 2002.

**1944**

Hildegard Ranzak; Helge Rosvaenge; Georg Hann; Hans Pick; Hans Triller; Erich Zimmermann; Wilhelm Strienz; Hanns-Heinz Nissen; Margary Booth. Chor und Symphonisches Orchester des Reichssenders Berlin / Dir.: Leopold Ludwig. PREISER. PR 90210 (2 CD) © 1994.

**1946**

Grace Moore; Jan Peerce; Lawrence Tibbett; Lorenzo Alvary; Salvatore Baccaloni; Alessio De Paolis; [...]. Coro y Orquesta del Metropolitan Opera House de Nueva York / Dir.: Cesare Soderò. WALHALL Eternity Series. WLCD 0346 (2 CD) © 2011.

**1950**

Maria Callas; Mario Filippeschi; Robert Weede; Gilberto Cerda; Francisco Alonso; Carlos Sagarmínaga; Francisco Alonso; Manuel Cassero; Concha De Los Santos. Coro y Orquesta del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México / Dir.: Umberto Mugnai. ARKADIA. ARK 2047 (2 CD) © 2001.

**1951**

Maria Callas; Gianni Poggi; Paolo Silveri; Giulio Neri; Guilherme Damiano; Gino Del Signore; [...]; [...]; Anna Maria Canali. Coro y Orquesta del Teatro Municipal do Rio de Janeiro / Dir.: Antonino Votto. ARCHIPEL. ARPCD 0026 (1 CD) © 2001.

**1952**

Renata Tebaldi; Giuseppe Campora; Enzo Mascherini; Dario Caselli; Fernando Corena; Piero De Palma; Antonio Sacchetti; Antonio Sacchetti; Gianfranco Volante. Coro y Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia / Dir.: Alberto Erede. PEARL. GEMS 0199 (2 CD) © 2003.

**1952**

Maria Callas; Giuseppe Di Stefano; Piero Campolongo; Gilberto Cerda; Alberto Herrera; Carlos Sagarmínaga; Francisco Alonso; Carlos Caballero; Concha de los Santos. Coro y Orquesta del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México / Dir.: Guido Picco. ARCHIPEL. ARPCD 0049 (2 CD) © 2002.

**1953**

Leonie Rysanek; Hans Hopf; Josef Metternich; Karl Hoppe; Werner Faulhaber; Willy Hofmann; Heinz-Maria Lins; Maximilian Eibl; Hertha Töpfer. Coro y Orquesta de la Bayerischer Rundfunk / Dir.: Richard Kraus. WALHALL Eternity Series. WLCD 0016 (2 CD) © 2004.

**1953**

Maria Callas; Giuseppe Di Stefano; Tito Gobbi; Franco Calabrese; Melchiorre Luise; Angelo Mercuriali; Dario Caselli; Dario Caselli; Alvaro Cordova. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala / Dir.: Victor de Sabata. PRISTINE CLASSICAL. PACO080 (2 CD) © 2012 / WARNER CLASSICS. 2564634103 (2 CD) © 2014.

**1955**

Renata Tebaldi; Ferruccio Tagliavini; Tito Gobbi; Michael Langdon; Howell Glynn; David Tree; Ronald Lewis; Rhydderch Davies; Noreen Berry. Coro y Orquesta del Covent Garden de Londres / Dir.: Francesco Molinari-Pradelli. PRISTINE CLASSICAL. PACO121 (2 CD) © 2015 .

**1956**

Renata Tebaldi; Richard Tucker; Leonard Warren; Clifford Harvuot; Fernando Corena; Alessio De Paolis; George Cehanowsky; Calvin Marsh; Peter Mark. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera House de Nueva York / Dir.: Dimitri Mitropoulos. DIAPASON. 160193 (14 CD) © 2017.

**1957**

Zinka Milanov; Jussi Björling; Leonard Warren; Leonardo Monreale; Fernando Corena; Mario Carlin; Nestore Catalani; Vincenzo Preziosa; Giovanni Bianchini. Coro y Orquesta del Teatro dell'Opera di Roma / Dir.: Eric Leinsdorf. BMG 09026 63305-2 (2 CD) © 1999.

**1957**

Magda Olivero; Eugenio Fernandi; Scipio Colombo; Giovanni Amodeo; Vito de Taranto; Piero De Palma; Sergio Liviabella; Giuseppe Albano; Giovanni Bianchini. Coro y Orquesta de la RAI de Milán / Dir.: Emidio Tieri. Istituto Discografico Italiano. IDIS 6159-6120 (2 CD) © 2007.

**1959**

Eleanor Steber; Carlo Bergonzi; George London; Lorenzo Alvary; Gerhard Pechner; Mario Carlin; Alessio De Paolis; Osie Hawkins; Luigi Sgarro; Peter Burke. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: Kurt Adler. LIVING STAGE. LS 1108 (2 CD) © 2004.

**1959**

Renata Tebaldi; Mario del Monaco; George London; Silvio Maionica; Fernando Corena; Piero De Palma; Giovanni Morese; Giovanni Morese; Ernesto Palmerini. Coro y Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia / Dir.: Francesco Molinari Pradelli. URANIA. WS121236 (2 CD) © 2016.

**1960**

Stefania Woytowicz; Sándor Kónya; Kim Borg; Günther Leib; Hellmuth Kaphahn; Werner Enders; Reiner Süß; Michael Wein; Reiner Süß. Coro de la Berliner Staatsoper y Staatskapelle de Berlín / Horst Stein. BERLIN CLASSICS. 0091172BC (2 CD) © 1999.

**1961**

Régine Crespin; Giuseppe Di Stefano; Otakar Kraus; David Kelly; Forbes Robinson; David Tree; Victor Godfrey; Rhydderch Davies; John Pyle. Coro y Orquesta del Covent Garden de Londres / Dir.: Edward Downes. MYTO. MCD00311 (2 CD) © 2012.

**1962**

Leontyne Price; Giuseppe Di Stefano; Giuseppe Taddei; Carlo Cava; Fernando Corena; Piero De Palma; Leonardo Monreale; Alfredo Mariotti; Herbert Weiss. Coro de la Wiener Staatsoper. Wiener Philharmoniker / Dir.: Herbert von Karajan. DECCA The Originals. 475 7522 1 (2 CD) © 2006.

**1965**

Maria Callas; Carlo Bergonzi; Tito Gobbi; Leonardo Monreale; Giorgio Tadeo; Renato Ercolani; Ugo Trama; Leonardo Monreale; David Sellar. Coro del Théâtre National de l'Opéra. Orquesta de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris / Dir.: Georges Prêtre. WARNER CLASSICS. 2564634079 (2 CD) © 2014.

**1966**

Birgit Nilsson; Franco Corelli; Dietrich Fischer-Dieskau; Silvio Maionica; Alfredo Mariotti; Piero De Palma; Dino Mantovani; Tom Krause; Patrizio Veronelli. Coro y Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia / Dir.: Lorin Maazel. DECCA 4834119 © 2018.



**1973**

Leontyne Price; Plácido Domingo; Sherrill Milnes; Clifford Grant; Paul Plishka; Francis Egerton; John Gibbs; Michael Rippon; David Pearl. Coro de voces blancas de la Wandsworth School. John Alldis Choir. Orchestra New Philharmonia / Dir.: Zubin Mehta. SONY CLASSICAL. G0100035637349 (2CD) © 2016.

**1976**

Montserrat Caballé; José Carreras; Ingvar Wixell; Samuel Ramey; Domenico Trimarchi; Piero De Palma; William Elvin; William Elvin; Ann Murray. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden / Dir.: Colin Davis. PENTATONE. PTC 5186147 (2 CD) © 2006.

**1976**

Galina Vishnévskaja; Franco Bonisolli; Matteo Manuguerra; Antonio Zerbini; Guido Mazzini; Mario Guggia; Domenico Versaci Medici; Giacomo Bertasi; [...]. Maîtrise y Coro de Radio France. Orchestre National de France / Dir.: Mstislav Rostropóvich. DEUTSCHE GRAMMOPHON. E4775599 (2 CD) © 2005.

**1978**

Mirella Freni; Luciano Pavarotti; Sherrill Milnes; Richard Van Allan; Italo Tajo; Michel Sénéchal; Paul Hudson; John Tomlinson; Walter Baratti. Coro de voces blancas de la Wandsworth School. London Opera Chorus. London Philharmonic National Orchestra / Dir.: Nicola Rescigno. DECCA. 4783054 (2 CD) © 2011.

**1979**

Katia Ricciarelli; José Carreras; Ruggero Raimondi; Gottfried Hornik; Fernando Corena; Heinz Zednik; Victor Von Halem; Victor Von Halem; Wolfgang Bünthen. Schöneberger Sängerknaben. Coro de la Deutsche Oper de Berlín. Berliner Philharmoniker / Dir.: Herbert von Karajan. DEUTSCHE GRAMMOPHON. E4138152 (2 CD) © 1985.

**1980**

Renata Scotto; Plácido Domingo; Renato Bruson; John Cheek; Renato Capecchi; Andrea Velis; Paul Hudson; Itzhak Perlman; Dominick Martinez. Coro de voces blancas de la St. Clement Danes School. Ambrosian Opera Chorus, Philharmonia Orchestra / Dir.: James Levine. WARNER CLASSICS. 9029593420 (2 CD) © 2016.

**1986**

Kiri Te Kanawa; Jaume Aragall; Leo Nucci; Malcom King; Spiro Malas; Piero De Palma; Paul Hudson; Nicholas Folwell; Ivo Martinez. Coro de voces blancas de la Royal Opera House Covent Garden. Coro de la Welsh National Opera. London Philharmonic National Orchestra / Dir.: Georg Solti. DECCA. E4145972 (2 CD) © 1997.

**1990**

Mirella Freni; Plácido Domingo; Samuel Ramey; Bryn Terfel; Angelo Veccia; Anthony Laciura; Ralf Lukas; Bryan Secombe; Lee Tierna. Coro de la Royal Opera House Covent Garden. Philharmonia Orchestra / Dir.: Giuseppe Sinopoli. DEUTSCHE GRAMMOPHON. E4317752 (2 CD) © 1992.

**1992**

Carol Vaness; Giuseppe Giacomini; Giorgio Zancanaro; Danilo Saraiocco; Alfredo Mariotti; Piero De Palma; Orazio Mori; Charles Austin; Jeffrey Smith. Westminster Symphonic Choir. Philadelphia Boys Choir. The Philadelphia Orchestra / Dir.: Riccardo Muti. PHILIPS 4345952 (2 CD) © 2006.

**2000**

Maria Guleghina; Salvatore Licitra; Leo Nucci; Giovanni Battista Parodi; Alfredo Mariotti; Ernesto Gavazzi; Silvestro Sammaritano; Ernesto Panariello; Virginia Barchi. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala / Dir.: Riccardo Muti. SONY CLASSICAL. 88985333992 (2 CD) © 2016.

**2000**

Angela Gheorghiu; Roberto Alagna; Ruggero Raimondi; Maurizio Muraro; Enrico Fissore; David Cangelosi; Sorim Colibrán; Gwynne Howell; James Savage-Hanford. Tiffin Children's Choir. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden / Dir.: Antonio Pappano. EMI. 5571732 (2 CD) © 2001.

**2001**

Fiorenza Cedolins; Andrea Bocelli; Carlo Guelfi; Ildebrando D'Arcangelo; Matteo Peirone; Sergio Bertocchi; Diego Barretta; José Ignacio Ventura; [...]. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino / Dir.: Zubin Mehta. DECCA. 4737102 (2 CD) © 2003.

## TOSCA EN DVD

Personajes: Floria Tosca (soprano); Mario Cavaradossi (tenor); Il barone Scarpia (barítono); Cesare Angelotti (bajo); Il Sagrestano (bajo); Spoletta (tenor); Sciarrone (bajo); Un carceriere (bajo); Un pastore (contralto).

### 1956

Maria Caniglia (Franca Duval); Franco Corelli; Gian Giacomo Guelfi (Alfio Poli); Antonio Sacchetti; Vito De Taranto; Adelio Zagonara (Fernando Alfieri); Aldo Relli; Franco Pugliese (Dino Conti); [...]. Coro y Orquesta del Teatro dell'Opera di Roma / Dir.: Oliviero De Fabritiis / Dir. esc.: Carmine Gallone. HARDY CLASSICS. DVD HCD4015 (1 DVD) © 2004.

### 1958

Maria Callas; Albert Lance; Tito Gobbi; Louis Rialland, Jean Paul Hurteau; Jacques Mars. Orquesta de del Théâtre National de l'Opéra de Paris / Dir.: Georges Sebastian. EMI. 9250291 (1 DVD) © 2001.

### 1960

Magda Olivero; Alvinio Misciano; Giulio Fioravanti; Giovanni Foiani; Carlo Badioli; Athos Cesarini; Arrigo Cattelani; Renzo Gonzales; Rino Rontani. Coro y Orquesta Sinfónica de la RAI de Turin / Dir.: Fulvio Vernizzi / Dir. esc.: Mario Lanfranchi. HARDY CLASSIC HCD 4011 (1 DVD) © 2004.

### 1961

Renata Tebaldi, Gianni Poggi, Gian Giacomo Guelfi, Silvano Pagliuca, Antonio Pirino, Giorgio Onesti, Arturo La Porta, Takako Kurimoto. Coro y Orquesta de la NHK de Tokio / Dir.: Arturo Basile / Dir. esc.: [...]. VAI. DVD 4416 (1 DVD) © 2007.

### 1961

Renata Tebaldi; Eugene Tobin; George London; Gustav Grefe; Hubert Buchta; Heinz Cramer; Siegfried Fischer-Sandt; Wilhelm Baur; Claudia Hellmann. Coro y Orquesta de la Stuttgart Staatsoper / Dir.: Franco Patanè / Dir. esc.: [...]. VAI. DVD 4217 (1 DVD) © 2002.

### 1962 & 1964

Maria Callas; Renato Cioni; Tito Gobbi; Robert Bowman, Dennis Wicks. Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden / Dir.: Carlo Felice Cillario / Dir. esc.: Franco Zeffirelli. EMI. 9285194 (1 DVD) © 2002.

### 1976

Raina Kabaivanska; Plácido Domingo; Sherrill Milnes; Giancarlo Luccardi; Alfredo Mariotti; Mario Ferrara; Bruno Grella; Domenico Medici; Plácido Domingo jr. Ambrosian Opera Chorus. New Philharmonia Orchestra / Dir.: Bruno Bartoletti / Dir.: esc.: Gianfranco De Bosio. DEUTSCHE GRAMMOPHON. 0734038 (1 DVD) © 2005.

### 1978

Shirley Verrett; Luciano Pavarotti; Cornell MacNeil; John Cheek; Fernando Corena; Andrea Velis; Russell Christopher; Philip Booth; Robert Sapolsky. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: James Conlon / Dir. esc.: Tito Gobbi. DECCA. 07434109 (1 DVD) © 2010.

### 1984

Eva Marton; Jaime Aragall; Ingvar Wixell; Alfredo Giacomotti; Graziano Polidori; Mario Ferrara; Giuseppe Zecchillo; Gianni Brunelli; Mario Bonizzato. Coro y Orquesta dell'Arena di Verona / Dir.: Daniel Oren / Dir. esc.: Sylvano Bussotti. KULTUR VIDEO. KUL2837DVD (1 DVD) © 2005.

### 1985

Hildegard Behrens; Plácido Domingo; Cornell MacNeil; James Courtney; Italo Tajo; Anthony Laciura; Russell Christopher; Richard Vernon; Melissa Fogarty. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera House de Nueva York / Dir.: Giuseppe Sinopoli / Dir. esc.: Franco Zeffirelli. DEUTSCHE GRAMMOPHON. 0734100 (1 DVD) © 2006.

### 1986

Eva Marton; Lamberto Furlan; John Shaw; Peter Van der Stolk; John Germain; Christopher Dawes; Robert Eddie; Anthony Warlain; Antony Phipps. Coro de la Australian Opera, Elisabethian Opera Orchestra de Sidney / Dir.: Alberto Erede / Dir. esc.: John Copley. KULTUR VIDEO. KUL1213DVD (1 DVD) © 2001.

### 1992

Catherine Malfitano; Plácido Domingo; Ruggero Raimondi; Giacomo Prestia; Giorgio Gatti; Mauro Buffoli; Silvestro Sammaritano; Franco Federici; Simone Scatarszi. Coro y Orquesta de la RAI de Roma / Dir.: Zubin Mehta / Dir. esc.: Giuseppe Patroni-Griffi. WARNER CLASSICS 2564645293 / 2564645292 (1 DVD / Blu-ray) © 2013.

### 1998

Catherine Malfitano; Richard Margison; Bryn Terfel; Mario Luperi; Enrico Fissore; John Graham-Hall; Sjef Van Wersch; Ton Kemperman; [...]. Coro De Nederlandse Opera y Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam / Dir.: Riccardo Chailly / Dir. esc.: Nikolaus Lehnhoff. DECCA 0743210 (1 DVD) © 2007.

**2000**

Maria Guleghina; Salvatore Licitra; Leo Nucci; Giovanni Battista Parodi; Alfredo Mariotti; Ernesto Gavazzi; Silvestro Sammaritano; Ernesto Panariello; Virginia Barchi. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala / Dir.: Riccardo Muti / Dir. esc.: Luca Ronconi. TDK DV OPTOS. 5450270006724 (1 DVD) © 2000.

**2000**

Francesca Patanè; José Cura; Renato Bruson; Giancarlo Tosi; Federico Longhi; Nicola Sette; [...]. Coro del Teatro Petruzzelli di Bari. Orchestra Sinfonica della Provincia di Bari / Dir.: Pier Giorgio Morandi / Dir. esc.: Enrico Castiglione. PAN DREAM. PDL 1002 (1 DVD) © 2002.

**2001**

Angela Gheorghiu; Roberto Alagna; Ruggero Raimondi; Maurizio Muraro; Enrico Fissore; David Cangelosi; Sorin Coliban; Gwynne Howell; James Savage-Handford. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden / Dir.: Antonio Pappano / Dir. esc.: Benoît Jacquot. OPUS ARTE. OA883D (1 DVD) © 2003.

**2004**

Daniela Dessi; Fabio Armiliato; Ruggero Raimondi; Marco Spotti; Miguel Sola; Emilio Sánchez; Josep Miquel Ribot; Francisco Santiago; Eliana Bayón. Coro y Orquesta del Teatro Real de Madrid / Dir.: Maurizio Benini / Dir. esc.: Núria Espert. OPUS ARTE. OA0901D (2 DVD) © 2004.

**2006**

Fiorenza Cedolins; Marcelo Álvarez; Ruggero Raimondi; Marco Spotti; Fabio Previati; Enrico Facini; Giuliano Pelizon; Angelo Nardinocchi; Ottavia Dorrucchi. Coro y Orquesta de la Arena di Verona / Dir.: Daniel Oren / Dir. esc.: Hugo de Ana. ARTHAUS MUSIK. 107195 / 108027 (1 DVD / Blu-ray) © 2011.

**2009**

Emily Magee; Jonas Kaufmann; Thomas Hampson; Valeriy Murga; Giuseppe Scorsin; Peter Straka; Morgan Moody; Daniel Golossov; Claudia auf der Maur. Coro y Orquesta de la Ópera de Zúrich / Dir.: Paolo Carignani / Dir. esc.: Robert Carsen. DECCA. 0743420 / 0743828 (1 DVD / Blu-ray) © 2011 y © 2014.

**2009**

Karita Mattila; Marcelo Álvarez; George Gagnidze; David Pittsinger; Paul Plishka; Joel Sorensen; James Courtney; Keith Miller; Jonathan Makepeace. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York / Dir.: Joseph Colaneri / Dir. esc.: Luc Bondy. VIRGIN CLASSICS. 6419739 (1 DVD) © 2010.

**2011**

Angela Gheorghiu; Jonas Kaufmann; Bryn Terfel; Lukas Jakobski; Jeremy White; Hubert Francis; ZhengZhong Zhou; John Morrissey; William Payne. Coro y Orquesta del Covent Garden de Londres / Dir.: Antonio Pappano / Dir. esc.: Jonathan Kent. EMI. 4040639 / 4040649 (1 DVD / Blu-ray) © 2012.

**2017**

Kristine Opolais; Marcelo Álvarez; Marco Vratogna; Alexander Tsymbalyuk; Peter Rose; Peter Tantsits; Douglas Williams; Walter Fink Un; Giuseppe Mantello. Philharmonia Chor Wien & Cantus Juvenum Karlsruhe y Berliner Philharmoniker / Dir.: Simon Rattle / Dir. esc.: Philipp Himmelmann. EUROARTS. 8024264178 (1 DVD) © 2017.

**2018**

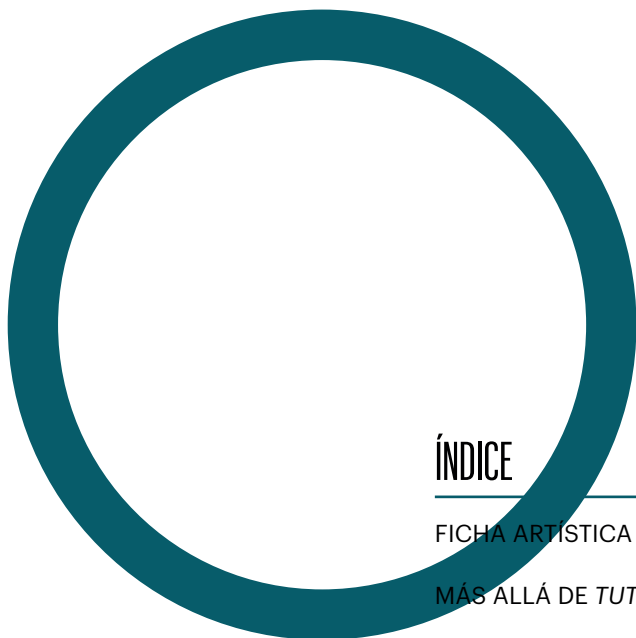
Anja Harteros; Aleksandrs Antonenko; Ludovic Tézier; Andrea Mastroni; Matteo Peirone; Mikeldi Atxalandabaso; Rupert Grössinger; Levente Páll; Benjamin Aster. Salzburger Bachchor y Staatskapelle Dresden / Dir.: Christian Thielemann / Dir. esc.: Michael Sturminger. CMAJOR. 748308 / 748404 (1 DVD / Blu-ray) © 2019.

Giuseppe Verdi

# CONCIERTO TUTTO VERDI

Fundación  
**BBVA**





## ÍNDICE

---

FICHA ARTÍSTICA

/454

MÁS ALLÁ DE *TUTTO VERDI* - Francesco Izzo

/455



## FICHA ARTÍSTICA

### Música

### Representación

**Angela Meade**

**Davinia Rodríguez**

**Sergio Escobar**

**Xabier Anduaga**

**Vladimir Stoyanov**

**Bilbao Orkestra Sinfonikoa**  
**Coro de Ópera de Bilbao**

**Director musical**

**Director del coro**

**Programa**

**Patrocinador exclusivo**

Giuseppe Verdi (1813-1901)

19 de junio de 2021

Soprano

Soprano

Tenor

Tenor

Barítono

Roberto Abbado

Boris Dujin

Escenas de *La forza del destino*, *Il Trovatore*,  
*La Traviata*, *I vespri siciliani*, *Nabucco*, *Aida* y  
la cantata *El himno de las naciones*.

Fundación

**BBVA**

# MÁS ALLÁ DE *TUTTO VERDI*

Para una asociación que, durante los últimos quince años, ha invertido una enorme cantidad de energía y recursos económicos en su proyecto *Tutto Verdi*, cuyo objetivo era representar la totalidad de las óperas de Giuseppe Verdi, podría parecer superfluo (o incluso redundante) programar otro evento dedicado al famoso compositor italiano. La mayor parte de la música que se ha incluido en este concierto, no es necesario decirlo, ya se ha escuchado anteriormente en Bilbao, y el programa concluye con una composición no operística –el *Inno delle nazioni* compuesto para la Exposición Internacional celebrada en Londres en 1862– de forma un tanto consciente y deliberada, ya que con ella se añade un elemento novedoso a la conclusión celebratoria de la experiencia de *Tutto Verdi*.

Pero, dejando a un lado la intención evidente de este concierto, que brinda una oportunidad para reconocer y despedir los logros alcanzados por la ABAO durante estos años, cabría preguntarse: después de haber convivido con tantas obras de Verdi a lo largo de varios años de emocionantes representaciones en Bilbao, y tras haber asistido quizás a otras innumerables producciones verdianas, ya sea en persona o por haber escuchado sus grabaciones, ¿podemos aprender aún algo nuevo gracias a una velada como la de hoy? Mi respuesta es: sí, muchísimo. En concreto, las maneras en que el programa de este concierto combina piezas de diferentes períodos de la carrera de Verdi, concebidas para contextos diversos y valiéndose de estrategias y plantillas diferentes, nos recordará vívidamente y de una forma condensada que resulta enriquecedor, como ha hecho la ABAO, contemplar la magnitud y la diversidad de la producción de Verdi. Difícilmente puede pensarse que este concierto se haya planteado como un resumen de *Tutto Verdi*; sí que nos ofrece, sin embargo, un compendio de dimensiones reducidas de algunos de los descubrimientos que hemos hecho y de los temas que han ido surgiendo durante estos años que ha durado el ciclo.

| 455 |



El yunque como elemento esencial en una partitura estadounidense del Coro de gitanos de *Il trovatore*

El concierto se inicia con dos grandes éxitos. Quien, por los motivos que sean, no haya podido asistir a todas las producciones verdianas de la ABAO o tenga un conocimiento limitado de Giuseppe Verdi como compositor de ópera, se sentirá probablemente como en casa al oír el estremecedor tema inicial de la Sinfonía de *La forza del destino* (1869) o el estallido de energía rítmica y vocal del coro de los gitanos de *Il trovatore* (1853). Verdi compuso la primera pieza cuando la ópera que había compuesto para San Petersburgo y estrenada en esa ciudad en 1862 fue revisada para el Teatro alla Scala de Milán. Es una pieza que gusta a todo el mundo, sin duda: un popurrí que contiene una serie de temas que son, en sí mismos, y como poco, pegadizos, y que introducen (o, para aquellos que ya estén familiarizados con la ópera, recuerdan) algunos de los momentos más destacados de la partitura: fundamentalmente, el motivo del “destino” que da paso al dúo para Don Alvaro y Don Carlo, la oración de Leonora en el segundo acto y su dúo posterior con el Padre Guardiano. Por lo que respecta al coro de los gitanos, se trata de una pieza que se ha convertido en un icono y en un epítome no sólo de *Il trovatore*, sino, probablemente, de la ópera como género. Es uno de esos pasajes en los que oír es también ver, con el sonido característico de los yunques describiendo vívidamente a los gitanos trabajando y contemplando felizmente la visión de una “zingarella” que les brindará solaz en plena jornada laboral. Justo antes de los yunques, Verdi escribió en su partitura autógrafa una sencilla pero elocuente indicación escénica para el coro masculino: «*danno di piglio ai ferri del mestiere*» («cogen los martillos para ponerse a trabajar»): deja claro, en otras palabras, que lo que oímos es el sonido de herramientas de trabajo, no una nota vacua de *couleur locale*. El sonido percetivo y el canto al que acompañan vienen justificados por la actividad que está desarrollándose sobre el escenario.

En contraste con estos grandes éxitos orquestales y corales que sirven de pórtico del programa de hoy, hay fragmentos sustanciales del mismo –en concreto, las selecciones de *La traviata* (1853) y *Aida* (1871)– que sobresalen por su intimidad, introspección y hondura psicológica. Se trata, por supuesto, de una decisión consciente: no hay brindis de *La traviata*, ni coros y marchas de *Aida*, sino, en su lugar, arias y

dúos. Estas dos óperas, podría decirse, difícilmente podrían ser más diferentes: se encuentran separadas por casi dos décadas, fueron compuestas en circunstancias muy diferentes, cuentan historias muy diferentes y se valen de medios y estrategias musicales dispares. Sin embargo, la posibilidad de oír estas extensas selecciones una a continuación de la otra nos permite también constatar algunas sorprendentes analogías. Comencemos con los dúos en que se enfrentan Germont y Violetta en *La traviata*, por un lado, y Amonasro y *Aida* en la ópera homónima, por otro: ambos muestran a un padre que hace frente y acaba imponiéndose sobre una mujer que se muestra en un principio desafiante. El de *La traviata* es extenso y acoge una gran variedad interna, si bien se halla aún ligado a las convenciones formales del primo *Ottocento*, mientras que el de *Aida* es conciso y concentrado, transcompuesto, transmitiendo la sensación de una escena que está sucediendo «en tiempo real». Ambos se cierran con una cierta efusividad, pero el de *Aida* se interrumpe con la llegada de Radames, sin dejar tiempo para el acostumbrado «*Addio, addio*» repetido que sirve de punto final de tantos dúos.

Por lo que respecta a los solos, «*Addio del passato*» de Violetta, «*Di Provenza il mar, il suo!*» de Germont y «*O cieli azzurri*» de *Aida* son todos ellos piezas estróficas en las que se presenta el mismo material dos veces con un texto diferente. La pieza para *Aida* fue un añadido tardío a la partitura y sobresale por sus sofisticados efectos orquestales y su cromatismo, mientras que los de *La traviata* son íntimos y resultan muy reveladores de la ambientación francesa de una ópera que se desarrolla en interiores, tras unas cortinas cerradas. Por lo que se refiere a los dúos para soprano y tenor de *Aida*, son absolutamente contrastantes en lo que respecta a su contexto dramático: uno rebosante de amor y esperanza, el otro mostrando cómo los dos protagonistas, enterrados vivos, se despiden de este mundo. Sus estructuras musicales son, sin embargo, análogas, con secciones conclusivas («*Si, fuggiam da queste mura*» y «*O terra addio*», respectivamente) que son, formalmente, cabalette. Si se compara «*O terra addio*» con, por ejemplo, «*Verranno a te sull'aure*», de *Lucia di Lammermoor* (1835) de Gaetano Donizetti, puede verse que Verdi, en una fecha tan tardía como 1871,





La bailarina Caterina Beretta, caracterizada como el Otoño para el ballet de *Les Vêpres siciliennes*

seguía valiéndose de un procedimiento que tenía sus raíces en el tramo inicial del siglo XIX, con cada uno de los personajes presentando sucesivamente la melodía y cantándola finalmente juntos al unísono.

Hasta ahora hemos examinado extractos de las óperas italianas de Verdi, pero la dimensión y el estatus internacional del arte de Verdi resulta incontestable. El encargo de *Aida* para El Cairo sobre el telón de fondo de la inauguración del Canal de Suez es, de hecho, un signo de distinción muy especial, y *La traviata* simplemente no existiría si no fuera por la relación que mantuvo Verdi con el entorno parisiense. Recordemos también que Verdi compuso en Europa no sólo para los principales teatros de ópera italianos, sino también para Londres (*I masnadieri*, 1847) y, por supuesto, para París en varias ocasiones. Es bien conocida su prolongada colaboración con las instituciones operísticas de la capital francesa, lo que se tradujo en la creación de grand opéras, *Jérusalem* (1847), *Les vêpres siciliennes* (1855) y *Don Carlos* (1867), además de las revisiones de *Il trovatore* (como *Le trouvère*, 1857), *Macbeth* (1865) y *Otello* (1894). Cada una de estas obras está conectada con el ámbito parisiense no sólo por el idioma (las revisiones de *Macbeth* y *Otello* se estrenaron asimismo en francés), sino también por elementos musicales y dramáticos en

línea con las convenciones y las expectativas locales. De manera especialmente notable, cada una de estas partituras contiene un extenso *divertissement*, un ballet que añade un importante elemento de espectáculo a la deslumbrante experiencia multimedia en que consistía la *grand opéra* parisiense.

Convencionalmente, el *divertissement* se inserta en el contexto de un cuadro coral hacia la mitad aproximadamente de una *grand opéra* (de ahí que, en una ópera en cinco actos, suele situarse en el tercer acto). La conexión con la trama es normalmente tenue: en el caso de *Les Vêpres siciliennes*, lo que le da pie es un baile en el palacio de Montfort, donde los invitados se entretienen con un espectáculo en el que se ofrecen alegorías coreografiadas de las cuatro estaciones. De hecho, el *divertissement* se titula *Les quatre saisons*, y cada una de sus cuatro secciones a gran escala está asociada con una estación. La naturaleza espectacular del *divertissement* no era un asunto menor: se trata, de hecho, de una larga y ambiciosa sección de la partitura, nada menos que 232 páginas en el manuscrito autógrafo de Verdi. En él, Verdi da muestras de su conocimiento de las convenciones musicales asociadas a los ballets parisienses. Resulta extraordinario observar los refinados efectos orquestales, y comprobar que nuestro compositor, en las mentes y los corazones de muchas personas un compositor intrínsecamente "italiano", se siente muy cómodo con los ritmos y las formas de la música de ballet parisiense, tal y como queda demostrado con la presencia de danzas que van desde el vals a la polca y el *galop* (en este último, es fácil percibir una afinidad con Offenbach).

Junto a esos ritmos, Verdi también introduce lo que podría llamarse un poco de colorido local, con una *tarantella* que, si bien no es ni siciliana ni, por supuesto, medieval, sí que introduce un elemento identificablemente italiano. Visto en su conjunto, sin embargo, tanto en términos de convención como de estilo, el *divertissement* de *Les Vêpres siciliennes* es absolutamente francés, un poderoso indicador de cómo la música de Verdi estaba pasando a ser cada vez más internacional. Y existe, lo que resulta fascinante, un *trait d'union* con *La traviata*, la ópera que se sitúa inmediatamente antes de *Vêpres* en el catálogo de Verdi. *La traviata* es una ópera italiana



VERDI: el acrónimo perfecto de «Vittorio Emanuele, Re d'Italia»

y, como tal, no contiene ningún ballet formal, pero sí que incluye una suerte de divertissement en la escena de la fiesta en casa de Flora en el segundo acto. De manera aún más notable, la profusión de ritmos de danza en esa partitura (incluido, podría decirse, «Addio del passato», que es en esencia un vals lento) refuerza el elemento parisiense de la trama. De ahí que, de maneras diferentes pero complementarias, estas dos óperas de mediados de la década de 1850 cuenten historias de la vinculación de Verdi con París, en términos de argumento, estilo musical y convenciones de género.

Del cosmopolitismo de la música de ballet de *Les Vêpres siciliennes*, el programa se traslada a una de las piezas más identificablemente “italianas” que compuso Verdi. Un concierto celebratorio dedicado a él, podría sostenerse, no estaría completo sin «*Va pensiero sull'ale dorate*», el coro inmensamente popular de cautivos hebreos a la orillas del río Éufrates, que se tiene, acertada o equivocadamente, por la expresión por antonomasia del arte de Verdi y por un emblema del patriotismo italiano. En el marco de *Tutto Verdi*, tenemos la oportunidad de ver la pieza en el contexto de *Nabucco* en su conjunto, así como de otros coros de un carácter ostensiblemente patrióticos incluidos en obras de Verdi. *Nabucco* data de 1842 y fue la tercera ópera de Verdi y su primer gran éxito. Es posible que «*Va pensiero*» sea la pieza coral operística más famosa y una de sus melodías más características (se oye ya en la Sinfonía con que da comienzo la ópera), pero esto no debería oscurecer el hecho de que el coro se halla virtualmente omnipresente en *Nabucco*, ya que figura de manera destacada en diez de sus trece números. Y obras posteriores siguieron su estela, hasta el punto de que a mediados de la década de 1840 se hablaba de Verdi como el «*papà dei cori*» (padre de los coros), un

epíteto que se había ganado tras aplicar el éxito de la fórmula de «*Va pensiero*» a los coros de otras óperas. Al enviar a Verdi el texto para un coro en *Ernani*, el libretista Francesco Maria Piave había señalado: «Espero que el maestro de *Nabucco* e *I Lombardi* [alla prima crociata] encuentre alguna inspiración en estos versos». La fórmula que se observa en «*Va pensiero*» es sencilla: canto al unísono y versos decasílabos que dan lugar a un modelo rítmico repetitivo, con una característica figura con puntillo en la parte débil y la parte fuerte coincidiendo con la tercera sílaba («*Va pen-SIE-ro*»). Y esa fórmula puede observarse, por ejemplo, en coros de *I Lombardi alla prima crociata* (1843) y, efectivamente, en *Ernani* (1844; el coro al que se refería Piave es, por supuesto, «*Si ridesti il leon di Castiglia*»).

El hecho de que este tipo de coro suela asociarse a expresiones de anhelo patriótico u orgullo nacional debería darnos que pensar, porque es algo que ha sido objeto de extensos debates, y en ocasiones de manera vehemente, en los últimos años. Aunque resultaría difícil cuestionar las ideas políticas de Verdi y su profunda implicación en la causa del *Risorgimento* italiano, es importante recordar que el estatus especial de «*Va pensiero*» es algo que fue desarrollándose de forma gradual; en el estreno de la ópera en el Teatro alla Scala no hubo, con toda seguridad, ningún altercado y tampoco ninguna propina; fue, en realidad, otro coro de la misma ópera el que fue aclamado con especial fervor y, en consecuencia, repetido. Sin embargo, el favor que el público dispensó a «*Va pensiero*» creció rápidamente y no hay signos a la vista que parezcan indicar que podría empezar a disminuir pronto.

Con semejante despliegue de coros y oberturas, arias, dúos y música de ballet, es mucho lo que se nos ofrece esta tarde para poder satisfacer a los oídos más musicales. Pero la conclusión de este programa y, en consecuencia, del proyecto *Tutto Verdi* viene de la mano, como ya se ha mencionado más arriba, de una de las composiciones no operísticas de Verdi. De este modo nos encaminados en realidad más allá de Verdi, y más allá de la ópera, una decisión que tiene importantes ramificaciones y que nos brinda materia de reflexión con respecto a lo que podría ofrecer a su público en el futuro una



Cubierta de la primera edición del *Inno delle nazioni*

asociación que organiza representaciones operísticas como la ABAO. La inclusión de esta pieza en el concierto de hoy, sin embargo, es más coherente de lo que podría parecer. Da pie, en concreto, a otra reflexión sobre la dimensión internacional de la obra de Verdi. El *Inno delle nazioni* está escrito en un solo movimiento, para gran orquesta y coro («*Coro di Popolo*»), como está indicado en la partitura) y tenor solista («*Un bardo*») e incorpora citas, como es bien sabido, de tres melodías nacionales: el himno nacional inglés («*God Save the Queen*»), «*La Marseillaise*» y el «*Canto degli italiani*». Los dos últimos son en la actualidad los himnos nacionales oficiales de Francia e Italia, respectivamente, pero no lo eran en el momento de la composición e interpretación del himno de Verdi, y hubo rumores de que la exclusión inicial de la pieza del concierto inaugural de la Exposición Internacional tuvo que ver con las implicaciones políticas de las elecciones musicales realizadas por Verdi para el *Inno*. En

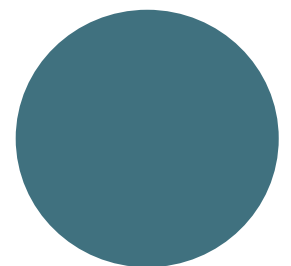
realidad, la comisión que había organizado las actividades musicales se había mostrado reticente a incluir el *Inno delle nazioni* en el programa inaugural debido a sus grandes dimensiones y al tamaño de su plantilla (Verdi había pensado en un principio escribir una marcha, luego una obertura orquestal), y el estreno acabó celebrándose varias semanas después, el 24 de mayo.

Los actos oficiales no eran, por regla general, del agrado de Verdi, por no hablar de los encargos para escribir música destinada a ellos. Pero es una suerte que sí decidiera contribuir con el *Inno delle nazioni* a la Exposición Internacional de 1862 en Londres. Al hacerlo, dejó otra excelente composición para la posteridad, que, en muchos sentidos, miraba al futuro: fue su primera colaboración con Arrigo Boito (que escribiría mucho después los libretos para *Otello* y *Falstaff*); fue, podría decirse, una obra visionaria al combinar melodías que hoy, más de un siglo y medio después, son los himnos nacionales oficiales de tres países europeos. ¿Se me permite decir que Verdi no estaría quizá muy contento con el proceso político al que nos referimos habitualmente como Brexit? Quizá no sea necesario. Pero ahora que ponemos fin a *Tutto Verdi*, con orgullo y puede también que un toque de nostalgia, debemos reflexionar sobre en qué gran medida la música de Verdi nos ha proporcionado claves para entender el mundo de hoy: su política, religión, relaciones de género y muchas otras cosas. Y, aun después de que concluya *Tutto Verdi*, así seguirá haciéndolo.



### Francesco Izzo

es catedrático de Música en la Universidad de Southampton. Es el Editor General de la edición crítica de *The Works of Giuseppe Verdi* (The University of Chicago Press y Ricordi) y Director Científico del Festival Verdi de Parma. Ha publicado extensamente sobre la ópera italiana del siglo XIX y es autor de *Laughter between Two Revolutions. Opera buffa in Italy, 1831-1848* (Rochester, University of Rochester Press, 2013).



## CRONOLOGIA ÓPERAS VERDI

	FECHA ESTRENO	TEATRO	TEMPORADA ABAO BILBAO OPERA
<b>Oberto, Conte di San Bonifacio*</b>	17 nov. 1839	Scala, Milán	2006/2007
<b>Un giorno di regno*</b>	05 sep. 1840	Scala, Milán	2012/2013
<b>Nabucco*</b>	09 mar. 1842	Scala, Milán	2011/2012
<b>I Lombardi alla Prima Crociata*</b>	11 feb. 1843	Scala, Milán	2018/2019
<b>Ernani*</b>	09 mar. 1844	La Fenice, Venecia	2009/2010
<b>I due Foscari*</b>	03 nov. 1844	Argentina, Roma	2008/2009
<b>Giovanna D'Arco*</b>	15 feb. 1845	Scala, Milán	2013/2014
<b>Alzira*</b>	2 ago. 1845	San Carlo, Nápoles	2020/2021
<b>Attila*</b>	17 mar. 1846	La Fenice, Venecia	2014/2015
<b>Macbeth</b>	14 mar. 1847	Pergola, Florencia	
<b>I Masnadieri*</b>	22 jul. 1847	Majesty's, Londres	2017/2018
<b>Jérusalem (Rev de I Lombardi)*</b>	26 nov. 1847	Opéra, París	2019/2020
<b>Il Corsaro*</b>	25 oct. 1848	Grande, Trieste	2010/2011
<b>La battaglia di Legnano*</b>	27 ene. 1849	Argentina, Roma	2007/2008
<b>Luisa Miller*</b>	08 dic. 1849	San Carlo, Nápoles	2011/2012
<b>Stiffelio*</b>	16 nov. 1850	Grande, Trieste	2016/2017
<b>Rigoletto*</b>	11 mar. 1851	La Fenice, Venecia	2006/07 y 20013/14
<b>Il trovatore*</b>	19 ene. 1853	Apollo, Roma	2008/2009
<b>La traviata*</b>	06 mar. 1853	La Fenice, Venecia	2012/2013
<b>Les vêpres siciliennes*</b>	13 jun. 1855	Opéra, París	2012/2013
<b>I vespri siciliani</b>	26 dic. 1856	Scala, Milán	
<b>Le trouvère</b>	12 ene. 1857	Opéra, París	
<b>Simon Boccanegra</b>	12 mar. 1857	La Fenice, Venecia	
<b>Aroldo (Rev Stiffelio)*</b>	16 ago. 1857	Nuovo, Rimini	2008/2009
<b>Un ballo in maschera*</b>	17 feb. 1859	Apollo, Roma	2009/2010
<b>La force du destin*</b>	10 nov. 1862	Impérial, S. Petersburgo	
<b>Macbeth (Rev) *</b>	21 abr. 1865	Lyrique, París	2010/2011
<b>Don Carlos (francés en 5 actos) *</b>	11 mar. 1867	Opéra, París	2015/2016
<b>La forza del destino *</b>	27 feb. 1869	Scala, Milán	2013/2014
<b>Aida *</b>	24 dic. 1871	Opera, El Cairo	2007/2008
<b>Simon Boccanegra (Rev) *</b>	24 mar. 1881	Scala, Milán	2011/2012
<b>Don Carlo (italiana en 4 actos) *</b>	10 ene. 1884	Scala, Milán	2010/2011
<b>Otello *</b>	05 feb. 1887	Scala, Milán	2014/2015
<b>Falstaff *</b>	09 feb. 1893	Scala, Milán	2009/2010
Basado en Marcello Conati			
<b>Messa da Requiem *</b>	22 may. 1874	San Marcos, Milán	2015/2016

\*óperas representadas en ABAO Bilbao Ópera dentro del Programa Tutto Verdi.



**Vivimos la ópera contigo**  
**Opera zurekin batera bizi dugu**

*Noticias de Bizkaia*

**Deia**

**RESUMEN  
HISTORICO**

---

**1953/2020**

## I FESTIVAL 1953

**TOSCA***(G. PUCCINI)*

Agosto, 16

1ª representación

1ª de este título

Adriana Guerrini, s.

Gianni Poggi, t.

Anselmo Colzani, b.

Guillermo Arroniz, bj.

Antonio Cabanes, b.

Esteban Recasens, t.

Lázaro Erauzquin, b.

Rosa Ester, s.

Director musical:

Giuseppe Podestá

Director de escena:

Giovanni Fiorini

Orquesta Municipal de

Bilbao

Coros del Teatro del

Liceo y Teatro Nacional

Teatro: Coliseo Albia

**AIDA***(G. VERDI)*

Agosto, 18

2ª representación

1ª de este título

Elena Nicolai, mz

Adriana Guerrini, s.

Anselmo Colzani, b.

Guillermo Arroniz, bj.

Esteban Recasens, t.

Antonio Salvatorezza, t.

Marco Stefanoni, bj.

Director musical:

Giuseppe Podestá

Director de escena:

Giovanni Fiorini

Orquesta Municipal de

Bilbao

Coros del Teatro del

Liceo y Teatro Nacional

Ballet: Valentina

Kaschuba y Eugenia

Volguina

Teatro: Coliseo Albia

**RIGOLETTO***(G. VERDI)*

Agosto, 19

3ª representación

1ª de este título

Enzo Mascherini, b.

Ana María Olaria, s.

Gianni Poggi, t.

Rosa Ester, s.

Marco Stefano, bj.

Pilar Torres, mz.

Lázaro Erauzquin, b.

Guillermo Arroniz, bj.

Esteban Recasens, t.

Director musical:

Giuseppe Podestá

Director de escena:

Giovanni Fiorini

Orquesta Municipal de

Bilbao

Coros del Teatro del

Liceo y Teatro Nacional

Ballet: Valentina

Kaschuba y Eugenia

Volguina

Teatro: Coliseo Albia

**IL TROVATORE***(G. VERDI)*

Agosto, 21

4ª representación

1ª de este título

Enzo Mascherini, b.

Adriana Guerrini, s.

Elena Nicolai, mz.

Antonio Salvatorezza, t

Marco Stefanoni, bj.

Rosa Ester, s.

Esteban Recasens, t.

R. Escala, t.

L. Pradelis, t.

Director musical:

Giuseppe Podestá

Director de escena:

Giovanni Fiorini

Orquesta Municipal de

Bilbao

Coros del Teatro del

Liceo y Teatro Nacional

Teatro: Coliseo Albia

**LA FAVORITA***(G. DONIZETTI)*

Agosto, 22

5ª representación

1ª de este título

Enzo Mascherini, b.

Elena Nicolai, mz.

Gianni Poggi, t.

Marco Stefanoni, bj.

Rosa Ester, s.

Esteban Recasens, t.

Director musical:

Giuseppe Podestá

Director de escena:

Giovanni Fiorini

Orquesta Municipal de

Bilbao

Coros del Teatro del

Liceo y Teatro Nacional

Ballet: Valentina

Kaschuba y Eugenia

Volguina

Teatro: Coliseo Albia

## II FESTIVAL 1953

**IL BARBIERE DI SIVIGLIA***(G. ROSSINI)*

Diciembre, 25

6ª representación

1ª de este título

Nicola Monti, t.

Enzo Mascherini, b.

Ana Mª Olaria, s.

Romeo Morisani, bj.

Cristiano Dallamangas, bj.

Liliana Pellegrino, mz.

Lázaro Erauzquin, b.

Salvatore di Tommaso, t.

Director musical: Mario

Parenti

Director de escena:

Giovanni Fiorini

Orquesta Municipal de

Bilbao

Coros del Teatro Nacional

Teatro: Coliseo Albia

**MADAMA BUTTERFLY***(G. PUCCINI)*

Diciembre, 26

7ª representación

1ª de este título

Rosetta Noli, s

Alvino Misciano, t

Domenico Malatesta, b

Liliana Pellegrino, mz.

Salvatore di Tommaso, t.

Canuto Sabat, bj.

Miguel Aguerri, bj.

Lázaro Erauzkin, b.

M.C. Sierra, s.

Director musical: Mario

Parenti

Director de escena:

Giovanni Fiorini

Orquesta Municipal de

Bilbao

Coros del Teatro Nacional

Teatro: Coliseo Albia

**UN BALLO IN MASCHERA***(G. VERDI)*

Diciembre, 27

8ª representación

1ª de este título

Carlo Bergonzi, t.

Enzo Mascherini, b.

Elisabetta Barbato, s.

Ana Mª Olaria, s.

Inés Rivadeneira, mz.

Romeo Morisani, bj.

Canuto Sabat, b.

Miguel Aguerri, bj.

Salvatore di Tommaso, t.

Lázaro Erauzkin, b.

Director musical: Mario

Parenti

Director de escena:

Giovanni Fiorini

Orquesta Municipal de

Bilbao

Coros del Teatro Nacional

Ballet: Carmen Monroc

Teatro: Coliseo Albia

**ANDREA CHÉNIER***(U. GIORDANO)*

Diciembre, 29

9ª representación

1ª de este título

Carlo Bergonzi, t.

Enzo Mascherini, b.

Elisabetta Barbato, s.

Inés Rivadeneira, mz.

Liliana Pellegrino, mz.

Cristiano Dallamangas, bj.

Miguel Aguerri, bj.

Canuto Sabat, bj.

Salvatore di Tomaso, t.

Lázaro Erauzkin, b.

Director musical: Mario

Parenti

Director de escena:

Giovanni Fiorini

Orquesta Municipal de

Bilbao

Coros del Teatro Nacional

Ballet: Carmen Monroc

Teatro: Coliseo Albia

**LA TRAVIATA***(G. VERDI)*

Diciembre, 30

10ª representación

1ª de este título

Rosetta Noli, s.

Liliana Pellegrino, mz.

Alvino Misciano, t.

Enzo Mascherini, b.

Salvatore di Tommaso, t.

Lázaro Erauzkin, b.

Canuto Sabat, bj.

Miguel Aguerri, bj.

Director musical: Mario

Parenti

Director de escena:

Giovanni Fiorini

Orquesta Municipal de

Bilbao Coros del Teatro

Nacional

Ballet: Carmen Monroc

Teatro: Coliseo Albia

**III FESTIVAL 1954****LA BOHÈME***(G. PUCCINI)*

Agosto, 21

11ª representación

1ª de este título

Gianni Poggi, t.

Attilio Barbesi, b.

Rolando Panerai, b.

Agostino Ferrin, bj.

Cristiano Dallamangas, bj.

Rosetta Noli, s.

Mª de los Ángeles Álva-

rez, s. Angelo Mercurili, t.

Director musical: Mario

Parenti

Director de escena:

Giovanni Fiorini

Orquesta Municipal de

Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**NORMA***(V. BELLINI)*

Agosto, 22

12ª representación

1ª de este título

Roberto Turrini, t.

Mario Petri, bj.

Maria Pedrini, s.

Liliana Pellegrino, mz.

Giulietta Simionato, mz.

Angelo Mercuriali, t.

Director musical: Mario

Parenti

Director de escena:

Giovanni Fiorini

Orquesta Municipal de

Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**RIGOLETTO***(G. VERDI)*

Agosto, 23

13ª representación

2ª reposición del título

Aldo Protti, b.

Mª de los Ángeles

Álvarez, s.

Liliana Pellegrino, mz.

Gianni Poggi, t.

Julio Catania, bj.

Inés Rivadeneira, mz.

Lázaro Erauzkin, b.

Rosa Ester, s.

Attilio Barbesi, b.

Angelo Mercuriali, t.

Director musical: Mario

Parenti

Director de escena:

Giovanni Fiorini

Orquesta Municipal de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia



## IV FESTIVAL 1955

**AIDA***(G. VERDI)*

Agosto, 25

14ª representación

2ª reposición del título

Julio Catania, bj.  
 Giulietta Simionato, mz.  
 Maria Pedrini, s.  
 Umberto Borso, t.  
 Agostino Ferrin, bj.  
 Aldo Protti, b.  
 Angelo Mercuriel, t.  
 Liliana Pellegrino, mz.  
 Director musical:  
 Mario Parenti  
 Director de escena:  
 Giovanni Fiorini  
 Orquesta Municipal de  
 Bilbao Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

**FAUST***(CH. GOUNOD)*

Agosto, 26

15ª representación

1ª de este título

Gianni Poggi, t.  
 Mario Petri, bj.  
 Rolando Panerai, b.  
 Angelo Mercuriali, t.  
 Inés Rivadeneira, mz.  
 Rosetta Noli, s.  
 Liliana Pellegrino, mz.  
 Director musical: Mario  
 Parenti  
 Director de escena:  
 Giovanni Fiorini  
 Orquesta Municipal de  
 Bilbao Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

**CARMEN***(G. BIZET)*

Agosto, 28

16ª representación

1ª de este título

Roberto Turrini, t.  
 Aldo Protti, b.  
 Angelo Mercuriali, t.  
 Attilio Barbesi, b.  
 Julio Catania, bj.  
 Lázaro Erauzkin, b.  
 Giulietta Simionato, mz.  
 Liliana Pellegrino, mz.  
 Rosa Ester, s.  
 Rosetta Noli, s.  
 Director musical: Mario  
 Parenti  
 Director de escena:  
 Giovanni Fiorini  
 Orquesta Municipal de  
 Bilbao Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

**MANON***(J. MASSENET)*

Agosto, 21

17ª representación

1ª de este título

Giuseppe Campora, t.  
 Manuel Ausensi, b.  
 Ivo Vinco, bj.  
 Angelo Mercuriali, t.  
 Arturo La Porta, b.  
 Lázaro Erauzkin, b.  
 Silvio Mancini, b.  
 Pablo Ferrer, t.  
 Antonio Muñoz, t.  
 Rosanna Carteri, s.  
 Mª Teresa Marquínez, s.  
 Silvana Brandolin, mz.  
 Pilar Torres, mz.  
 Director musical: Mario  
 Parenti  
 Director de escena:  
 Augusto Cardi  
 Orquesta Municipal de  
 Bilbao Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

**NORMA***(V. BELLINI)*

Agosto, 22

18ª representación

2ª reposición del título

Giuseppe Vertecchi, t.  
 Giulio Neri, bj.  
 Maria Pedrini, s.  
 Silvana Brandolin, mz.  
 Giulietta Simionato, mz.  
 Angelo Mercuriali, t.  
 Director musical: Argeo  
 Quadri

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Municipal de  
 Bilbao Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

**CAVALLERIA RUSTICANA***(P. MASCAGNI)*

Agosto, 24

19ª representación

1ª de este título

Giulietta Simionato, mz.  
 Silvana Brandolin, mz.  
 Giuseppe Vertecchi, t.  
 Gian Giacomo Guelfi, b.  
 Pilar Torres, mz.  
 Director musical: Mario  
 Parenti  
 Director de escena:  
 Augusto Cardi  
 Orquesta Municipal de  
 Bilbao Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

**L'ELISIR D'AMORE***(G. DONIZETTI)*

Agosto, 24

20ª representación

1ª de este título

Rosanna Carteri, s.  
 Nicola Monti, t.  
 Manuel Ausensi, b.  
 Arturo La Porta, b.  
 Silvana Brandolin, mz.  
 Director musical: Argeo  
 Quadri  
 Director de escena:  
 Augusto Cardi  
 Orquesta Municipal de  
 Bilbao Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

## V FESTIVAL 1956

**OTELLO***(G. VERDI)*

Agosto, 25

21ª representación

1ª de este título

Carlo Guichandut, t.

Anselmo Colzani, b.

Athos Cesarini, t.

Angelo Mercuriali, t.

Paolo Washington, bj.

Lázaro Erauzkin, b.

Vicente Liña, bj.

Antonietta Stella, s.

Silvana Brandolin, mz.

Director musical: Mario

Parenti

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Municipal de

Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**AIDA***(G. VERDI)*

Agosto, 29

23ª representación

3ª reposición del título

Paolo Washington, bj.

Giulietta Simionato, mz.

Antonietta Stella, s.

Pier Miranda Ferraro, t.

Giulio Neri, bj.

Gian Giacomo Guelfi, b.

Angelo Mercuriali, t.

Silvana Brandolin, mz.

Director musical: Argeo

Quadri

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Municipal de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia

**OTELLO***(G. VERDI)*

Mayo, 28

25ª representación

2ª reposición del título

Mario del Monaco, t.

Giuseppe Valdengo, b.

Regine Crespin, s.

Athos Cesarini, t.

Diego Monjo, t.

Carlo Gasperini, bj.

Juan Rico, b.

Aurora Cattelani, mz.

Director musical: Mario

Parenti

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Municipal de

Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**AIDA***(G. VERDI)*

Agosto, 25

27ª representación

4ª reposición del título

Agostino Ferrini, bj.

Giulietta Simionato, mz.

Caterina Mancini, s.

Mario Filippeschi, t.

Ivo Vinco, bj.

Manuel Ausensi, b.

Angelo Mercuriali, t.

Rina Cavallari, s.

Director musical: Argeo

Quadri

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Municipal de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Olaeta

Teatro: Coliseo Albia

**I PURITANI***(V. BELLINI)*

Agosto, 23

26ª representación

1ª de este título

Ivo Vinco, bj.

Juan Rico, b.

Mario Filippeschi, t.

Dino Dondi, b.

Angelo Mercuriali, t.

Rina Cavallari, s.

Gianna D'Angelo, s.

Director musical: Argeo

Quadri

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Municipal de

Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**LA CENERENTOLA***(G. ROSSINI)*

Agosto, 27

28ª representación

1ª de este título

Nicola Monti, t.

Manuel Ausensi, b.

Merchiorre Luise, bj.

Franca Octaviani, s.

Rina Cavallari, mz.

Giulietta Simionato, mz.

Ivo Vinco, bj.

Director musical: Argeo

Quadri

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Municipal de

Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**NABUCCO***(G. VERDI)*

Agosto, 27

22ª representación

1ª de este título

Ugo Savaresse, b.

Adriana Lazzarini, mz.

Maria Pedrini, s.

Giuseppe Vertechi, t.

Ivo Vinco, bj.

Paolo Washington, bj.

Silvana Brandolin, mz.

Director musical: Mario

Parenti

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Municipal de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia

**LA FORZA DEL DESTINO***(G. VERDI)*

Septiembre, 1

24ª representación

1ª de este título

Paolo Washington, bj.

Antonietta Stella, s.

Ugo Savaresse, b.

Carlo Bergonzi, t.

Giulio Neri, bj.

Arturo La Porta, b.

Adriana Lazarini, mz.

Angelo Mercuriali, t.

Lázaro Erauzkin, b.

Silvana Brandolin, mz.

Director musical: Argeo

Quadri

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Municipal de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia

## VI FESTIVAL 1957

**LA BOHÈME***(G. PUCCINI)*

Agosto, 29

29ª representación

2ª reposición del título

Flaviano Labó, t.

Juan Rico, b.

Manuel Ausensi, b.

Ivo Vinco, bj.

Melchiorre Luise, bj.

Rosetta Noli, s.

Franca Ottaviani, s.

Angelo Mercuriali, t.

Director musical: Argeo Quadri

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Municipal de Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**IL TROVATORE***(G. VERDI)*

Agosto, 30

30ª representación

2ª reposición del título

Ettore Bastianini, b.

Caterina Mancini, s.

Giulietta Simionato, mz.

Mario Filippeschi, t.

Ivo Vinco, bj.

Rina Cavallari, s.

Angelo Mercuriali, t.

Director musical: Argeo Quadri

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Municipal de Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**RIGOLETTO***(G. VERDI)*

Septiembre, 1

31ª representación

3ª reposición del título

Gianni Raimondi, t.

Ettore Bastianini, b.

Gianna D'Angelo, s.

Ivo Vinco, bj.

Rina Cavallari, s.

Agostino Ferrin, bj.

Juan Rico, b.

Angelo Mercuriali, t.

Director musical: Argeo Quadri

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Municipal de Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Olaeta

Teatro: Coliseo Albia

**LUCIA DI LAMMERMOOR***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 3

32ª representación

1ª de este título

Manuel Ausensi, b.

Gianna D'Angelo, s.

Gianni Raimondi, t.

Angelo Mercuriali, t.

Ivo Vinco, bj.

Director musical: Argeo Quadri

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Municipal de Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**LA TRAVIATA***(G. VERDI)*

Septiembre, 10

33ª representación

2ª reposición del título

Franca Duval, s.

Maite Vélez, mz.

Pilar Torres, s.

Alfredo Kraus, t.

Ettore Bastianini, b.

Vittorio Pandano, t.

Juan Rico, b.

Guillermo Arroniz, bj.

Franco Ventriglia, bj.

Diego Monjo, t.

Piero Baschi, bj.

Enrico Patteli, bj.

Director musical: Nicola Rescigno

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Sinfónica de los Festivales de la ABAO

Coros de la ABAO

Ballet: Leif Ornberg

Teatro: Coliseo Albia

**RIGOLETTO***(G. VERDI)*

Septiembre, 13

34ª representación

4ª reposición del título

Ettore Bastianini, b.

Gianna D'Angelo, s.

Alfredo Kraus, t.

Antonio Campó, bj.

Pilar Torres, mz.

Vittorio Pandano, t.

Juan Rico, b.

Director musical: Nicola Rescigno

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Sinfónica de los Festivales de la ABAO

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**LA SONNAMBULA***(V. BELLINI)*

Septiembre, 15

35ª representación

1ª de este título

Antonio Campó, bj.

Pilar Torres, mz.

Gianna D'Angelo, s.

Nicola Monti, t.

Loretta di Lelio, s.

Franco Ventriglia, bj.

Vittorio Pandano, t.

Director musical: Argeo Quadri

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Sinfónica de los Festivales de la ABAO

Coros de la ABAO

Ballet: Lief Ornberg

Teatro: Coliseo Albia

**IL SEGRETO DI SUSANNA***(E. WOLF-FERRARI)*

Septiembre, 16

36ª representación

1ª de este título

Renato Cesari, b.

Aureliana Beltrami, s.

Diego Monjo, t.

Director musical: Nicola Rescigno

Director de escena:

Augusto Cardi

Orquesta Sinfónica de los Festivales de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**PAGLIACCI***(R. LEONCAVALLO)*

Septiembre, 16

37ª representación

1ª de este título

Aureliana Beltrami, s.

Franco Corelli, t.

Ettore Bastianini, b.

Vittorio Pandano, t.

Renato Cesari, b.

Director musical: Nicola

Rescigno

Director de escena:

Augusto Cardì

Orquesta Sinfónica de  
los Festivales de la ABAO

Coros de la ABAO

Ballet: Lief Ornberg

Teatro: Coliseo Albia

**CARMEN***(G. BIZET)*

Septiembre, 18

38ª representación

2ª reposición del título

Franco Corelli, t.

Antonio Campó, bj.

Vittorio Pandano, t.

Pier Luigi Lattinuci, t.

Franco Ventriglia, bj.

Juan Rico, b.

Belén Amparan, mz.

Aureliana Beltrami, s.

Loretta di Lelio, s.

Director musical: Argeo

Quadri

Director de escena:

Augusto Cardì

Orquesta Sinfónica de  
los Festivales de la ABAO

Coros de la ABAO

Ballet: Lief Ornberg

Teatro: Coliseo Albia

**L'ELISIR D'AMORE***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 19

39ª representación

2ª reposición del título

Rosanna Carteri, s.

Juan Oncina, t.

Renato Cesari, b.

Giuseppe Taddei, b.

Loretta di Lelio, s.

Director musical: Argeo

Quadri

Director de escena:

Augusto Cardì

Orquesta Sinfónica de  
los Festivales de la ABAO

Coros de la ABAO

Ballet: Lief Ornberg

Teatro: Coliseo Albia

**TOSCA***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 21

40ª representación

2ª reposición del título

Margherita Roberti, s.

Franco Corelli, t.

Giuseppe Taddei, b.

Franco Ventriglia, bj.

Pier Luigi Lattinuci, t.

Vittorio Pandano, t.

Guillermo Arroniz, bj.

Juan Rico, b.

Loreta di Lelio, s.

Director musical: Argeo

Quadri

Director de escena:

Augusto Cardì

Orquesta Sinfónica de  
los Festivales de la ABAO

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**LA BOHÈME***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 22

41ª representación

3ª reposición del título

Rosanna Carteri, s.

Gianni Poggi, t.

Juan Rico, b.

Renato Cesari, b.

Guillermo Arroniz, bj.

Piero Baschi, b.

Lolita Torrentó, s.

Diego Monjo, t.

Vittorio Pandano, t.

Director musical: Nicola  
Rescigno

Director de escena:

Augusto Cardì

Orquesta Sinfónica de los  
Festivales de la ABAO

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**VII FESTIVAL 1958****UN BALLO IN MASCHERA***(G. VERDI)*

Septiembre, 3

42ª representación

2ª reposición del título

Ferruccio Tagliavini, t.

Ettore Bastianini, b.

Caterina Mancini, s.

Pia Tassinari, mz.

Lolita Torrentó, s.

Juan Rico, b.

Lorenzo Gaetani, bj.

Miguel Aguerri, bj.

Vittorio Pandano, t.

Diego Monjo, t.

Director musical: Manno

Wolf-Ferrari

Director de escena:

Remo della Pergola

Orquesta Sinfónica de

los Festivales de la ABAO

Coros de la ABAO

Ballet: ABAO

Teatro: Arriaga

**DON PASQUALE***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 4

43ª representación

1ª de este título

Carlo Badioli, bj.

Renato Cesari, b.

Alfredo Kraus, t.

Renata Scotto, s.

Diego Monjo, t.

Director musical: Manno

Wolf-Ferrari

Director de escena:

Remo della Pergola.

Orquesta Sinfónica de

los Festivales de la ABAO

Coros de la ABAO

Ballet: ABAO

Teatro: Arriaga

## VIII FESTIVAL 1959

**ERNANI***(G. VERDI)*

Septiembre, 6  
44ª representación  
1ª de este título

Ettore Bastianini, b.  
Italo Tajo, bj.  
Caterina Mancini, s.  
Piero Miranda Ferraro, t.  
Maite Vélez, s.  
Vittorio Pandano, t.  
Juan Rico, b.  
Director musical: Arturo Basile  
Director de escena: Remo Della Pergola  
Orquesta Sinfónica de los Festivales de la ABAO  
Coros de la ABAO  
Ballet: ABAO  
Teatro: Arriaga

**IL BARBIERE DI SIVIGLIA***(G. ROSSINI)*

Septiembre, 9  
45ª representación  
2ª reposición del título

Alfredo Kraus, t  
Carlo Badioli, bj.  
Gianna D'Angelo, s.  
Italo Tajo, bj.  
Lolita Torrentó, s.  
Ettore Bastianini, b.  
Juan Rico, b.  
Vittorio Pandano, t.  
Carlos Amadini, bj.  
Diego Monjo, t.  
Director musical: Arturo Basile  
Director de escena: Remo della Pergola  
Orquesta Sinfónica de los Festivales de la ABAO  
Coros de la ABAO  
Teatro: Arriaga

**LUCIA DI LAMMERMOOR***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 11  
46ª representación  
2ª reposición del título

Gian Giacomo Guelfi, b.  
Gianna D'Angelo, s.  
Eugenio Fernandi, t.  
Vittorio Pandano, t.  
Lorenzo Gaetani, bj.  
Maite Vélez, s.  
Diego Monjo, t.  
Director musical: Manno Wolf-Ferrari  
Director de escena: Remo della Pergola  
Orquesta Sinfónica de los Festivales de la ABAO  
Coros de la ABAO  
Ballet: ABAO  
Teatro: Arriaga

**LES PÊCHEURS DE PERLES***(G. BIZET)*

Septiembre, 13  
47ª representación  
1ª de este título

Renata Scotto, s.  
Renato Cesari, b.  
Ferruccio Tagliavini, t.  
Lorenzo Gaetani, bj.  
Director musical: Manno Wolf-Ferrari  
Director de escena: Remo della Pergola  
Orquesta Sinfónica de los Festivales de la ABAO  
Coros de la ABAO  
Ballet: ABAO  
Teatro: Arriaga

**LA BOHÈME***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 15  
48ª representación  
4ª reposición del título

Eugenio Ferrandi, t.  
Juan Rico, b.  
Gian Giacomo Guelfi, b.  
Lorenzo Gaetani, bj.  
Diego Monjo, t.  
Renata Scotto, s.  
Lolita Torrentó, s.  
Vittorio Pandano, t.  
Director musical: Arturo Basile  
Director de escena: Remo della Pergola  
Orquesta Sinfónica de los Festivales de la ABAO  
Coros de la ABAO  
Teatro: Arriaga

**IL TROVATORE***(G. VERDI)*

Septiembre, 3  
49ª representación  
3ª reposición del título

Margherita Roberti, s.  
Margarita Bilbao, s.  
Ettore Bastianini, b.  
Fedora Barbieri, mz.  
Franco Corelli, t.  
Vittorio Pandano, t.  
Giuseppe Modesti, bj.  
Juan Rico, b.  
Diego Monjo, t.  
Director musical: Manno Wolf-Ferrari  
Director de escena: Bruno Nofri  
Orquesta Sinfónica del Teatro del Liceo Coros de la ABAO  
Ballet: ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**BORIS GODUNOV***(M. MUSSORGSKI)*

Septiembre, 5  
50ª representación  
1ª de este título

Nicola Rosi Lemeni, bj.  
Lolita Torrentó, s  
Teresa Batlle, s.  
Clara Betner, mz.  
Vittorio Pandano, t.  
Juan Rico, b.  
Giuseppe Modesti, bj.  
Angelo Bartoli, t.  
Gabriella Carturán, mz.  
Marco Stefanoni, bj.  
Diego Monjo, t.  
Bartolomé Bardají, t.  
Guillermo Arroniz, bj.

Director musical:  
Giuseppe Morelli  
Director de escena:  
Bruno Nofri  
Orquesta Sinfónica del  
Teatro del Liceo  
Coros de la ABAO  
Ballet: ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

**AIDA**  
(G. VERDI)  
Septiembre, 7  
51ª representación  
5ª reposición del título  
Marco Stefanoni, bj.  
Fedora Barbieri, mz.  
Margherita Roberti, s.  
Franco Corelli, t.  
Giuseppe Modesti, bj.  
Ettore Bastianini, b.  
Margarita Bilbao, s.  
Vittorio Pandano, t.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Bruno Nofri  
Orquesta Sinfónica del  
Teatro del Liceo  
Coros de la ABAO  
Ballet: Olaeta  
Teatro: Coliseo Albia

**FAUST**  
(CH. GOUDOD)  
Septiembre, 9  
52ª representación  
2ª reposición del título  
Alfredo Kraus, t.  
Nicola Rosi Lemeni, bj.  
Clara Petrella, s.  
Manuel Ausensi, b.  
Juan Rico, b.  
Gabriella Carturán, mz.  
Clara Betner, mz.  
Director musical:  
Giuseppe Morelli  
Director de escena:  
Bruno Nofri  
Orquesta Sinfónica del  
Teatro del Liceo  
Coros de la ABAO  
Ballet: Olaeta  
Teatro: Coliseo Albia

---

**TURANDOT**  
(G. PUCCINI)  
Septiembre, 12  
53ª representación  
1ª de este título  
Gertrud Grob-Prandl, s.  
Diego Monjo, t.  
Franco Corelli, t.  
Giuseppe Modesti, bj.  
Gabriella Tucci, s.  
Manuel Ausensi, b.  
Bartolomé Bardají, t.  
Vittorio Pandano, t.  
Juan Rico, b.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Bruno Nofri  
Orquesta Sinfónica del  
Teatro del Liceo  
Coros de la ABAO  
Ballet: ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**WERTHER**  
(J. MASSENET)  
Septiembre, 14  
54ª representación  
1ª de este título  
Giuseppe Campora, t.  
Manuel Ausensi, b.  
Guillermo Arroniz, bj.  
Juan Rico, b.  
Diego Monjo, t.  
Clara Petrella, s.  
Lolita Torrentó, s  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Bruno Nofri  
Orquesta Sinfónica del  
Teatro del Liceo  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

**LA TRAVIATA**  
(G. VERDI)  
Septiembre, 15  
55ª representación  
3ª reposición del título  
Gabriella Tucci, s.  
Clara Betner, mz.  
Teresa Batlle, s.  
Alfredo Kraus, t.  
Manuel Ausensi, b.  
Vittorio Pandano, t.  
Juan Rico, b.  
Jesús Llona, b.  
Guillermo Arróniz, bj.  
Diego Monjo, t.  
Director musical:  
Giuseppe Morelli  
Director de escena:  
Bruno Nofri  
Orquesta Sinfónica del  
Teatro del Liceo  
Coros de la ABAO  
Ballet: ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

## IX FESTIVAL 1960

**MANON**  
(J. MASSENET)  
Septiembre, 3  
56ª representación  
2ª reposición del título  
Renata Scotto, s.  
Maite Vélez, s.  
Ferruccio Tagliavini, t.  
Enzo Sordello, b.  
Julio Catania, bj.  
Vittorio Pandano, t.  
Juan Rico, b.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Bruno Nofri  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

**RIGOLETTO**  
(G. VERDI)  
Septiembre, 5  
57ª representación  
5ª reposición del título  
Luciano Saldari, t.  
Cornel Mac-Neil, b.  
Conchita Balparda, s.  
Julio Catania, bj.  
Mª Luisa Castellano, mz.  
Maite Vélez, s.  
Miguel Aguerri, bj.  
Juan Rico, b.  
Vittorio Pandano, t.  
Vittorina Ferrari, s.  
Antonietta Scaglioni, s.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Bruno Nofri  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

## X FESTIVAL 1961

**L'ELISIR D'AMORE***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 7  
58ª representación  
3ª reposición del título

Renata Scotto, s.  
Ferruccio Tagliavini, t.  
Renato Cesari, b.  
Giuseppe Taddei, b.  
Lolita Torrentó, s.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Bruno Nofri  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**MADAMA BUTTERFLY***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 9  
59ª representación  
2ª reposición del título  
Gabriella Tucci, s.  
Mª Luisa Castellano, mz.  
Luciano Saldari, t.  
Maite Vélez, s.  
Enzo Sordello, b.  
Vittorio Pandano, t.  
Giulio Stechi, bj.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Bruno Nofri  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**NABUCCO***(G. VERDI)*

Septiembre, 10  
60ª representación  
2ª reposición del título  
Cornel Mac-Neil, b.  
Mª Luisa Castellano, mz.  
Claudia Parada, s.  
Luigi Ottolini, t.  
Bonaldo Giaiotti, bj.  
Vittorio Pandano, t.  
Director musical: Rafael  
Frühbeck  
Director de escena:  
Bruno Nofri  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**SIMON BOCCANEGRA***(G. VERDI)*

Septiembre, 12  
61ª representación  
1ª de este título  
Giuseppe Taddei, b.  
Gabriella Tucci, s.  
Bonaldo Giaiotti, bj.  
Luigi Ottolini, t.  
Renato Cesari, t.  
Julio Catania, bj.  
Maite Vélez, s.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Bruno Nofri  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**LUCIA DI LAMMERMOOR***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 3  
65ª representación  
3ª reposición del título  
Aselmo Colzani, b.  
Ruggero Bondino, t.  
Margherita Guglielmi, s.  
Vittorio Pandano, t.  
Giuseppe Modesti, bj.  
Isabel González Zabarte, s.  
Diego Monjo, t.  
Director musical: Rafael  
Frühbeck  
Director de escena:  
Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**UN BALLO IN MASCHERA***(G. VERDI)*

Septiembre, 5  
66ª representación  
3ª reposición del título  
Luigi Ottolini, t.  
Cornel Mac-Neil, b.  
Carla Ferrario, s.  
Anna Mª Rota, mz.  
Margherita Guglielmi, s.  
Juan Rico, b.  
Alfonso Marchica, bj.  
Julio Catania, bj.  
Vittorio Pandano, t.  
Diego Monjo, t.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**TOSCA***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 7  
67ª representación  
3ª reposición del título  
Luciana Serafini, s.  
Ruggero Bondino, t.  
Aselmo Colzani, b.  
Julio Catania, bj.  
Juan Rico, b.  
Vittorio Pandano, t.  
Juan Antonio Libarona, b.  
Isabel González Zabarte, s.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**LA TRAVIATA***(G. VERDI)*

Septiembre, 9  
68ª representación  
4ª reposición del título  
Conchita Balparda, s.  
Isabel González Zabarte, s.  
Flaviano Labo, t.  
Piero Cappuccilli, b.  
Vittorio Pandano, t.  
Juan Rico, b.  
Juan Antonio Libarona, b.  
Giulio Stecchi, bj.  
Diego Monjo, t.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

# XI FESTIVAL 1962

---

## LA BOHÈME

(G. PUCCINI)

Septiembre, 11  
69ª representación  
5ª reposición del título  
Mirella Freni, s.  
Conchita Balparda, s.  
Flaviano Labo, t.  
Juan Rico, b.  
Bonaldo Giaiotti, bj.  
Vittorio Pandano, t.  
Diego Monjo, t.  
Juan Antonio Libarona, b.  
Director musical: Rafael Frühbeck  
Director de escena: Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## DON CARLO

(G. VERDI)

Septiembre, 13  
70ª representación  
1ª de este título  
Giuseppe Modesti, bj.  
Luigi Ottolini, t.  
Cornel Mac-Neil, b.  
Bonaldo Giaiotti, bj.  
Julio Catania, bj.  
Luciana Serafini, s.  
Anna Mª Rota, mz.  
Isabel González Zabarte, s.  
Vittorio Pandano, t.  
Diego Monjo, t.  
Director musical: Manno Wolf-Ferrari  
Director de escena: Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## LA BOHÈME

(G. PUCCINI)

Septiembre, 3  
73ª representación  
6ª reposición del título  
Mirella Freni, s.  
Edith Martelli, s.  
Gianni Raimondi, t.  
Aurelio Oppicelli, b.  
Nicola Zaccaria, bj.  
Juan Rico, b.  
Vittorio Pandano, t.  
Diego Monjo, t.  
Juan Antonio Libarona, b.  
Director musical: Manno Wolf-Ferrari  
Director de escena: Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## MADAMA BUTTERFLY

(G. PUCCINI)

Septiembre, 5  
74ª representación  
3ª reposición del título  
Mietta Sighele, s.  
Luciana Piccolo, mz.  
Isabel González Zabarte, s.  
Enzo Tei, t.  
Aurelio Oppicelli, b.  
Diego Monjo, t.  
Luigi Tanzi, bj.  
Juan Rico, b.  
Juan Antonio Libarona, b.  
Director musical: Arturo Basile  
Director de escena: Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## ADRIANA LECOUVREUR

(F. CILEA)

Septiembre, 7  
75ª representación  
1ª de este título  
Renata Tebaldi, s.  
Dora Minarchi, mz.  
María Marcheti, mz.  
Isabel González Zabarte, s.  
Enzo Tei, t.  
Julio Catania, bj.  
Renato Cesari, b.  
Vittorio Pandano, t.  
Diego Monjo, t.  
Juan Rico, b.  
Juan Antonio Libarona, b.  
Director musical: Manno Wolf-Ferrari  
Director de escena: Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Aurora Pons  
Teatro: Coliseo Albia

---

## TURANDOT

(G. PUCCINI)

Septiembre, 9  
76ª representación  
2ª reposición del título  
Mª Luisa Nache, s.  
Mirella Freni, s.  
Flaviano Labó, t.  
Giuseppe Modesti, bj.  
Renato Cesari, b.  
Bartolomé Bardají, t.  
Vittorio Pandano, t.  
Diego Monjo, t.  
Juan Rico, b.  
Director musical: Arturo Basile  
Director de escena: Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## LA FAVORITA

(G. DONIZETTI)

Septiembre, 11  
77ª representación  
2ª reposición del título  
Dora Minarchi, mz.  
Isabel González Zabarte, s.  
Gianni Raimondi, t.  
Flaviano Labó, t.  
Nicola Zaccaria, bj.  
Vittorio Pandano, t.  
Director musical: Manno Wolf Ferrari  
Director de escena: Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Aurora Pons  
Teatro: Coliseo Albia

---

## LA FORZA DEL DESTINO

(G. VERDI)

Septiembre, 13  
78ª representación  
2ª reposición del título  
Renata Tebaldi, s.  
Luciana Piccolo, mz.  
Flaviano Labó, t.  
Giuseppe Modesti, bj.  
Renato Cesari, b.  
Luigi Tanzi, bj.  
Vittorio Pandano, t.  
Isabel González Zabarte, s.  
Juan Rico, b.  
Director musical: Arturo Basile  
Director de escena: Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Ballet: Aurora Pons  
Teatro: Coliseo Albia



## XII FESTIVAL 1963

**RIGOLETTO***(G. VERDI)*

Septiembre, 3  
79ª representación  
6ª reposición del título

---

Gianni Raimondi, t.  
Aldo Protti, b.  
Margherita Guglielmi, s.  
Isabel González Zabarte, s.  
Bonaldo Giaiotti, bj.  
Licia Galvano, mz.  
Enzo Dara, bj.  
Juan Rico, b.  
Raimondo Botteghelli, t.  
Diego Monjo, t.  
Director musical: Manno  
Wolf Ferrari  
Director de escena:  
Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Jorge Ventura  
Teatro: Coliseo Albia

**MEFISTOFELE***(A. BOITO)*

Septiembre, 5  
80ª representación  
1ª de este título

---

Raffaele Arie, bj.  
Angelo Lo Forese, t.  
Lydia Marimpietri, s.  
Licia Galvano, mz.  
Raimondo Botteghelli, t.  
Marcella de Osma, s.  
Diego Monjo, t.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Jorge Ventura  
Teatro: Coliseo Albia

**SAMSON ET DALILA***(C. SAINT-SAËNS)*

Septiembre, 7  
81ª representación  
1ª de este título

---

Jean Madeira, mz.  
José Simorra, b.  
Enzo Dara, bj.  
Julio Catania, bj.  
Mario del Mónaco, t.  
Diego Monjo, t.  
Raimondo Botteghelli, t.  
Juan Rico, b.  
Director musical: Nicola  
Rescigno  
Director de escena:  
Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao Coros de la ABAO  
Ballet: Jorge Ventura  
Teatro: Coliseo Albia

**I PURITANI***(V. BELLINI)*

Septiembre, 9  
82ª representación  
2ª reposición del título

---

Enzo Dara, bj.  
Bonaldo Giaiotti, bj.  
Gianni Raimondi, t.  
Enzo Sordello, b.  
Raimondo Botteghelli, t.  
Licia Galvano, mz.  
Margherita Guglielmi, s.  
Director musical: Nicola  
Rescigno  
Director de escena:  
Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**NABUCCO***(G. VERDI)*

Septiembre, 11  
83ª representación  
3ª reposición del título

---

Aldo Protti, b.  
Angelo Lo Forese, t.  
Raffaele Arie, bj.  
Marcella de Osma, s.  
Giovanna Vighi, mz.  
Julio Catania, bj.  
Raimondo Botteghelli, t.  
Isabel González Zabarte, s.  
Director musical: Nicola  
Rescigno  
Director de escena:  
Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao Coros de la ABAO  
Ballet: Jorge Ventura  
Teatro: Coliseo Albia

**CARMEN***(G. BIZET)*

Septiembre, 13  
84ª representación  
3ª reposición del título

---

Jean Madeira, mz.  
Lydia Marimpietri, s.  
Isabel González Zabarte, s.  
Giovanna Vighi, mz.  
Mario del Monaco, t.  
Enzo Sordello, b.  
Diego Monjo, t.  
Raimondo Botteghelli, t.  
Julio Catania, bj.  
Juan Rico, b.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Jorge Ventura  
Teatro: Coliseo Albia

## XIII FESTIVAL 1964

**NORMA***(V. BELLINI)*

Septiembre, 4  
85ª representación  
3ª reposición del título

---

Gian Franco Cecchele, t.  
Antonio Zerbini, bj.  
Carla Ferrario, s.  
Laura Didier, mz.  
Isabel González Zabarte, s.  
Mario Guggia, t.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Jorge Ventura  
Teatro: Coliseo Albia

**LES PÊCHEURS DE****PERLES***(G. BIZET)*

Septiembre, 5  
86ª representación  
2ª reposición del título

---

Alfredo Kraus, t.  
Franco Pagliuzzi, b.  
Enzo Dara, bj.  
Lydia Marimpietri, s.  
Director musical: Franco  
Patané  
Director de escena:  
Augusto Cardi  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao Coros de la ABAO  
Ballet: Jorge Ventura  
Teatro: Coliseo Albia

## XIV FESTIVAL 1965

---

### MACBETH

(G. VERDI)

Septiembre, 7

87ª representación

1ª de este título

---

Mario Zanasi, b.

Bonaldo Giaiotti, bj.

Marta Pender, s.

Isabel González Zabarte, s.

Giorgio Merighi, t.

Mario Guggia, t.

Enzo Dara, bj.

Juan Rico, b.

Diego Monjo, t.

Pedro María Muñoz, b.

Director musical: Manno

Wolf-Ferrari

Director de escena:

Augusto Cardí

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet: Jorge Ventura

Teatro: Coliseo Albia

---

### AIDA

(G. VERDI)

Septiembre, 9

88ª representación

6ª reposición del título

---

Enzo Dara, bj.

Adriana Lazzarini, mz.

Caterina Mancini, s.

Gian Franco Cecchele, t.

Antonio Zerbini, bj.

Franco Pagliuzzi, b.

María de Angelis, mz.

Mario Guggia, t.

Director musical: Manno

Wolf-Ferrari

Director de escena:

Augusto Cardí

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet: Jorge Ventura

Teatro: Coliseo Albia

---

---

### MANON

(J. MASSENET)

Septiembre, 11

89ª representación

3ª reposición del título

---

Alfredo Kraus, t.

José Simorra, b.

Enzo Dara, bj.

Lydia Marimpietri, s.

Isabel González Zabarte, s.

Juan Rico, b.

Diego Monjo, t.

Pedro María Muñoz, b.

Director musical: Franco

Patané

Director de escena:

Augusto Cardí

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Jorge Ventura

Teatro: Coliseo Albia

---

### LA GIOCONDA

(A. PONCHIELLI)

Septiembre, 13

90ª representación

1ª de este título

---

Caterina Mancini, s.

Adriana Lazzarini, mz.

Bonaldo Giaiotti, bj.

Laura Didier

Gambardella, mz.

Giorgio Merighi, t.

Mario Zanasi, b.

Juan Rico, b.

Diego Monjo, t.

Enzo Dara, bj.

Director musical: Franco

Patané

Director de escena:

Augusto Cardí

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Jorge Ventura

Teatro: Coliseo Albia

---

---

### LA BOHÈME

(G. PUCCINI)

Septiembre, 3

91ª representación

7ª reposición del título

---

Edy Amedeo, s.

Giovanna Santelli, s.

Gianni Raimondi, t.

Manuel Ausensi, b.

Antonio Zerbini, bj.

Benito Di Bella, b.

Antonio Pirino, t.

Diego Monjo, t.

Director musical: Manno

Wolf-Ferrari

Director de escena:

Augusto Cardí

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

---

### SIMON BOCCANEGRA

(G. VERDI)

Septiembre, 5

92ª representación

2ª reposición del título

---

Mario Zanasi, b.

Laura Londi, s.

Raffaele Arie, bj.

Gianfranco Cecchele, t.

Benito Di Bella, b.

Miguel Aguerri, bj.

Antonio Pirino, t.

Carmen Rigay, s.

Director musical:

Giuseppe Morelli

Director de escena:

Augusto Cardí

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

---

---

### TOSCA

(G. PUCCINI)

Septiembre, 7

93ª representación

4ª reposición del título

---

Orianna Santunione, s.

Gianni Raimondi, t.

Lino Puglisi, b.

Miguel Aguerri, bj.

Juan Rico, b.

Antonio Pirino, t.

Carmen Rigay, s.

Director musical: Manno

Wolf-Ferrari

Director de escena:

Augusto Cardí

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

---

### LA TRAVIATA

(G. VERDI)

Septiembre, 9

94ª representación

5ª reposición del título

---

Rosanna Carteri, s.

Carmen Rigay, s.

Franco Tagliavini, t.

Manuel Ausensi, b.

Antonio Pirino, t.

Juan Rico, b.

Fructuoso Domingo, b.

Miguel Aguerri, b.

Diego Monjo, t.

Director musical:

Giuseppe Morelli

Director de escena:

Augusto Cardí

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet de Barcelona

Teatro: Coliseo Albia

---

## XV FESTIVAL 1966

**ERNANI***(G. VERDI)*

Septiembre, 11  
 95ª representación  
 2ª reposición del título

Mario Zanasi, b.  
 Raffaele Arie, bj.  
 Orianna Santunione, s.  
 Gianfranco Cecchele, t.  
 Carmen Rigay, s.  
 Juan Rico, b  
 Antonio Pirino, t.  
 Director musical: Manno  
 Wolf-Ferrari  
 Director de escena:  
 Augusto Cardí  
 Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Ballet de Barcelona  
 Teatro: Coliseo Albia

**LOHENGRIN***(R. WAGNER)*

Septiembre, 13  
 96ª representación  
 1ª de este título

Antonio Zerbini, bj.  
 Franco Tagliavini, t.  
 Laura Londi, s.  
 Lino Puglisi, b.  
 Bianca Berini, mz.  
 Benito Di Bella, b.  
 Director musical:  
 Giuseppe Morelli  
 Director de escena:  
 Augusto Cardí  
 Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

**LA FORZA DEL DESTINO***(G. VERDI)*

Septiembre, 3  
 97ª representación  
 3ª reposición del título

Orianna Santunione, s  
 Laura Didier  
 Gambardella, mz  
 Carmen Rigay, s.  
 Gianfranco Cecchele, t.  
 Mario Zanasi, b.  
 Ruggero Raimondi, bj.  
 Renato Capecchi, b.  
 Enzo Dara, bj  
 Mario Guggia, t.  
 Juan Rico, b.  
 Director musical: Manno  
 Wolf-Ferrari  
 Director de escena:  
 Arsenio Giunta  
 Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

**CAVALLERIA RUSTICANA***(P. MASCAGNI)*

Septiembre, 5  
 98ª representación  
 2ª reposición del título

Margherita Casals  
 Mantovani, s.  
 Inés Rivadeneira, mz.  
 Teresa Batlle, mz.  
 Giorgio Casellato  
 Lamberti, t.  
 Benito Di Bella, b.  
 Director musical:  
 Giuseppe Morelli  
 Director de escena:  
 Arsenio Giunta  
 Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

**PAGLIACCI***(R. LEONCAVALLO)*

Septiembre, 5  
 99ª representación  
 2ª reposición del título

Mª Luisa Baducci, s.  
 Amadeo Zambón, t.  
 Gianni Maffeo, b.  
 Benito Di Bella, b.  
 Mario Guggia, t.  
 Director musical:  
 Giuseppe Morelli  
 Director de escena:  
 Arsenio Giunta  
 Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

**LE NOZZE DI FIGARO***(W. A. MOZART)*

Septiembre, 8  
 100ª representación  
 1ª de este título

Carmen Lluch, s.  
 Lydia Marimpietri, s.  
 Giovanna Vighi, mz.  
 Inés Rivadeneira, mz.  
 Maisa Marvel, s.  
 Renato Capecchi, b.  
 Ruggero Raimondi, bj.  
 Enzo Dara, bj.  
 Mario Guggia, t.  
 Director musical: Manno  
 Wolf-Ferrari  
 Director de escena:  
 Arsenio Giunta  
 Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

**TURANDOT***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 10  
 101ª representación  
 3ª reposición del título

Margherita Casals Manto-  
 vani, s.  
 Mª Luisa Barducci, s.  
 Gianfranco Cecchele, t.  
 Giovanni Antonini, bj.  
 Benito Di Bella, b.  
 Mario Guggia, t.  
 Bartolomé Bardají, t.  
 Diego Monjo, t.  
 Juan Rico, b.  
 Director musical: Manno  
 Wolf-Ferrari  
 Director de escena: Arsenio  
 Giunta

Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

**IL TROVATORE***(G. VERDI)*

Septiembre, 12  
 102ª representación  
 5ª reposición del título

Orianna Santunione, s.  
 Laura Didier Gambardella, mz.  
 Carmen Rigay, s.  
 Giorgio Casellato Lamberti, t.  
 Mario Zanasi, b.  
 Giovanni Antonini, bj.  
 Mario Guggia, t.  
 Juan Rico, b.  
 Director musical:  
 Giuseppe Morelli  
 Director de escena: Arsenio  
 Giunta

Orquesta Sinfónica de Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

# XVI FESTIVAL 1967

---

## L'AMICO FRITZ

(P. MASCAGNI)

Septiembre, 14  
103ª representación  
1ª de este título

---

Lydia Marimpietri, s.  
Giovanna Vighi, mz.  
Maisa Marvel, s.  
Giorgio Grimaldi, t.  
Gianni Maffeo, b.  
Diego Monjo, t.  
Juan Rico, b.  
Director musical:  
Giuseppe Morelli  
Director de escena:  
Arsenio Giunta  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## GIANNI SCHICCHI

(G. PUCCINI)

Septiembre, 14  
104ª representación  
1ª de este título

---

Lydia Marimpietri, s.  
Inés Rivadeneira, mz.  
Maisa Marvel, s.  
Teresa Batlle, mz.  
Marieli Orús, s.  
Renato Capecchi, b.  
Giorgio Grimaldi, t.  
Bartolomé Bardají, t.  
Juan Rico, b.  
Enzo Dara, bj.  
Diego Monjo, t.  
Benito Di Bella, b.  
Director musical:  
Giuseppe Morelli  
Director de escena:  
Arsenio Giunta  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao Teatro: Coliseo  
Albia

---

## I PURITANI

(V. BELLINI)

Septiembre, 3  
105ª representación  
3ª reposición del título

---

Gianna D'Angelo, s.  
Rosario Granados, s.  
Alfredo Kraus, t.  
Gianni Maffeo, b.  
Raffaele Arie, bj  
Gino Belloni, bj  
Mario Guggia, t.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Arsenio Giunta  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## OTELLO

(G. VERDI)

Septiembre, 5  
106ª representación  
3ª reposición del título

---

Linda Vajna, s.  
Rosario Granados, s.  
Mario del Mónaco, t.  
Giuseppe Taddei, b.  
Mario Guggia, t.  
Gino Belloni, bj.  
Diego Monjo, t.  
Juan Rico, b  
Director de escena:  
Arsenio Giunta  
Director musical: Franco  
Ferraris  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## MANON

(J. MASSENET)

Septiembre, 7  
107ª representación  
4ª reposición del título

---

Lydia Marimpietri, s.  
Maisa Marvel, s.  
Alfredo Kraus, t.  
Lorenzo Saccomani, b.  
Giovanni Gusmeroli, bj.  
Mario Guggia, t.  
Juan Rico, b.  
Pedro Mª Muñoz, b.  
Director musical: Manno  
Wolf-Ferrari  
Director de escena:  
Arsenio Giunta  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## FEDORA

(U. GIORDANO)

Septiembre, 11  
108ª representación  
1ª de este título

---

Magda Olivero, s.  
Edith Martelli, s.  
Mario del Mónaco, t.  
Lorenzo Saccomani, b.  
Giovanni Gusmeroli, bj  
Mario Guggia, t.  
Gino Belloni, bj.  
Mari Eli Orús, s.  
Pedro Mª Muñoz, b.  
Rosario Granados, s.  
Director musical: Franco  
Ferraris  
Director de escena:  
Arsenio Giunta  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## LUCIA DI LAMMERMOOR

(G. DONIZETTI)

Septiembre, 12  
109ª representación  
4ª reposición del título

---

Gianna D'Angelo, s.  
Maisa Marvel, s.  
Jaime Aragall, t.  
Gianni Maffeo, b.  
Raffaele Arie, bj.  
Mario Guggia, t.  
Diego Monjo, t.  
Director musical: Manno  
Wolf Ferrari  
Director de escena:  
Arsenio Giunta  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## LA BOHÈME

(G. PUCCINI)

Septiembre, 14  
110ª representación  
8ª reposición del título

---

Lydia Marimpietri, s.  
Edith Martelli, s.  
Jaime Aragall, t.  
Giuseppe Taddei, b.  
Giovanni Gusmeroli, bj.  
Juan Rico, b.  
Diego Monjo, t.  
Pedro Mª Muñoz, b.  
Director musical: Franco  
Ferraris  
Director de escena:  
Arsenio Giunta  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

## XVII FESTIVAL 1968

**ERNANI***(G. VERDI)*

Septiembre, 3  
 111ª representación  
 3ª reposición del título  
 Gianfranco Cecchele, t.  
 Giuseppe Taddei, b.  
 Ruggero Raimondi, bj.  
 Leyla Gencer, s.  
 Carmen Rigay, s.  
 Mario Guggia, t.  
 Gino Belloni, bj.  
 Director musical: Manno  
 Wolf-Ferrari  
 Director de escena:  
 Arsenio Giunta  
 Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

**LA TRAVIATA***(G. VERDI)*

Septiembre, 5  
 112ª representación  
 6ª reposición del título  
 Rita Talarico, s.  
 Carmen Rigay, s.  
 Umberto Grilli, t.  
 Lorenzo Saccomani, b.  
 Mario Guggia, t.  
 Nino Carta, b.  
 Juan Rico, b.  
 Gino Belloni, bj.  
 Director musical: Pedro  
 Pirfano  
 Director de escena:  
 Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

**ROBERTO DEVEREUX***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 7  
 113ª representación  
 1ª de este título  
 Montserrat Caballé, s.  
 Antonio Boyer, b.  
 Annamaria Rota, mz.  
 Bernabé Martí, t.  
 Mario Guggia, t.  
 Enzo Dara, bj.  
 Nino Carta, b.  
 Juan Rico, b.  
 Director musical: Manno  
 Wolf-Ferrari  
 Director de escena:  
 Arsenio Giunta  
 Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

**SIMON BOCCANEGRA***(G. VERDI)*

Septiembre, 9  
 114ª representación  
 3ª reposición del título  
 Giuseppe Taddei, b.  
 Leyla Gencer, s.  
 Ruggero Raimondi, bj.  
 Gianfranco Cecchele, t.  
 Nino Carta, b.  
 Gino Belloni, bj.  
 Mario Guggia, t.  
 Carmen Rigay, s.  
 Director musical: Manno  
 Wolf-Ferrari  
 Director de escena:  
 Arsenio Giunta  
 Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

**TOSCA***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 11  
 115ª representación  
 5ª reposición del título  
 Montserrat Caballé, s.  
 Bernabé Martí, t.  
 Giuseppe Taddei, b.  
 Gino Belloni, bj.  
 Enzo Dara, bj.  
 Mario Guggia, t.  
 Juan Rico, b.  
 Carmen Rigay, s.  
 Pedro Mª Muñoz, bj.  
 Director musical: Pedro  
 Pirfano  
 Director de escena:  
 Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

**BEATRICE DI TENDA***(V. BELLINI)*

Septiembre, 13  
 116ª representación  
 1ª de este título  
 Lorenzo Saccomani, b.  
 Rita Talarico, s.  
 Annamaria Rota, mz.  
 Umberto Grilli, t.  
 Mario Guggia, t.  
 Enzo Dara, bj.  
 Director musical: Gian-  
 franco Masini  
 Director de escena:  
 Arsenio Giunta  
 Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

## XVIII FESTIVAL 1969

**MANON LESCAUT***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 1  
 117ª representación  
 1ª de este título  
 Montserrat Caballé, s.  
 Mario D'Anna, b.  
 Bernabé Martí, t.  
 Giovanni Foiani, bj.  
 Pier Francesco Poli, t.  
 Juan Rico, b.  
 Mirna Pecile, mz.  
 Gino Belloni, bj.  
 Director musical: Carlo  
 Felice Cillario  
 Director de escena:  
 Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

**LA BOHÈME***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 3  
 118ª representación  
 9ª reposición del título  
 Mirella Freni, s.  
 Edith Martelli, s.  
 Jaime Aragall, t.  
 Giuseppe Taddei, b.  
 Silvano Pagliuca, bj.  
 Nino Carta, b.  
 Juan Rico, bj.  
 Cecilio Larrañaga, bj.  
 Urbano García, t.  
 Director musical: Danilo  
 Belardinelli  
 Director de escena:  
 Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de  
 Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

---

**NABUCCO**

(G. VERDI)

Septiembre, 5  
 119ª representación  
 4ª reposición del título

---

Piero Cappuccilli, b.  
 Fabian Hormaeche, t.  
 Ruggero Raimondi, bj.  
 Virginia Gordoni, s.  
 Mirna Pecile, mz.  
 Gino Belloni, bj.  
 Pier Francesco Poli, t.  
 Carmen Rigay, s.  
 Director musical: Leone Magiera  
 Director de escena: Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

---

**LES PÊCHEURS DE PERLES**

(G. BIZET)

Septiembre, 7  
 120ª representación  
 3ª reposición del título

---

Alfredo Kraus, t.  
 Giuseppe Taddei, b.  
 Giovanni Foiani, bj.  
 Adriana Maliponte, s.  
 Director musical: Leone Magiera  
 Director de escena: Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

---

**RIGOLETTO**

(G. VERDI)

Septiembre, 9  
 121ª representación  
 7ª reposición del título

---

Jaime Aragall, t.  
 Piero Cappuccilli, b.  
 Zenka Archincova, s.  
 Carmen Rigay, s.  
 Giovanni Foiani, bj.  
 Margherita Rochow, mz.  
 Gino Belloni, bj.  
 Nino Carta, b.  
 Pier Francesco Poli, t.  
 Juan Rico, b.  
 Director musical: Leone Magiera  
 Director de escena: Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

---

**NORMA**

(V. BELLINI)

Septiembre, 11  
 122ª representación  
 4ª reposición del título

---

Aldo Bottion, t.  
 Silvano Pagliuca, bj.  
 Virginia Gordoni, s.  
 Bianca Maria Casoni, mz.  
 Margherita Rochow, mz.  
 Pier Francesco Poli, t.  
 Director musical: Danilo Belardinelli  
 Director de escena: Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

---

**FAUST**

(CH. GOUNOD)

Septiembre, 13  
 123ª representación  
 3ª reposición del título

---

Alfredo Kraus, t.  
 Ruggero Raimondi, bj.  
 Mirella Freni, s.  
 Mario D'Anna, b.  
 Nino Carta, b.  
 Margherita Rochow, mz.  
 Mirna Pecile, mz.  
 Director musical: Danilo Belardinelli  
 Director de escena: Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

# XIX FESTIVAL 1970

---

**MANON**

(J. MASSENET)

Septiembre, 3  
 124ª representación  
 5ª reposición del título

---

Mirella Freni, s.  
 Luciano Pavarotti, t.  
 Gianni Maffeo, b.  
 Silvano Pagliuca, bj.  
 Pier Francesco Poli, t.  
 Nino Carta, b.  
 Director musical: Leone Magiera  
 Director de escena: Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

---

**IL TROVATORE**

(G. VERDI)

Septiembre, 5  
 125ª representación  
 6ª reposición del título

---

Montserrat Caballé, s.  
 Licia Galvano, mz.  
 Giuseppe Scandola, b.  
 Mirna Pecile, mz.  
 Bernabé Parti, t.  
 Pier Francesco Poli, t.  
 Silvano Pagliuca, bj.  
 Gino Belloni, bj.  
 Director musical: Leone Magiera  
 Director de escena: Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
 Ballet: Teatro del Liceo  
 Teatro: Coliseo Albia

## XX FESTIVAL 1971

**MEFISTOFELE**

(A. BOITO)

Septiembre, 7

126ª representación

2ª reposición del título

Bonaldo Giaiotti, bj.

Umberto Grilli, t.

Maria Chiara, s.

Licia Galvano, mz.

Pier Francesco Poli, t.

Lois Alba, s.

Director musical: Ino Savini

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia

**L'ELISIR D'AMORE**

(G. DONIZETTI)

Septiembre, 9

127ª representación

4ª reposición del título

Mirella Freni, s.

Luciano Pavarotti, t.

Gianni Maffeo, b.

Enzo Dara, bj.

Licia Galvano, mz.

Director musical: Ino

Savini

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia

**LUCREZIA BORGIA**

(G. DONIZETTI)

Septiembre, 11

128ª representación

1ª de este título

Raffaele Arie, bj.

Montserrat Caballé, s.

Umberto Grilli, t.

Bianca Maria Casoni, mz.

Francisco Paulet, t.

Enzo Dara, bj.

Nino Carta, b.

Luis Ara, t.

Silvano Pagliuca, bj.

Pier Francesco Poli, t.

Gino Belloni, bj.

Director musical: Leone

Magiera

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia

**MADAMA BUTTERFLY**

(G. PUCCINI)

Septiembre, 13

129ª representación

4ª reposición del título

María Chiara, s.

Licia Galvano, mz.

Bernabé Martí, t.

Mª Teresa Ribera, s.

Giuseppe Scandola, b.

Pier Francesco Poli, t.

Nino Carta, b.

Gino Belloni, bj.

Nino Carta, b.

Director musical: Ino Savini

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia

**UN BALLO IN MASCHERA**

(G. VERDI)

Septiembre, 3

130ª representación

4ª reposición del título

Ottavio Garaventa, t.

Piero Cappuccilli, b.

Angeles Gulin, s.

Mirna Pecile, mz.

Giovanna Di Rocco, s.

Mario Guggia, t.

Nino Carta, b.

Gino Belloni, bj.

Enrico Fissore, bj.

Director musical: Ino

Savini

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia

**LA SONNAMBULA**

(V. BELLINI)

Septiembre, 5

131ª representación

2ª reposición del título

Anna Maccianti, s.

Umberto Grilli, t.

Bonaldo Giaiotti, bj.

Rosetta Arena, mz.

Giovanna Di Rocco, s.

Nino Carta, b.

Mario Guggia, t.

Director musical: Ino

Savini

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia

**CARMEN**

(G. BIZET)

Septiembre, 7

132ª representación

4ª reposición del título

Viorica Cortez, mz.

Pedro Lavirgen, t.

Gian Giacomo Guelfi, b.

Mirella Freni, s.

Giovanna Di Rocco, s.

Rosetta Arena, mz.

Mario Guggia, t.

Nino Carta, b.

Gino Belloni, bj.

Director musical: Ino

Savini

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia

**DON PASQUALE**

(G. DONIZETTI)

Septiembre, 9

133ª representación

2ª reposición del título

Silvano Pagliuca, bj.

Antonio Blancas, b.

Ottavio Garaventa, t.

Fulvia Ciano, s.

Mario Guggia, t.

Director musical: Leone

Magiera

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

## XXI FESTIVAL 1972

---

### ANDREA CHÉNIER

(U. GIORDANO)

Septiembre, 11  
134ª representación  
2ª reposición del título

Pedro Lavirgen, t.  
Renato Bruson, b.  
Angeles Gulin, s.  
Rosetta Arena, mz.  
Mirna Pecile, mz.  
Gino Belloni, bj.  
Nino Carta, b.  
Enrico Fissore, bj.  
Mario Guggia, t.  
Ugo Mancini, bj.  
Bettina Loreti, mz.  
Director musical: Leone Magiera  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

---

### LA FAVORITA

(G. DONIZETTI)

Septiembre, 13  
135ª representación  
3ª reposición del título  
Piero Cappuccilli, b.  
Viorica Cortez, mz.  
Umberto Grilli, t.  
Bonaldo Giaiotti, bj.  
Mario Guggia, t.  
Giovanna Di Rocco, s.  
Director musical: Leone Magiera  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

---

### LA FILLE DU RÉGIMENT

(G. DONIZETTI)

Septiembre, 3  
136ª representación  
1ª de este título  
Mirella Freni, s.  
Luciano Pavarotti, t.  
Renato Cesari, b.  
Anna Di Stasio, mz.  
Nino Carta, b.  
Pier Francesco Poli, t.  
Director musical: Leone Magiera  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

---

### AIDA

(G. VERDI)

Septiembre, 5  
137ª representación  
7ª reposición del título  
Ángeles Gulin, s.  
Flaviano Labó, t.  
Paolo Washington, bj.  
Mirna Pecile, mz.  
Silvano Carroli, b.  
Gino Belloni, bj.  
Director musical: Leone Magiera  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

---

### LUCIA DI LAMMERMOOR

(G. DONIZETTI)

Septiembre, 7  
138ª representación  
5ª reposición del título  
Maddalena Bonifaccio, s.  
Anna Di Stasio, mz.  
Luciano Pavarotti, t.  
Silvano Carroli, b.  
Giovanni Foiani, bj.  
Pier Francesco Poli, t.  
Director musical: Giuseppe Ruisi  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

### LA FORZA DEL DESTINO

(G. VERDI)

Septiembre, 9  
139ª representación  
4ª reposición del título  
Ángeles Gulin, s.  
Renato Bruson, b.  
Flaviano Labó, t.  
Mirna Pecile, mz.  
Paolo Washington, bj.  
Renato Cesari, b.  
Marisa Zotti, s.  
Nino Carta, b.  
Pier Francesco Poli, t.  
Gino Belloni, bj.  
Director musical: Giuseppe Ruisi  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

---

### LA BOHÈME

(G. PUCCINI)

Septiembre, 11  
140ª representación  
10ª reposición del título  
Mirella Freni, s.  
Luciano Pavarotti, t.  
Marisa Zotti, s.  
Renato Cesari, b.  
Giovanni Foiani, bj.  
Nino Carta, b.  
Director musical: Leone Magiera  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

### RIGOLETTO

(G. VERDI)

Septiembre, 13  
141ª representación  
8ª reposición del título  
Renato Bruson, b.  
Maddalena Bonifaccio, s.  
Giovanni Foiani, bj.  
Anna Di Stasio, mz.  
Marisa Zotti, s.  
Gino Belloni, bj.  
Nino Carta, b.  
Pier Francesco Poli, t.  
Renato Cazzaniga, t.  
Director musical: Giuseppe Ruisi  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia



## XXII FESTIVAL 1973

**SIMON BOCCANEGRA***(G. VERDI)*

Septiembre, 3  
142ª representación  
4ª reposición del título

---

Piero Cappuccilli, b.  
Mirella Freni, s.  
Paolo Washington, bj.  
Veriano Luchetti, t.  
Nino Carta, b.  
Giovanni Foiani, bj.  
Franco Ricciardi, t.  
Giovanna Di Rocco, s.  
Director musical: Leone Magiera  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**IL BARBIERE DI SIVIGLIA***(G. ROSSINI)*

Septiembre, 5  
143ª representación  
3ª reposición del título

---

Josefina Arregui, s.  
Ernesto Palacio, t.  
Vicente Sardinero, b.  
Paolo Montarsolo, bj.  
Enzo Dara, bj.  
Giovanna Di Rocco, s.  
Nino Carta, b.  
Franco Ricciardi, t.  
Director musical: Giuseppe Ruisi  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**TOSCA***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 7  
144ª representación  
6ª reposición del título

---

Ilva Ligabue, s.  
Veriano Luchetti, t.  
Peter Glossop, b.  
Giovanni Foiani, bj.  
Enzo Dara, bj.  
Franco Ricciardi, t.  
Nino Carta, b.  
Director musical: Leone Magiera  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**ERNANI***(G. VERDI)*

Septiembre, 9  
145ª representación  
4ª reposición del título

---

Gastone Lamarilli, t.  
Piero Cappuccilli, b.  
Paolo Washington, bj.  
Seta Del Grande, s.  
Giovanna Di Rocco, s.  
Franco Ricciardi, t.  
Giovanni Foiani, bj.  
Director musical: Giuseppe Ruisi  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**L'ELISIR D'AMORE***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 11  
146ª representación  
5ª reposición del título

---

Mirella Freni, s.  
Ernesto Palacio, t.  
Vicente Sardinero, b.  
Paolo Montarsolo, bj.  
Giovanna Di Rocco, s.  
Director musical: Leone Magiera  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**IL TROVATORE***(G. VERDI)*

Septiembre, 13  
147ª representación  
7ª reposición del título

---

Peter Glossop, b.  
Ilva Ligabue, s.  
Adriana Stamenova, mz.  
Gastone Limarilli, t.  
Giovanni Foiani, bj.  
Giovanna Di Rocco, s.  
Franco Ricciardi, t.  
Director musical: Giuseppe Ruisi  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

## XXIII FESTIVAL 1974

**UN BALLO IN MASCHERA***(G. VERDI)*

Septiembre, 3  
148ª representación  
5ª reposición del título

---

Ángeles Gulin, s.  
José María Carreras, t.  
Cornell Mac-Neil, b.  
Adriana Stamenova, mz.  
Gianfranca Ostini, s.  
Giovanni Foiani, bj.  
Nino Carta, b.  
Juan Pons, bj.  
Franco Ricciardi, t.  
Director musical: Alberto Paoletti  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

**LUCIA DI LAMMERMOOR***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 5  
149ª representación  
6ª reposición del título

---

Maddalena Bonifaccio, s.  
Giovanna Di Rocco, s.  
Jaime Aragall, t.  
Vicente Sardinero, b.  
Paolo Washington, bj.  
Franco Ricciardi, t.  
Director musical: Giuseppe Ruisi  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**LA FAVORITA***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 7

150ª representación

4ª reposición del título

María Luisa Nave, mz.

Umberto Grilli, t.

Gian Piero Mastromei, b.

Bonaldo Giaiotti, bj.

Giovanna Di Rocco, s.

Franco Ricciardi, t.

Director musical: Alberto Paoletti

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia

**NABUCCO***(G. VERDI)*

Septiembre, 9

151ª representación

5ª reposición del título

Ángeles Gulin, s.

Cornell Mac-Neil, b.

Nunzio Todisco, t.

Adriana Stamenova, mz.

Paolo Washington, bj.

Giovanna Di Rocco, s.

Giovanni Foiani, bj.

Franco Ricciardi, t.

Director musical:

Giuseppe Ruisi

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia

**LA TRAVIATA***(G. VERDI)*

Septiembre, 11

152ª representación

7ª reposición del título

Maddalena Bonifaccio, s.

Jaime Aragall, t.

Vicente Sardinero, b.

Giovanna Di Rocco, s.

Giovanni Foiani, bj.

Nino Carta, b.

Franco Ricciardi, t.

Juan Pons, bj.

Director musical: Alberto

Paoletti

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia

**MACBETH***(G. VERDI)*

Septiembre, 13

153ª representación

2ª reposición del título

Angeles Gulin, s.

Gian Piero Mastromei, b.

Nunzio Todisco, t.

Bonaldo Giaiotti, bj.

Giovanna Di Rocco, s.

Giovanni Foiani, bj.

Nino Carta, b.

Franco Ricciardi, t.

Juan Pons, bj.

Director musical:

Giuseppe Ruisi

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Ballet: Teatro del Liceo

Teatro: Coliseo Albia

**XXIV FESTIVAL 1975****I VESPRI SICILIANI***(G. VERDI)*

Septiembre, 3

154ª representación

1ª de este título

Renata Scotto, s.

Franco Tagliavini, t.

Matteo Manuguerra, b.

Bonaldo Giaiotti, bj.

Piero Lattuada, bj.

Giovanna Di Rocco, s.

Nino Carta, b.

Bartolomé Bardají, t.

Franco Ricciardi, t.

Director musical:

Michelángelo Veltri

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**MANON***(J. MASSENET)*

Septiembre, 5

155ª representación

6ª reposición del título

Montserrat Caballé, s.

Jaime Aragall, t.

Vicente Sardinero, b.

Silvano Pagliuca, bj.

Giovanna Di Rocco, s.

Nino Carta, b.

Franco Ricciardi, t.

Director musical:

Giuseppe Morelli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**TURANDOT***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 7

156ª representación

4ª reposición del título

Ángeles Gulin, s.

Mirella Freni, s.

Flabiano Labó, t.

Silvano Pagliuca, bj.

Nino Carta, b.

Franco Ricciardi, t.

Bartolomé Bardají, t.

Carla Moravia, s.

Rafael Campos, b.

Director musical:

Michelángelo Veltri

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**NORMA***(V. BELLINI)*

Septiembre, 9

157ª representación

5ª reposición del título

Renata Scotto, s.

Fiorenza Cossotto, mz.

Franco Tagliavini, t.

Ivo Vinco, bj.

Giovanna Di Rocco, s.

Franco Ricciardi, t.

Director musical:

Giuseppe Morelli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

## XXV FESTIVAL 1976

**LA BOHÈME***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 11  
 158ª representación  
 11ª reposición del título

---

Mirella Freni, s.  
 Jaime Aragall, t.  
 Gianfranca Ostini, s.  
 Vicente Sardinero, b.  
 Ivo Vinco, bj.  
 Nino Carta, b.  
 Rafael Campos, b.  
 Angelo Morisani, bj.  
 Lorenzo Scaglione, t.  
 Director musical:  
 Michelángelo Veltri  
 Director de escena:  
 Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

**LUISA MILLER***(G. VERDI)*

Septiembre, 13  
 159ª representación  
 1ª de este título

---

Ángeles Gullín, s.  
 José María Carreras, t.  
 Fiorenza Cossotto, mz.  
 Matteo Manuguerra, b.  
 Bonaldo Giaiotti, bj.  
 Silvano Pagliuca, bj.  
 Giovanna Di Rocco, s.  
 Franco Ricciardi, t.  
 Director musical:  
 Giuseppe Morelli  
 Director de escena:  
 Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

**I MASNADIERI***(G. VERDI)*

Septiembre, 1  
 161ª representación  
 1ª de este título

---

Bonaldo Giaiotti, bj.  
 Pedro Lavirgen, t.  
 Matteo Manuguerra, b.  
 Cristina Deutekom, s.  
 Gianfranco Manganotti, t.  
 Juan Pons, bj.  
 Director musical:  
 Michelángelo Veltri  
 Director de escena:  
 Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

**LA FORZA DEL DESTINO***(G. VERDI)*

Septiembre, 3  
 162ª representación  
 5ª reposición del título

---

Juan Pons, bj.  
 Ángeles Gullín, s.  
 Matteo Manuguerra, b.  
 Carlo Bergonzi, t.  
 Bonaldo Giaiotti, bj.  
 Enrico Fissore, b.  
 Bianca Berini, mz.  
 Gianfranco Manganotti, t.  
 Nino Carta, b.  
 Cecilia Fondevila, mz.  
 Director musical:  
 Maurizio Arena  
 Director de escena:  
 Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

**WERTHER***(J. MASSENET)*

Septiembre, 5  
 163ª representación  
 2ª reposición del título

---

Alfredo Kraus, t.  
 Vicente Sardinero, b.  
 Juan Pons, bj.  
 Nino Carta, b.  
 José Manzanera, t.  
 Ruza Baldani, mz.  
 Dolores Cava, s.  
 Director musical:  
 Michelángelo Veltri  
 Director de escena:  
 Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

**LUCIA DI LAMMERMOOR***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 7  
 164ª representación  
 7ª reposición del título

---

Franco Bordonni, b.  
 Cristina Deutekon, s.  
 Carlo Bergonzi, t.  
 Gianfranco Manganotti, t.  
 Silvano Pagliuca, bj.  
 Cecilia Fondevila, mz.  
 José Manzanera, t.  
 Director musical:  
 Maurizio Arena  
 Director de escena:  
 Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

**OTELLO***(G. VERDI)*

Septiembre, 9  
 165ª representación  
 4ª reposición del título

---

Gilberty Py, t.  
 Matteo Manuguerra, b.  
 Gianfranco Manganotti, t.  
 José Manzanera, t.  
 Silvano Pagliuca, bj.  
 Juan Pons, bj.  
 Paolo Zuchelli, b.  
 Ángeles Gullín, s.  
 Cecilia Fondevila, mz.  
 Director musical:  
 Michelángelo Veltri  
 Director de escena:  
 Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

**LA FAVORITA***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 11  
 166ª representación  
 5ª reposición del título

---

Bianca Berini, mz.  
 Alfredo Kraus, t.  
 Vicente Sardinero, b.  
 Bonaldo Giaiotti, bj.  
 Dolores Cava, s.  
 José Manzanera, t.  
 Director musical:  
 Maurizio Arena  
 Director de escena:  
 Diego Monjo  
 Orquesta Sinfónica de Bilbao  
 Coros de la ABAO  
 Teatro: Coliseo Albia

# XXVI FESTIVAL 1977

---

## CARMEN

(G. BIZET)

Septiembre, 13

167ª representación

5ª reposición del título

Gilberty Py, t.

Franco Bordoni, b.

Gianfranco Manganotti, t.

Nino Carta, b.

Silvano Pagliuca, bj.

Juan Pons, bj.

Ruza Baldani, mz.

Cecilia Fondevila, mz.

Dolores Cava, s.

Carmen Hernández, s.

Director musical:

Michelángelo Veltri

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

---

## LA TRAVIATA

(G. VERDI)

Marzo, 22

18ª representación

8ª reposición del título

Katia Ricciarelli, s.

Flora Rafanelli, mz.

Dolores Cava, s.

Giuliano Ciannella, t.

Matteo Manuguerra, b.

Gianfranco Manganotti, t.

Nino Carta, b.

Juan Pons, bj.

Director musical:

Michelángelo Veltri

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

---

## RIGOLETTO

(G. VERDI)

Marzo, 25

169ª representación

9ª reposición del título

Giuliano Ciannella, t.

Matteo Manuguerra, b.

Cristina Deutekom, s.

Giovanni Foiani, bj.

Flora Rafanelli, mz.

Dolores Cava, s.

Juan Pons, bj.

Gianfranco Manganotti, t.

Nino Carta, b.

Cesare Finelli, bj.

Director musical:

Michelángelo Veltri

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

---

## DON CARLO

(G. VERDI)

Septiembre, 3

170ª representación

2ª reposición del título

Ruggero Raimondi, bj.

José María Carreras, t.

Piero Cappuccilli, b.

Luigi Roni, bj.

Juan Pons, bj.

Katia Ricciarelli, s.

Fiorenza Cossotto, mz.

Giovanna Di Rocco, s.

Nino Carta, b.

Gianfranco Manganotti, t.

Dolores Cava, s.

Director musical:

Maurizio Arena

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

---

## L'ELISIR D'AMORE

(G. DONIZETTI)

Septiembre, 5

171ª representación

6ª reposición del título

Rosetta Pizzo, s.

José María Carreras, t.

Leo Nucci, b.

Ivo Vinco, bj.

Dolores Cava, s.

Director musical:

Maurizio Arena

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

---

## IL TROVATORE

(G. VERDI)

Septiembre, 7

172ª representación

8ª reposición del título

Antonio Salvadori, b.

Katia Ricciarelli, s.

Fiorenza Cossotto, mz.

Nicola Martinucci, t.

Ivo Vinco, bj.

Giovanna Di Rocco, s.

Gianfranco Manganotti, t.

Francesco Giogia, bj.

Director musical:

Gianfranco Rivoli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

---

## TOSCA

(G. PUCCINI)

Septiembre, 9

173ª representación

7ª reposición del título

Marisa Galvany, s.

Plácido Domingo, t.

Giampiero Mastromei, b.

Juan Pons, bj.

Alfredo Mariotti, bj.

Gianfranco Manganotti, t.

Nino Carta, b.

Giovanna Di Rocco, s.

Director musical:

Maurizio Arena

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

## XXVII FESTIVAL 1978

**ATTILA***(G. VERDI)*

Septiembre, 11  
174ª representación  
1ª de este título

Ruggero Raimondi, bj.  
Antonio Salvadori, b.  
Rita Orlandi-Malaspina, s.  
Nicola Martinucci, t.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Nino Carta, b.  
Director musical:  
Gianfranco Rivoli  
Director de escena:  
Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**ANDREA CHÉNIER***(U. GIORDANO)*

Septiembre, 13  
175ª representación  
3ª reposición del título

Plácido Domingo, t.  
Piero Cappuccilli, b.  
Marisa Galvany, s.  
Giovanna Di Rocco, s.  
Bettina Loreti, mz.  
Flora Rafanelli, mz.  
Juan Pons, bj.  
Nino Carta, b.  
Alfredo Mariotti, bj.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Luciano Marini, bj.  
Director musical:  
Gianfranco Rivoli  
Director de escena:  
Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**CAVALLERIA RUSTICANA***(P. MASCAGNI)*

Agosto, 27  
176ª representación  
3ª reposición del título

Olivia Stapp, s.  
Jone Jori, mz.  
Rosa Ma Ysas, s.  
Plácido Domingo, t.  
Giampiero Mastromei, b.  
Director musical: Oliviero de Fabritiis  
Director de escena:  
Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**PAGLIACCI***(R. LEONCAVALLO)*

Agosto, 27  
177ª representación  
3ª reposición del título

Wilma Vernocchi, s.  
Plácido Domingo, t.  
Giampiero Mastromei, b.  
Giorgio Zancanaro, b.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Director musical: Oliviero de Fabritiis  
Director de escena:  
Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

**LUISA MILLER***(G. VERDI)*

Septiembre, 3  
178ª representación  
2ª reposición del título

Ángeles Gulín, s.  
Luciano Pavarotti, t.  
Jone Jori, mz.  
Giorgio Zancanaro, b.  
Bonaldo Giaiotti, bj.  
Ferruccio Furlanetto, bj.  
Cecilia Fondevila, s.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Director musical:  
Oliviero de Fabritiis  
Director de escena:  
Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**LA BOHÈME***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 5  
179ª representación  
12ª reposición del título

Mirella Freni, s.  
Jaime Aragall, t.  
Josefina Arregui, s.  
Vicente Sardinero, b.  
Ivo Vinco, bj.  
Nino Carta, b.  
Jordi Roca, t.  
José Mª Moreno, t.  
Director musical:  
Gianfranco Rivoli  
Director de escena:  
Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

**UN BALLO IN MASCHERA***(G. VERDI)*

Septiembre, 7  
180ª representación  
6ª reposición del título

Luciano Pavarotti, t.  
Franco Bordoni, b.  
Maria Parazzini, s.  
Cristina Anghelanova, mz.  
Josefina Arregui, s.  
Nino Carta, b.  
Ferruccio Furlanetto, bj.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Carlo Del Bosco, bj.  
Director musical: Oliviero de Fabritiis  
Director de escena:  
Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

**NORMA***(V. BELLINI)*

Septiembre, 9  
181 representación  
6ª reposición del título

Radmila Bakocevic, s.  
Fiorenza Cossotto, mz.  
Renato Francesconi, t.  
Ivo Vinco, bj.  
Cecilia Fondevila, s.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Director musical:  
Gianfranco Rivoli  
Director de escena:  
Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

## XXVIII FESTIVAL 1979

### FAUST

(CH. GOUNOD)

Septiembre, 11  
182ª representación  
4ª reposición del título

Jaime Aragall, t.  
Bonaldo Giaiotti, bj.  
Jeannette Pilou, s.  
Vicente Sardinero, b.  
Nino Carta, b.  
Jone Jori, mz.  
Rosa Mª Ysas, s.  
Director musical: Oliviero de Fabritiis  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

### I DUE FOSCARI

(G. VERDI)

Septiembre, 13  
183ª representación  
1ª de este título  
Vicente Sardinero, b.  
Renato Francesconi, t.  
Maria Parazzini, s.  
Ferruccio Furlanetto, bj.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Cecilia Fondevila, s.  
Jordi Roca, t.  
Paolo Zannini, b.  
Director musical: Gianfranco Rivoli  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

### AIDA

(G. VERDI)

Septiembre, 3  
184ª representación  
8ª reposición del título

Carlo Del Bosco, bj.  
Viorica Cortez, mz.  
Maria Parazzini, s.  
Nunzio Todisco, t.  
Mario Rinaudo, bj.  
Giorgio Zancanaro, b.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Giovanna Di Rocco, s.  
Director musical: Gianfranco Rivoli  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

### NABUCCO

(G. VERDI)

Septiembre, 5  
185ª representación  
6ª reposición del título  
Giorgio Zancanaro, b.  
Nicola Martinucci, t.  
Justino Díaz, bj.  
Ángeles Gulín, s.  
Laura Bocca, mz.  
Carlo Del Bosco, bj.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Giovanna Di Rocco, s.  
Director musical: Angelo Campori  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

### SIMON BOCCANEGRA

(G. VERDI)

Septiembre, 7  
186ª representación  
5ª reposición del título

Renato Bruson, b.  
Bonaldo Giaiotti, bj.  
Maria Parazzini, s.  
Nino Carta, b.  
Carlo Del Bosco, bj.  
Giorgio Casellato  
Lamberti, t. Gianfranco Manganotti, t.  
Cecilia Fondevila, s.  
Director musical: Gianfranco Rivoli  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

### CARMEN

(G. BIZET)

Septiembre, 9  
187ª representación  
6ª reposición del título  
Viorica Cortez, mz.  
Marie France Duffaut, s.  
Giovanna Di Rocco, s.  
Cecilia Fondevila, s.  
Nunzio Todisco, t.  
Vicente Sardinero, b.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Nino Carta, b.  
Carlo Del Bosco, bj.  
Director musical: Angelo Campori  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

### ERNANI

(G. VERDI)

Septiembre, 11  
188ª representación  
5ª reposición del título

Giorgio Casellato  
Lamberti, t.  
Renato Bruson, b.  
Bonaldo Giaiotti, bj.  
Ángeles Gulín, s.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Cecilia Fondevila, s.  
Nino Carta, b.  
Director musical: Gianfranco Rivoli  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Teatro del Liceo  
Teatro: Coliseo Albia

### IL BARBIERE DI SIVIGLIA

(G. ROSSINI)

Septiembre, 13  
189ª representación  
4ª reposición del título  
Eduardo Giménez, t.  
Enzo Dara, bj.  
Carmen González, s.  
Vicente Sardinero, b.  
Justino Díaz, bj.  
Nino Carta, b.  
Rosa Mª Ysas, mz.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Director musical: Angelo Campori  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

## XXIX FESTIVAL 1980

**LA TRAVIATA***(G. VERDI)*

Septiembre, 2

190ª representación

9ª reposición del título

Adriana Maliponte, s.

Giovanna Di Rocco, s.

Cecilia Fondevila, s.

Beniamino Prior, t.

Giorgio Zancanaro, b.

Gianfranco Manganotti, t.

Nino Carta, b.

Juan Mª Arroita Jáuregui, b.

Giovanni Foiani, bj.

Aldo Marini, t.

Director musical:

Gianfranco Rivoli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet: Agustín Velázquez

Teatro: Coliseo Albia

**LA FORZA DEL DESTINO***(G. VERDI)*

Septiembre, 4

191ª representación

6ª reposición del título

Giovanni Foiani, bj.

Ángeles Gulin, s.

Antonio Salvadori, b.

Franco Bonisolli, t.

Stella Silva, mz.

Mario Rinaudo, bj.

Enrico Fissore, bj.

Cecilia Fondevila, s.

Nino Carta, b.

Gianfranco Manganotti, t.

Director musical:

Angelo Campori

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**LUCIA DI LAMMERMOOR***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 6

192ª representación

8ª reposición del título

Giorgio Zancanaro, b.

Mariella Devia, s.

Beniamino Prior, t.

José Antonio Urdiain, t.

Agostino Ferrin, bj.

Cecilia Fondevila, s.

Gianfranco Manganotti, t.

Director musical:

Gianfranco Rivoli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**I CAPULETI E I****MONTECCHI***(V. BELLINI)*

Septiembre, 8

193ª representación

1ª de este título

Agostino Ferrin, bj.

Fiorella Pediconi, s.

Mª Luisa Nave, mz.

Dano Raffanti, t.

Enrico Fissore, bj.

Director musical: Angelo

Campori

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**LA SONNAMBULA***(V. BELLINI)*

Septiembre, 10

194ª representación

3ª reposición del título

Mario Rinaudo, bj.

Rosa María Ysas, mz.

Mariella Devia, s.

Dano Raffanti, t.

Giovanna Di Rocco, s.

Nino Carta, b.

Gianfranco Manganotti, t.

Director musical:

Gianfranco Rivoli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**IL TROVATORE***(V. VERDI)*

Septiembre, 12

195ª representación

9ª reposición del título

Antonio Salvadori, b.

Ángeles Gulin, s.

Mirna Pecile, mz.

Franco Bonisolli, t.

Agostino Ferrin, bj.

Giovanna Di Rocco, s.

Gianfranco Manganotti, t.

Nino Carta, b.

Director musical: Angelo

Campori

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

## XXX FESTIVAL 1981

**RIGOLETTO***(G. VERDI)*

Septiembre, 1

199ª representación

10ª reposición del título

Alfredo Kraus, t.

Matteo Manuguerra, b.

Mariella Devia, s.

Giovanni Foiani, bj.

Benedetta Pecchioli, mz.

Nekane Lasarte, s.

Ezekiel Ellakuria, b.

Gerardo Seoane, b.

Gianfranco Manganotti, t.

Juan Mª Arroita Jáuregui, b.

Mª del Carmen

Gerrikabeitia, s.

Director musical: Urbano

Ruiz Laorden

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet: Olaeta

Teatro: Coliseo Albia

---

## ANDREA CHÉNIER

(U. GIORDANO)

Septiembre, 3

200ª representación

4ª reposición del título

Franco Bonisolli, t.

Vicente Sardinero, b.

Ángeles Gullín, s.

Mª Luisa Egurrola, mz.

Anna Di Stasio, mz.

Giovanni Foiani, bj.

Nino Carta, b.

Juan Mª Arroitañuregui, b.

Gianfranco Manganotti, t.

José Luis Barrera, bj.

Javier Estefanía, b.

Director musical:

Giuseppe Morelli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet: Olaeta

Teatro: Coliseo Albia

---

## LES PÊCHEURS DE

### PERLES

(G. BIZET)

Septiembre, 6

201ª representación

4ª reposición del título

Alfredo Kraus, t.

Vicente Sardinero, b.

Giovanni Foiani, bj.

Mariella Devia, s.

Director musical:

Gianfranco Rivoli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coral Andra Mari de

Renteria

Ballet: Olaeta

Teatro: Coliseo Albia

---

## OTELLO

(G. VERDI)

Septiembre, 8

202ª representación

5ª reposición del título

Franco Bonisolli, t.

Kari Nurmela, b.

Luis Mª Bilbao, t.

Gianfranco Manganotti, t.

José Luis Barrera, bj.

Ezekiel Ellakuria, b.

Juan Mª Arroitañuregui, b.

Margarita Castro Alberty, s.

Cecilia Fondevila, mz.

Director musical:

Giuseppe Morelli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

---

## LUCREZIA BORGIA

(G. DONIZETTI)

Septiembre, 11

203ª representación

2ª reposición del título

Mario Rinaudo, bj.

Margarita Castro Alberty, s.

Alfredo Kraus, t.

Benedetta Pecchioli, mz.

Alfredo Heilbronn, t.

José Luis Barrera, bj.

Nino Carta, b.

Luis Mª Bilbao, t.

Giovanni Foiani, bj.

Gianfranco Manganotti, t.

Gerardo Seoane, b.

Director musical:

Gianfranco Rivoli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coro de la ABAO

Ballet: Olaeta

Teatro: Coliseo Albia

---

## LA GIOCONDA

(A. PONCHIELLI)

Septiembre, 13

204ª representación

2ª reposición del título

Ángeles Gullín, s.

Livia Budai, mz.

Mario Rinaudo, bj.

Anna Di Stasio, mz.

José María Carreras, t.

Matteo Manuguerra, b.

Nino Carta, b.

Javier Estefanía, b.

Gianfranco Manganotti, t.

Juan Mª Arroitañuregui, b.

Director musical:

Gianfranco Rivoli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coro de la ABAO

Ballet: Olaeta

Teatro: Coliseo Albia

---

## DON CARLO

(G. VERDI)

Septiembre, 2

210ª representación

3ª reposición del título

Nicolai Ghiurov, bj.

Jaime Aragall, t.

Antonio Salvadori, b.

Luigi Roni, bj.

Giovanni Foiani, bj.

Mirella Freni, s.

Viorica Cortez, mz.

Mª Ángeles Peters, s.

Nino Carta, b.

Gianfranco Manganotti, t.

Director musical:

Gianfranco Rivoli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coro de la ABAO

Ballet: Olaeta

Teatro: Coliseo Albia



## XXXII FESTIVAL 1983

**AIDA***(G. VERDI)*

Septiembre, 4

211ª representación

9ª reposición del título

Giovanni Foiani, bj.

Fiorenza Cossotto, mz.

Ghena Dimitrova, s.

Franco Bonisolli, t.

Ivo Vinco, bj.

Ettore Nova, b.

Mª Ángeles Peters, s.

Gianfranco Manganotti, t.

Director musical:

Giuseppe Morelli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta: Profesores de

la Orquesta de Euskadi

Coro de la ABAO

Ballet: Olaeta

Teatro: Coliseo Albia

**SIMON BOCCANEGRA***(G. VERDI)*

Septiembre, 6

212ª representación

6ª reposición del título

Antonio Salvadori, b.

Nicolai Ghiaurov, bj.

Mirella Freni, s.

Nino Carta, b.

Giovanni Foiani, bj.

Nunzio Todisco, t.

Jesús Alonso, t.

Alicia Echevarría, s.

Director musical:

Urbano Ruiz Laorden

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coro de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**CAVALLERIA***(P. MASCAGNI)*

Septiembre, 8

213ª representación

4ª reposición del título

Giovanna Casolla, mz.

Laura Bocca, mz.

Laura Zannini, mz.

Franco Bonisolli, t.

Ettore Nova, b.

Director musical:

Giuseppe Morelli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**PAGLIACCI***(R. LEONCAVALLO)*

Septiembre, 8

214ª representación

4ª reposición del título

Rosario Morillas, s.

Franco Bonisolli, t.

Leo Nucci, b.

Gianfranco Manganotti, t.

Ettore Nova, b.

Director musical:

Giuseppe Morelli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**IL BARBIERE DI SIVIGLIA***(G. ROSSINI)*

Septiembre, 10

215ª representación

5ª reposición del título

Eduardo Giménez, t.

Domenico Trimarchi, bj.

Raquel Pierotti, mz.

Leo Nucci, b.

Luigi Roni, bj.

Nino Carta, b.

Laura Zannini, mz.

Gianfranco Manganotti, t.

Director musical:

Charles Vanderzand

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**LA BOHÈME***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 12

216ª representación

13ª reposición del título

Elena Mauti Nunziata, s.

Beniamino Prior, t.

Mª Ángeles Peters, s.

Vicente Sardinero, b.

Luigi Roni, bj.

Nino Carta, b.

Director musical:

Giuseppe Morelli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**ROMEO ET JULIETTE***(CH. GOUNOD)*

Septiembre, 2

221ª representación

1ª de este título

Alfredo Kraus, t.

Valerie Masterson, s.

Robert Masard, b.

Pierre Thau, bj.

Ascensión González, s.

Cecilia Fondevila, s.

Adriano Tomaello, bj.

Giovanni Foiani, bj.

Guy Gabelle, t.

Gianfranco Manganotti, t.

Ezekiel Ellakuria, b.

Nino Carta, b.

Director musical: Alain

Guingal

Director de escena:

Diego Monjo

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coros de la ABAO

Ballet: Escuela Superior

de Ballet de Torrelavega

Teatro: Coliseo Albia

**I DUE FOSCARI***(G. VERDI)*

Septiembre, 4

222ª representación

2ª reposición del título

María Parazzini, s.

Gaetano Scano, t.

Sigmund Cowan, b.

Adriano Tomaello, bj.

Cecilia Fondevila, s.

Gianfranco Manganotti, t.

Modesto Barandalla, t.

Pablo Pascual, b.

Director musical:

Gianfranco Rivoli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet: Escuela Superior de Ballet de Torrelavega

Teatro: Coliseo Albia

**MANON***(J. MASSENET)*

Septiembre, 6

223ª representación

7ª reposición del título

Valerie Masterson, s.

Alain Vanzo, t.

Robert Massard, b.

Pierre Thau, bj.

Guy Gabelle, t.

Nino Carta, b.

Ascensión González, s.

Beatriz Llana, s.

Georgina Crosby, s.

Diego Monjo, t.

Jesús Alonso, t.

Javier Estefanía, b.

Director musical: Jean

Perisson

Director de escena:

Diego Monjo

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coros de la ABAO

Ballet: Escuela Superior

de Ballet de Torrelavega

Teatro: Coliseo Albia

**MACBETH***(G. VERDI)*

Septiembre, 8

224ª representación

3ª reposición del título

Ghena Dimitrova, s.

Matteo Manuguerra, b.

Ermanno Mauro, t.

Kang Byung Woon, bj.

Cecilia Fondevila, s.

Giovanni Foiani, bj.

Gianfranco Manganotti, t.

Lourdes Martínez, s.

Director musical:

Gianfranco Rivoli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet: Escuela Superior

de Ballet de Torrelavega

Teatro: Coliseo Albia

**MANON LESCAUT***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 10

225ª representación

2ª reposición del título

Raina Kavaibanska, s.

Santos Ariño, b.

Ermanno Mauro, t.

Giovanni Foiani, bj.

Gianfranco Manganotti, t.

Nino Carta, b.

Ezekiel Ellakuria, b.

Diego Monjo, t.

Director musical: Charles

Vanderzand

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet: Escuela Superior de Ballet de Torrelavega

Teatro: Coliseo Albia

**NABUCCO***(G. VERDI)*

Septiembre, 12

226ª representación

7ª reposición del título

Matteo Manuguerra, b.

Gaetano Scano, t.

Ghena Dimitrova, s.

Benedetta Pecchioli, mz.

Giovanni Foiani, bj.

Gianfranco Manganotti, t.

Kang Dyung Woon, bj.

Beatriz Llana, s.

Director musical: Urbano

Ruiz Laorden

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**XXXIII FESTIVAL 1984****RIGOLETTO***(G. VERDI)*

Septiembre, 1

230ª representación

11ª reposición del título

Dano Raffanti, t.

Leo Nucci, b.

Adriana Anelli, s.

Alfonso Echeverría, bj.

Benedetta Peccioli, mz.

Cecilia Fondevila, s.

Ezekiel Ellakuria, b.

Nino Carta, b.

Gianfranco Manganotti, t.

Pablo Pascual, b.

Ascensión González, s.

Director musical: Urbano

Ruiz Laorden

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**NORMA***(V. BELLINI)*

Septiembre, 4

231ª representación

7ª reposición del título

Mara Zampieri, s.

Fiorenza Cossotto, mz.

Giuseppe Giacomini, t.

Ivo Vinco, bj.

Cecilia Fondevila, s.

Gianfranco Manganotti, t.

Director musical: Angelo

Campori

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

## XXXIV FESTIVAL 1985

**WERTHER***(J. MASSENET)*

Septiembre, 6

232ª representación

3ª reposición del título

Alfredo Kraus, t.

René Massis, b.

Alfonso Echeverría, bj.

Nino Carta, b.

Gianfranco Manganotti, t.

Elena Obratzsova, mz

Ascensión González, s.

Ana Salutregui, mz.

Pablo Pascual, b.

Director musical: Alain

Guingal

Director de escena:

Diego Monjo

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**LA FILLE DU RÉGIMENT***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 11

234ª representación

2ª reposición del título

Rosa Laghezza, mz.

Jean Philippe Lafont, b.

Alfredo Kraus, t.

Adriana Anelli, s.

Nino Carta, b.

Ezekiel Ellakuria, b.

Jesús Alonso, t.

Cecilia Fondevila, s.

Director musical: Alain

Guingal

Director de escena:

Diego Monjo

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**CARMEN***(G. BIZET)*

Septiembre, 1

238ª representación

7ª reposición del título

Stefania Toczyska, mz.

Madeleine Renee, s.

Ascensión González,

Mabel Perelstein, mz.

Nunzio Todisco, t.

Jean Philippe Lafont, b.

Nino Carta, b.

Gianfranco Manganotti, t.

Alfonso Echeverría, bj.

Director musical: Alain

Guingal

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet: Aguadé-Lizundia

Teatro: Coliseo Albia

**AIDA***(G. VERDI)*

Septiembre, 6

240ª representación

10ª reposición del título

Alfonso Echeverría, bj.

Stefania Toczyska, mz.

Maria Chiara, s.

Nunzio Todisco, t.

Kanj Bjung Woon, bj

Jean Philippe Lafont, b.

Ascensión González, s.

Gianfranco Manganotti, t.

Director musical: Charles

Vanderzand

Director de escena:

Diego Monjo

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coros de la ABAO

Ballet: Aguadé-Lizundia

Teatro: Coliseo Albia

**IL TROVATORE***(G. VERDI)*

Septiembre, 8

233ª representación

10ª reposición del título

Leo Nucci, b.

Mara Zampieri, s.

Fiorenza Cossotto, mz.

Giuseppe Giacomini, t.

Ivo Vinco, bj.

Cecilia Fondevila, s.

Gianfranco Manganotti, t.

Pablo Pascual, b.

Jesús Alonso, t.

Director musical: Angelo

Campori

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**ANNA BOLENA***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 13

235ª representación

1ª de este título

Giorgio Surjan, bj.

Adelaida Negri, s.

Martine Dupuy, mz.

Alfonso Echeverría, bj.

Umberto Grilli, t.

Benedetta Pecchioli, mz.

Gianfranco Manganotti, t.

Director musical:

Armando Gatto

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**SEMIRAMIDE***(G. ROSSINI)*

Septiembre, 3

239ª representación

1ª de este título

June Anderson, s.

Katheleen Kuhlmann, mz.

Enrico Fissore, bj.

Eduardo Giménez, t.

Ascensión González, s.

Alfonso Echeverría, bj.

Gianfranco Manganotti, t.

Ezekiel Ellakuria, b.

Director musical: Bruno

Rigacci

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet: Aguadé-Lizundia

Teatro: Coliseo Albia

**IL BARBIERE DI SIVIGLIA***(G. ROSSINI)*

Septiembre, 9

241ª representación

6ª reposición del título

Paolo Barbacini, t.

Enrico Fissore, bj.

Katheleen Kuhlmann, mz.

Alberto Rinaldi, b.

Kanj Bjung Woon, bj.

Nino Carta, b.

Cecilia Fondevila, s.

Diego Monjo, t.

Director musical: Bruno

Rigacci

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

# XXXV FESTIVAL 1986

---

## LUCIA DI LAMMERMOOR

(G. DONIZETTI)

Septiembre, 10  
242ª representación  
11ª reposición del título

Santos Ariño, b.  
June Anderson, s.  
Alfredo Kraus, t.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Cecilia Fondevila, s.  
Modesto Barandalla, t.  
Director musical: Alain Guingal  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## ANDREA CHÉNIER

(U. GIORDANO)

Septiembre, 12  
243ª representación  
5ª reposición del título

Jesús Pinto, t.  
Piero Cappuccilli, b.  
Eva Marton, s.  
Ascensión González, s.  
Cecilia Fondevila, s.  
Mabel Perelstein, mz.  
Alfonso Echeverría, bj.  
Nino Carta, b.  
Ezequiel Ellakuria, b.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Pablo Pascual, b.  
Modesto Barandalla, t.  
Director musical: Charles Vanderzand  
Director de escena: Diego Monjo  
Euskadiko Orkestra Sinfonikoa  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## FAUST

(CH. GOUNOD)

Agosto, 29 - Septiembre, 2  
244ª y 245ª representación  
5ª y 6ª reposición del título

Alfredo Kraus, t.  
Justino Díaz, bj.  
Mirella Freni, s.  
Santos Ariño, b.  
Nino Carta, b.  
Rachel Joselson, mz.  
Mabel Perelstein, mz.  
Director musical: Alain Guingal  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Asunción Aguadé  
Teatro: Coliseo Albia

---

## LA FORZA DEL DESTINO

(G. VERDI)

Agosto, 31 - Septiembre, 4  
246ª y 247ª representación  
7ª y 8ª reposición del título

Alfonso Echeverría, bj.  
Mara Zampieri, s.  
Antonio Salvadori, b.  
Nunzio Todisco, t.  
Adriana Stamenova, mz.  
Dimitri Kavrakos, bj.  
Bruno Pratico, bj.  
Cecilia Fondevila, s.  
Nino Carta, b.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Pablo Pascual, b.  
Director musical: Angelo Campori  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Asunción Aguadé  
Teatro: Coliseo Albia

---

## TURANDOT

(G. PUCCINI)

Septiembre, 6 y 10  
248ª y 249ª representación  
5ª y 6ª reposición del título

Eva Marton, s.  
Nicola Martinucci, t.  
Sandra Pacceti, s.  
Carlo del Bosco, bj.  
Nino Carta, b.  
Gianfranco Manganotti, t.  
José Ruiz, t.  
Pablo Pascual, b.  
Diego Monjo, t.  
Director musical: Bruno Rigacci  
Director de escena: Diego Monjo  
Euskadiko Orkestra Sinfonikoa  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## L'ELISIR D'AMORE

(G. DONIZETTI)

Septiembre, 8  
250ª representación  
7ª reposición del título

Adriana Anelli, s.  
Alfredo Kraus, t.  
Santos Ariño, b.  
Enzo Dara, bj.  
Ascensión González, s.  
Director musical: Bruno Rigacci  
Director de escena: Diego Monjo  
Euskadiko Orkestra Sinfonikoa  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## TOSCA

(G. PUCCINI)

Septiembre, 12  
251ª representación  
9ª reposición del título

Mara Zampieri, s.  
Jesús Pinto, t.  
Juan Pons, b.  
Ezequiel Ellakuria, b.  
Alfonso Echeverría, bj.  
Pablo Pascual, b.  
Ascensión González, s.  
Director musical: Bruno Rigacci  
Director de escena: Diego Monjo  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## MANON LESCAUT

(G. PUCCINI)

Septiembre, 15  
252ª representación  
3ª reposición del título

Mara Zampieri, s.  
Santos Ariño, b.  
Nicola Martinucci, t.  
Alfonso Echeverría, bj.  
Gianfranco Manganotti, t.  
Nino Carta, b.  
Itxaro Mentxaka, mz.  
Director musical: Angelo Campori  
Director de escena: Diego Monjo  
Euskadiko Orkestra Sinfonikoa  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

## XXXVI FESTIVAL 1987

**LES CONTES****D'HOFFMANN***(J. OFFENBACH)*

Agosto, 28 y 31

257ª y 258ª representación

1ª de este título

2ª reposición del título

Alfredo Kraus, t.

Jean Philippe Lafont, b.

José Ruiz, t.

Pablo Pascual, b.

Alfonso Echeverría, bj.

Ricardo Casinelli, t.

Alfredo Heilbronn, t.

Gerardo Seoane, b.

Isabel Padilla, s.

Enedina Lloris, s.

María Bravo, s.

Sandra Pacetti, s.

Elena Zilio, mz.

Director musical: Alain

Guingal

Dirección de Escena:

Giuseppe Di Tomassi

Regidor: Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Arriaga

**MACBETH***(G. VERDI)*

Septiembre, 3 y 6

259ª y 260ª representación

4ª y 5ª reposición del título

Renato Bruson, b.

Roberto Scandiuzzi, bj.

Dunja Vejzovic, s.

Rosario Morillas, s.

Angelo Marenzi, t.

José Ruiz, t.

Nino Carta, b.

Ezekiel Ellakuria, b.

Pablo Pascual, b.

Director musical: Edoardo

Muller

Director de escena: Rocco

Pugliese

Regidor: Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Arriaga

**SAMSON ET DALILA***(C. SAINT-SAËNS)*

Septiembre, 9 y 12

261ª y 262ª representación

2ª y 3ª reposición del título

Fiorenza Cossotto, mz.

Nunzio Todisco, t.

Franco Sioli, b.

Nino Carta, b.

José Ruiz, t.

Ezekiel Ellakuria, b.

Nino Mannella, t.

Gerardo Seoane, b.

Director musical: Jan

Latham-Koenig

Director de escena: Diego

Monjo

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coros de la ABAO

Ballet: Asunción Aguadé

Teatro: Arriaga

**AIDA***(G. VERDI)*

Septiembre, 15 y 18

263ª y 264ª representación

11ª y 12ª reposición del título

Fiorenza Cossotto, mz.

Ghena Dimitrova, s.

Nicola Martinucci, t.

Ivo Vinco, bj.

Alessandro Cassis, b.

José Ruiz, t.

Ascensión González, s.

Pablo Pascual, b.

Director musical:

Armando Gatto

Director de escena: Diego

Monjo

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coros de la ABAO

Ballet: Aguadé-Lizundia

Teatro: Arriaga

**ERNANI***(G. VERDI)*

Septiembre, 21 y 24

265ª y 266ª representación

7ª y 8ª reposición del título

Nunzio Todisco, t.

Sherrill Milnes, b.

Giorgio Surjan, bj.

Sandra Pacetti, s.

Rosario Morillas, s.

José Ruiz, t.

Ezekiel Ellakuria, b.

Director musical: Edoardo

Muller

Director de escena:

Giuseppe Di Tomassi

Regidor: Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Arriaga

**UN BALLO IN MASCHERA***(G. VERDI)*

Septiembre, 27 y 30

267ª y 268ª representación

7ª y 8ª reposición del título

Kristian Johannsson, t.

Alessandro Cassis, b.

Giovanna Casolla, s.

Irina Arkhipova, mz.

Ángeles Peters, s.

Gerardo Seoane, b.

Giuseppe de Matteis, bj.

Ezekiel Ellakuria, b.

José Ruiz, t.

Director musical:

Armando Gatto

Dir. de escena: Diego Monjo

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coros de la ABAO

Teatro: Arriaga

# XXXVII FESTIVAL 1988

---

## IL TROVATORE

(G. VERDI)

Agosto, 30 - Septiembre, 2  
273ª y 274ª representación  
11ª y 12ª reposición del  
título

---

Leo Nucci, b.  
Adriana Morelli, s.  
Dolora Zajick, mz.  
Ermanno Mauro, t.  
Alfonso Echeverría, bj.  
Rosario Morillas, s.  
José Ruiz, t.  
Goio Igartua, b.  
Ángel Barrena, t.  
Director musical: Edoardo  
Muller  
Director de escena: Diego  
Monjo  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## CAVALLERIA RUSTICANA

(P. MASCAGNI)

Septiembre, 9 y 12  
275ª y 276ª representación  
5ª y 6ª reposición del  
título

---

Elena Obratsova, mz.  
Plama Ghioreva, mz.  
Ermanno Mauro, t.  
Alessandro Cassis, b.  
Rosario Morillas, s.  
Director musical: Edoardo  
Muller  
Director de escena: Diego  
Monjo  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## PAGLIACCI

(R. LEONCAVALLO)

Septiembre, 9 y 12  
277ª y 278ª representación  
5ª y 6ª reposición del  
título

---

Doina Palade, s.  
Ermanno Mauro, t.  
Alfonso Echeverría, bj.  
José Ruiz, t.  
Alessandro Cassis, b.  
Goio Igartua, b.  
Ángel Barrena, t.  
Director musical: Edoardo  
Muller  
Director de escena: Diego  
Monjo  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## DER FLIEGENDE

### HOLLÄNDER

(R. WAGNER)

Septiembre, 15 y 18  
279ª y 280ª representación  
1ª de este título  
2ª reposición del título

---

Matti Talvela, bj.  
Lisbeth Balslev, s.  
Robert Suchnk, t.  
José Ruiz, t.  
Siegmund Nimsgern, b.  
Director musical: Jan  
Latham Koenig  
Director de escena:  
Siegwlt Turek  
Regidor: Diego Monjo  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coros de la ABAO y Araba  
Teatro: Coliseo Albia

---

## NABUCCO

(G. VERDI)

Septiembre, 23 y 26  
281ª y 282ª representación  
8ª y 9ª reposición del  
título

---

Alessandro Cassis, b.  
Santiago Incera, t.  
Ellero D'Artegna, bj.  
Rosalind Plowright, s.  
Paula Romano, mz.  
Pablo Pascual, b.  
José Ruiz, t.  
Rosario Morillas, s.  
Director musical: Jan  
Latham Koenig  
Regidor: Diego Monjo  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coros de la ABAO y Araba  
Teatro: Coliseo Albia

---

## NORMA

(V BELLINI)

Septiembre, 28 -  
Octubre, 2  
283ª y 284ª representación  
8ª y 9ª reposición del título

---

Rumer Doykov, t.  
Petar Petrov, bj.  
Mara Zampieri, s.  
Stefka Mineva, mz.  
Toni Christova, s.  
Angel Petrov, t.  
Director musical: Boris  
Jinchev  
Director de escena:  
Nicolay Nikolov  
Orquesta de la Ópera  
Nacional de Sofía  
Coros de la Ópera  
Nacional de Sofía  
Teatro: Coliseo Albia

---

## TOSCA

(G. PUCCINI)

Septiembre, 29 -  
Octubre, 1  
285ª y 286ª representación  
10ª y 11ª reposición del  
título

---

Natalia Troiskaia, s.  
(1ª representación)  
Valerie Popova, s.  
(2ª representación)  
Jaime Aragall, t.  
Stoyan Popov, b.  
Koska Dinkov, bj.  
Konstantin Videv, b.  
Verter Vrachovski, t.  
Stoyan Balabanov, b.  
Anton Keremedchiev, bj.  
Toni Christova, s.  
Director musical: Ruslam  
Raychev  
Director de escena:  
Svetozar Donev  
Orquesta de la Ópera  
Nacional de Sofía  
Coros de la Ópera  
Nacional de Sofía  
Teatro: Coliseo Albia

## XXXVIII FESTIVAL 1989

**LA BOHÈME***(G. PUCCINI)*

Agosto, 26 y 28

287ª y 288ª representación  
14ª y 15ª reposición del  
título

Luis Lima, t.

Fiamma Izzo D'Amico, s.

Sandra Pacetti, s.

Roberto Servile, b.

Gabriele Monici, bj.

Fernando Belaza, b.

Guido Pasella, bj.

Cecilio Larrañaga, b.

Urbano García, t.

Director musical: Leone  
Magiera

Director de escena:

Orlando Montes de Oca

Orquesta Sinfónica de  
Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**ANDREA CHÉNIER***(U. GIORDANO)*

Septiembre, 6 y 9

289ª y 290ª representación  
6ª y 7ª reposición del  
título

Nicola Martinucci, t.

Paolo Gavanelli, b.

Eva Marton, s.

Nancy Herrera, mz.

Rosario Morillas, s.

Cecilia Norick, mz.

Alfonso Echeverría, bj.

Pablo Pascual, b.

Ezekiel Ellakuria, b.

José Ruiz, t.

Gerardo Seoane, b.

Modesto Barandalla, t.

Director musical:

Michelangelo Veltri

Director de escena:

Siegwulf Turek

Orquesta Sinfónica de  
Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**L'ITALIANA IN ALGERI***(G. ROSSINI)*

Septiembre, 12 y 15

291ª y 292ª representación  
1ª de este título

2ª reposición del título

Lucia Valentini-Terrani, mz.

Nancy Herrera, mz.

Ascensión González, s.

Rockewll Blake, t.

Mauricio Picconi, b.

Enrico Fissore, bj.

Alfonso Echeverría, bj.

Dir. musical: Antonello

Allemandi

Dir. de escena: Siegwulf

Turek

Orquesta Sinfónica de  
Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**I PURITANI***(V. BELLINI)*

Septiembre, 20 y 23

293ª y 294ª representación  
4ª y 5ª reposición del  
título

Luciana Serra, s.

Rosario Morillas, s.

Chris Merrit, t.

Paolo Coni, b.

Roberto Scandiuzzi, bj.

Pablo Pascual, b.

José Ruiz, t.

Dir. musical:

Michelangelo Veltri

Dir. de escena: Rocco

Pugliese

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**LA TRAVIATA***(G. VERDI)*

Septiembre, 27 y 30

295ª y 296ª representación  
10ª y 11ª reposición del  
título

Mara Zampieri, s.

Nancy Herrera, mz.

Rosario Morillas, s.

Marcello Giordani, t.

Silvano Carroli, b.

José Ruiz, t.

Pablo Pascual, b.

Ezekiel Ellakuria, b.

Nino Carta, b.

José Mª Martín, bj.

Félix Suso, t.

Tino Sanz, b.

Director musical:

Michelangelo Veltri

Dir. de escena: Anthony

Pilavachi

Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa

Coros de la ABAO

Ballet: Agustín Velázquez

Elena García

Teatro: Coliseo Albia

**MADAMA BUTTERFLY***(G. PUCCINI)*

Octubre, 2 y 5

297ª y 298ª representación  
5ª y 6ª reposición del  
título

Barbara Daniels, s.

Nancy Herrera, mz.

Marcello Giordani, t.

Josune Arkotxa, s.

Fernando Belaza, b.

Ezekiel Ellakuria, b.

José Ruiz, t.

Pablo Pascual, b.

Gerardo Seoane, b.

Dir. musical: Antonello

Allemandi

Director de escena:

Orlando Montes de Oca

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

# XXXIX TEMPORADA 1990/91

---

## **SIMON BOCCANEGRA**

(G. VERDI)

Septiembre, 4, 7 y 10  
299<sup>a</sup>, 300<sup>a</sup> y 301<sup>a</sup>  
representación  
8<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup> reposición del  
título

Renato Bruson, b.  
Roberto Scandiuzzi, bj.  
Sandra Pacetti, s.  
Jaime Aragall, t.  
Pablo Pascual, b.  
Alberto Zárraga, b.  
José Antonio Urdiain, t.  
Arantza Gallastegui, mz.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Constantino Juri  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## **LA SONNAMBULA**

(V. BELLINI)

Septiembre, 17, 20 y 23  
302<sup>a</sup>, 303<sup>a</sup> y 304<sup>a</sup>  
representación  
4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup> reposición del  
título

Luciana Serra, s.  
Rockwell Blake, t.  
Carlo Colombara, bj.  
Gloria Fabuel, s.  
Itxaro Mentxaka, mz.  
Pablo Pascual, b.  
Antonio Comas, t.  
Director musical: David  
Robertson  
Director de escena:  
Giampaolo Zennaro  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## **LE NOZZE DI FIGARO**

(W. A. MOZART)

Octubre, 25, 28 y 31  
305<sup>a</sup>, 306<sup>a</sup> y 307<sup>a</sup>  
representación  
3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> reposición del  
título

Rosario Andrade, s.  
Adelina Scarabelli, s.  
Maite Arruabarrena, mz.  
Gloria Fabuel, s.  
Inmaculada Martínez, s.  
Simone Alaimo, bj.  
Alexandru Agache, b.  
Mario Bertolino, bj.  
Piero Di Palma, t.  
Pablo Pascual, b.  
Antonio Comas, t.  
Lourdes Martínez, s.  
Conchita Sánchez, s.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Siegwulf Turek  
Orquesta de la Ópera de  
Brno  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## **RIGOLETTO**

(G. VERDI)

Noviembre, 15, 18 y 21  
308<sup>a</sup>, 309<sup>a</sup> y 310<sup>a</sup>  
representación  
12<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup> y 14<sup>a</sup> reposición  
del título

Paolo Gavanelli, b.  
Giuseppe Morino, t.  
Alida Ferrarini, s.  
Alfonso Echeverría, bj.  
Gisella Pasino, mz.  
Arantza Gallastegui, mz.  
Pablo Pascual, b.  
Alberto Zárraga, b.  
José Antonio Urdiain, t.  
Ezekiel Ellakuria, b.  
Lourdes Martínez, s.  
Director musical:  
Marcello Panni  
Director de escena:  
Orlando Montes de Oca  
Orquesta Arturo  
Rubinstein  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## **TANCREDI**

(G. ROSSINI)

Enero, 23, 26 y 29  
311<sup>a</sup>, 312<sup>a</sup> y 313<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup> de este título  
2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> reposición del  
título

Ernesto Palacio, t.  
Christine Weidinger, s.  
Marilyn Horne, mz.  
Alfonso Echeverría, bj.  
Caterina Calvi, mz.  
Maite Arruabarrena, mz.  
Director musical: Randall  
Behr  
Director de escena:  
Giampaolo Zennaro  
Orquesta Arturo  
Rubinstein de Lodz  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## **LA FAVORITA**

(G. DONIZETTI)

Febrero, 6, 10 y 14  
314<sup>a</sup>, 315<sup>a</sup> y 316<sup>a</sup>  
representación  
6<sup>a</sup> reposición del título

Giorgio Zancanaro, b.  
Stefanía Toczyska, mz.  
Alfredo Kraus, t.  
Alfonso Echeverría, bj.  
José Antonio Urdiain, t.  
Inmaculada Martínez, s.  
Director musical: Gian  
Paolo Sanzogno  
Director de escena:  
Siegwulf Turek  
Orquesta Arturo Rubins-  
tein de Lodz  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia



## XL TEMPORADA 1991/92

**LA CENERENTOLA***(G. ROSSINI)*

Septiembre, 13, 16 y 19

317ª, 318ª y 319ª

representación

2ª, 3ª y 4ª reposición del título

Enrico Fissore, bj.

Lucia Valentini-Terrani, mz.

Rockwell Blake, t.

Roberto Frontali, b.

Ainhoa Arteta, s.

Maite Arruabarrena, mz.

Alfonso Echeverría, bj.

Director musical:

Antonello Allemandi

Director de escena:

Siegwulf Turek

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**DIE WALKÜRE***(R. WAGNER)*

Octubre, 4, 7 y 10

320ª, 321ª y 322ª

representación

1ª de este título

2ª y 3ª reposición del título

Siegfried Jerusalem, t.

Sabine Hass, s.

James Jonhson, bj.

Nadine Denize, mz.

Linda Kelm, s.

John Macurdy, bj.

Sabine Rossert, s.

Evangelia Antonini, s.

Charlotte R. Ellsaesser, s.

Margaret Yauger, mz.

Rosa María Conesa, s.

Francesca Roig, mz.

Carol Byers, mz.

Camilla Ueberschaer, mz.

Director musical:

Reinhard Peters

Director de escena:

Siegwulf Turek

Orquesta de la Ópera de Ostrava

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**UN BALLO IN MASCHERA***(G. VERDI)*

Octubre, 27 y 30 -

Noviembre, 2

323ª, 324ª y 325ª

representación

9ª, 10ª y 11ª reposición del título

Vincenzo La Scola, t.

Eduard Tumagian, b.

Adelisa Tabiadón, s.

Gerardo Seoane, b.

Fiorenza Cossotto, mz.

Alexandrina

Pendachanska, s.

Ismael Pons, bj.

Pablo Pascual, b.

José Javier Nicolás, t.

Director musical:

Antonello Allemandi

Director de escena:

Constantino Juri

Orquesta Arturo

Rubinstein de Lodz

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**NABUCCO***(G. VERDI)*

Enero, 17, 20 y 23

326ª, 327ª y 328ª

representación

10ª, 11ª y 12ª reposición del título

Paolo Gavanelli, b.

Francisco Casanova, t.

Mihail Mihailov, bj.

Linda Roark-Strummer, s.

Gisella Pasino, mz.

Pablo Pascual, b.

José Javier Nicolás, T.

Inmaculada Martínez, s.

Director musical: Giorgio

Crocì

Director de escena:

Giampaolo Zennaro

Orquesta Filarmónica

de Zielona Gora

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**MANON***(J. MASSENET)*

Febrero, 2, 6 y 10

329ª, 330ª y 331ª

representación

8ª, 9ª y 10ª reposición del título

Alfredo Kraus, t.

Alfonso Echeverría, bj.

Fernando Belaza, b.

Georges Gautier, t.

Pablo Pascual, b.

Raina Kabaivanska, s.

Carmen Viaplana, s.

Tatiana Davidova, s.

Inmaculada Martínez, s.

Ettore Cresci, b.

Director musical: Gian

Paolo Sanzogno

Director de escena:

Constantino Juri

Orquesta Filarmónica de

Zielona Gora Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**ADRIANA LECOUVREUR***(F. CILEA)*

Marzo, 9, 12 y 15

332ª, 333ª y 334ª

representación

2ª, 3ª y 4ª reposición del título

Jaime Aragall, t.

Mirella Freni, s.

Carlos Chausson, bj.

Cleopatra Ciurca, mz.

Pablo Pascual, b.

Piero de Palma, t.

Ettore Cresci, b.

José Javier Nicolás, t.

Tatiana Davidova, s.

Francesca Roig, mz.

Director musical:

Romano Gandolfi

Director de escena:

Giampaolo Zennaro

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet: Elena García

Teatro: Coliseo Albia

# XL TEMPORADA 1992/93

---

## **AIDA**

(G. VERDI)

Septiembre, 11, 14 y 17  
335<sup>a</sup>, 336<sup>a</sup> y 337<sup>a</sup>  
representación  
13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup> y 15<sup>a</sup> reposición  
del título

Dolora Zajick, mz.  
Deborah Voigt, s.  
Kristian Johansson, t.  
Alfonso Echeverría, bj.  
Alexandru Agache, b.  
Javier Nicolás, t.  
Inmaculada Martínez, s.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Giampaolo Zennaro  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## **RIGOLETTO**

(G. VERDI)

Octubre, 11, 15 y 19  
338<sup>a</sup>, 339<sup>a</sup> y 340<sup>a</sup>  
representación  
15<sup>a</sup>, 16<sup>a</sup> y 17<sup>a</sup> reposición  
del título

Alfredo Kraus, t.  
Paolo Gavanelli, b.  
Sumi-Jo, s.  
Dong Jiam Gong, bj.  
Estefania Kaluza, mz.  
Pablo Pascual, b.  
Gerardo Seoane, b.  
Goio Igartua, b.  
Javier de Nicolás, t.  
Tatiana Davidova, s.  
Idoia Sukia, mz.

Director musical: Alain  
Guingal  
Director de escena:  
Giampaolo Zennaro  
Orquesta del Teatro  
de la Ópera de Lodz  
Coros de la ABAO  
Ballet: Elena García  
Teatro: Coliseo Albia

---

## **IL BARBIERE DI SIVIGLIA**

(G. ROSSINI)

Octubre, 26 y 29 -  
Noviembre, 1  
341<sup>a</sup>, 342<sup>a</sup> y 343<sup>a</sup>  
representación  
7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> reposición del  
título

Rockwell Blake, t.  
Enrico Fissore, bj.  
Jennifer Larmore, mz.  
Paolo Gavanelli, b.  
Michele Pertusi, bj.  
Rosa M<sup>a</sup> Conesa, s.  
Pablo Pascual, b.  
Koldo Villar, t.  
Director musical:  
Giuliano Carella  
Director de escena:  
Constantino Juri  
Orquesta del Teatro de la  
Ópera de Lodz  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## **I CAPULETTI E I MONTECCHI**

(V. BELLINI)

Enero, 15, 18 y 21  
344<sup>a</sup>, 345<sup>a</sup> y 346<sup>a</sup>  
representación  
2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición del  
título

Alfonso Echeverría, bj.  
Rosella Marcantoni, s.  
Martine Dupuy, mz.

Fernando de la Mora, t.  
Pablo Pascual, b.  
Director musical:  
Marcello Panni  
Director de escena:  
Contantino Juri  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Teatro: Coliseo Albia

---

## **LA FORZA DEL DESTINO**

(G. VERDI)

Febrero, 12, 15 y 18  
347<sup>a</sup>, 348<sup>a</sup> y 349<sup>a</sup>  
representación  
9<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> y 11<sup>a</sup> reposición  
del título

Ismael Pons, bj.  
Sharon Sweet, s.  
Giorgio Zancanaro, b.  
Giuseppe Giacomini, t.  
Maite Arruabarrena, mz.  
Dimitri kavrakos, bj.  
Carlos Chausson, bj.  
Inmaculada Martínez, s.  
Pablo Pascual, b.  
José Javier Nicolás, t.  
Gerardo Seoane, b.  
Director musical:  
Romano Gandolfi  
Director de escena:  
Constantino Juri  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coros de la ABAO  
Ballet: Elena García  
Teatro: Coliseo Albia

---

## **LUCIA DI LAMMERMOOR**

(G. DONIZETTI)

Marzo, 31 - Abril, 3 y 6  
350<sup>a</sup>, 351<sup>a</sup> y 352<sup>a</sup>  
representación  
12<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup> y 14<sup>a</sup> reposición  
del título

Lucia Aliberti, s.  
Marcello Giordani, t.  
Alexandru Agache, b.  
José Antonio Urdiain, t.  
Carlo Striuli, bj.  
Inmaculada Martínez, s.  
José Javier, Nicolás  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Giampaolo Zennaro  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coros de la ABAO  
Ballet: Elena García  
Teatro: Coliseo Albia

## XLII TEMPORADA 1993/94

**L'ELISIR D'AMORE***(G. DONIZETTI)*

Septiembre, 17, 20 y 23  
353ª, 354ª y 355ª  
representación  
8ª, 9ª y 10ª reposición  
del título

Ruth Ann Swenson, s.  
Vincenzo La Scola, t.  
Bruno Pola, b.  
Bruno Pratico, bj.  
Eugenia Echarren, s.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Patricia Patrick  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

**IL PIRATA***(V. BELLINI)*

Octubre, 1, 4 y 7  
356ª, 357ª y 358ª  
representación  
1ª de este título  
2ª y 3ª reposición  
del título

Bruno Pratico, bj.  
Aprile Millo, s.  
Giuseppe Morino, t.  
José Javier Nicolás, t.  
Pablo Pascual, b.  
Rosa Mª Conesa, s.  
Director musical:  
Giuliano Carella  
Director de escena:  
Dieter Kaegi  
Orquesta de la Ópera de  
Silesia  
Coro: Agrupación Lírica  
Itsaso Teatro: Coliseo  
Albia

**TRISTAN UND ISOLDA***(R. WAGNER)*

Octubre, 29 -  
Noviembre, 2 y 6  
359ª, 360ª y 361ª  
representación  
1ª de este título

2ª y 3ª reposición del  
título  
Williams Johns, t.  
Mathias Holle, bj.  
Sabine Hass, s.  
Monte Pederson, b.  
José Javier Nicolás  
Hanna Schward, mz.  
Koldo Villar  
Fernando Belaza, b.  
Director musical: Thomas  
Fulton  
Director de escena:  
Patricia Patrick  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro: Orfeón de Sestao  
Teatro: Coliseo Albia

**DON CARLO***(G. VERDI)*

Enero, 10, 13 y 16  
362ª, 363ª y 364ª  
representación  
4ª, 5ª y 6ª reposición  
del título

Roberto Scanduzzi, bj.  
Lando Bartolini, t.  
Paolo Coni, b.  
Jaako Ryhaenen, bj.  
Dong Jiam Gong, bj.  
Margaret Price, s.  
Luciana D'Intino, mz.  
Tatiana Davidova, s.  
José Javier Nicolás, t.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Giampaolo Zennaro  
Orquesta Filarmónica  
de Pomerania  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

**TOSCA***(G. PUCCINI)*

Febrero, 18, 21 y 24  
365ª, 366ª y 367ª  
representación  
12ª, 13ª y 14ª reposición  
del título

Giovanna Casolla, s.  
Neil Shicoff, t.  
Alain Fondary, b.  
Pablo Pascual, bj.  
Iñaki Fresán, bj.  
José Javier Nicolás, t.  
Luis Redondo, b.  
Inmaculada Martínez, s.

Director musical: Giuliano  
Carella  
Director de escena:  
Constantino Juri  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

**OTELLO***(G. VERDI)*

Marzo, 11, 14 y 17  
368ª, 369ª y 370ª  
representación  
6ª, 7ª y 8ª reposición del  
título

Corneliu Murgu, t.  
Paolo Gavanelli, b.  
José Javier Nicolás, t.  
Kallen Esperian, s.  
José Antonio Urdiain, t.  
Fernando Latorre, b.  
Pablo Pascual, bj.  
Nelibel Martínez, mz.  
Javier Hernani, t.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Giampaolo Zennaro  
Orquesta de la Ópera  
de Poznan  
Coro de la Universidad  
del País Vasco  
Ballet: Elena García  
Teatro: Coliseo Albia

# XLIII TEMPORADA 1994/95

---

## LA TRAVIATA

(G. VERDI)

Septiembre, 13, 16 y 19  
371ª, 372ª Y 373ª

representación  
12ª, 13ª y 14ª reposición  
del título

---

Giusy Devinu, s.  
Salvatore Fisichella, t.  
Paolo Coni,  
Francesco Musinu, bj.  
José Javier Nicolás, t.  
Inmaculada Martínez, s.  
Nelibel Martínez, mz.  
Pablo Pascual, b.  
Fernando Belaza, b.  
José María Martín, bj.  
Koldo Villar, t.  
Director musical:  
Giuliano Carella  
Director de escena:  
Giampaolo Zennaro  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Ballet: Elena García  
Teatro: Coliseo Albia

---

## MACBETH

(G. VERDI)

Octubre, 21, 24 y 27  
374ª, 375ª Y 376ª

representación  
6ª, 7ª y 8ª reposición  
del título

---

Paolo Gavanelli, b.  
Riccardo Ferrari, bj.  
Mara Zampieri, s.  
Nelibel Martínez, mz.  
Sergei Larin, t.  
José Javier Nicolás, t.  
Pablo Pascual, b.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Giampaolo Zennaro  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

---

## ORFEO ED EURIDICE

(CH. W. GLUCK)

Noviembre, 11, 14 y 17  
377ª, 378ª y 379ª

representación  
1ª de este título  
2ª y 3ª reposición  
del título

---

Bernadette Manca di  
Nissa, mz.  
Eteri Lamoris, s.  
Tatiana Davidova, s.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Dieter Kaegi  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coro de Ópera de Bilbao  
Ballet de Euskadi  
Teatro: Coliseo Albia

---

## DON PASQUALE

(G. DONIZETTI)

Enero, 27 y 30 -  
Febrero, 2

380ª, 381ª y 382ª  
representación  
3ª, 4ª y 5ª reposición del  
título

---

Carlos Chausson, bj.  
Manuel Lanza, b.  
José Bros, t.  
Sumi Jo, s.  
José Javier Nicolás, t.  
Director musical:  
Theo Alcántara  
Director de escena:  
Constantino Juri  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

---

## TURANDOT

(G. PUCCINI)

Marzo, 4, 7 y 10  
383ª, 384ª y 385ª  
representación  
7ª, 8ª y 9ª reposición del  
título

---

Gabriele Schnaut, s.  
Kristian Johannsson, t.  
Lucia Mazzaria, s.  
Michelle Bianchini, bj.  
Fernando Belaza, b.  
José Javier Nicolás, t.  
Antonio Comas, t.  
Pablo Pascual, b.  
Juan Luis Anasagasti, t.

Director musical: Rico  
Saccani  
Director de escena: Patricia  
Patrick  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

---

## ANNA BOLENA

(G. DONIZETTI)

Abril, 1, 4 y 7  
386ª, 387ª y 388ª

representación  
2ª, 3ª y 4ª reposición  
del título

---

Carlo Colombara, bj.  
Denia Gavazzeni Mazzola, s.  
Eugenie Grunewald, mz.  
Pablo Pascual, b.  
José Bros, t.  
Katia Lytting, mz.  
José Javier Nicolás, t.  
Director musical: Massimo  
de Bernart  
Director de escena: Tito  
Celestino Da Costa  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

## XLIV TEMPORADA 1995/96

**I PURITANI***(V. BELLINI)*

Septiembre, 15, 18 y 21  
389<sup>a</sup>, 390<sup>a</sup> y 391<sup>a</sup>  
representación  
6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> reposición  
del título

Dimitri Kavrakos, bj.  
Marcello Giordani, t.  
Roberto Servile, b.  
Lucia Aliberti, s.  
Nelibel Martínez, s.  
Pablo Pascual, b.  
José Javier Nicolás, t.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Giampaolo Zennaro  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

**DIE ENTFÜHRUNG****AUS DEM SERAIL***(W. A. MOZART)*

Octubre, 20, 23 y 26  
392<sup>a</sup>, 393<sup>a</sup> y 394<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup> de este título  
2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> reposición del  
título

Vita Jurg Low, recitador  
Sylvia Greenberg, s.  
Janine Thames, s.  
Hebert Lippert, t.  
Wilfried Gahmlich, t.  
Hans Sotin, bj.  
Director musical: Edwin  
Scholz  
Director de escena: Paul  
Suter  
Bilbao Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

**SEMIRAMIDE***(G. ROSSINI)*

Noviembre, 3, 6 y 9  
395<sup>a</sup>, 396<sup>a</sup> y 397<sup>a</sup>  
representación  
2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
del título

Denia Gavazzeni  
Mazzola, s.  
Gloria Scalchi, mz.  
Stefano Rinaldi Miliani, bj.  
Rockwell Blake, t.  
Tatiana Davidova, s.  
Riccardo Ferrari, bj.  
José Javier Nicolás, t.  
Pablo Pascal, b.  
Director musical: Alberto  
Zedda  
Director de escena:  
Giampaolo Zennaro  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

**LES PÊCHEURS DE****PERLES***(G. BIZET)*

Enero, 19, 22 y 25  
398<sup>a</sup>, 399<sup>a</sup> y 400<sup>a</sup>  
representación  
5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> reposición  
del título

Richard Fracker, t.  
Yasuo Horiuchi, b.  
Michele Bianchini, bj.  
Ainhoa Arteta, s.  
Director musical: Antone-  
llo Allemandi  
Director de escena:  
Dieter Kaegi  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Ballet: Elena García  
Teatro: Coliseo Albia

**DER FLIEGENDE****HOLLÄNDER***(R. WAGNER)*

Febrero, 26 y 29 - Marzo, 2  
401<sup>a</sup>, 402<sup>a</sup> y 403<sup>a</sup>  
representación  
3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> reposición del  
título

Matthias Hölle, bj.  
Sabine Hass, s.  
Michael Pabst, t.  
Mabel Perelstein, mz.  
José Javier Nicolás, t.  
Robert Hale, b.  
Director musical:  
Friedrich Haider  
Director de escena:  
Francis Perillat  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

**LUISA MILLER***(G. VERDI)*

Marzo, 14, 18 y 22  
404<sup>a</sup>, 405<sup>a</sup> y 406<sup>a</sup>  
representación  
3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> reposición del  
título

Stefano Palatchi, bj.  
Neil Shicoff, t.  
Gabriela Popescu, mz.  
Pablo Pascual, b.  
Roberto Servile, b.  
Kallen Esperian, s.  
Nelibel Martínez, s.  
José Javier Nicolás, t.  
Director musical:  
Giuliano Carella  
Director de escena:  
Rocco Pugliese  
Orquesta Sinfónica de  
Bilbao  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

**NORMA***(V. BELLINI)*

Abril, 17, 20 y 24  
407<sup>a</sup>, 408<sup>a</sup> y 409<sup>a</sup>  
representación  
10<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> y 12<sup>a</sup> reposición  
del título

Nicola Martinucci, t.  
Riccardo Ferrari, bj.  
Sharon Sweet, s.  
Dolora Zajick, mz.  
Tatiana Davidova, s.  
José Javier Nicolás, t.  
Director musical:  
Fabrizio Carminati  
Director musical:  
Luis López  
Bilbao Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Ballet: Elena García  
Teatro: Coliseo Albia

# XLV TEMPORADA 1996/97

## FIDELIO

(L. V. BEETHOVEN)

Septiembre, 13, 16 y 19

410<sup>a</sup>, 411<sup>a</sup> y 412<sup>a</sup>

representación

2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
del título

Wolfgang Schone, bj.

Siegmund Nimsgern, bj.

Heikki Siukola, t.

Gabriela Benackova, s.

Artur Korn, bj.

Joanna Borowska, s.

Wilfried Gahmlich, t.

José Javier Nicolás, t.

Pablo Pascual, b.

Director musical: Stefan

Soltz

Director de escena: Paul

Suter

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Teatro: Coliseo Albia

## ERNANI

(G. VERDI)

Octubre, 14, 18 y 22

413<sup>a</sup>, 414<sup>a</sup> y 415<sup>a</sup>

representación

9<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> y 11<sup>a</sup> reposición  
del título

Neil Shicoff, t.

Barbara Di Maio, s.

Paolo Gavanelli, b.

Roberto Scandiuzzi, bj.

Inmaculada Martínez, s.

José Javier Nicolás, t.

Pablo Pascual, b.

Director musical:

Giuliano Carella

Director de escena:

Vincenzo Grisostomi

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao  
Ballet: Elena García

Teatro: Coliseo Albia

## SUOR ANGELICA

(G. PUCCINI)

Noviembre, 8, 11 y 14

416<sup>a</sup>, 417<sup>a</sup> y 418<sup>a</sup>

representación

1<sup>a</sup> de este título

2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> reposición

del título

Miriam Gauci, s.

Viorica Cortez, mz.

Lyudmila Zyubina, mz.

Maite Arruabarrena, mz.

Eugenia Echarren, mz.

Tatiana Davidova, s.

Inmaculada Martínez, s.

Director musical:

Antonello Allemandi

Director de escena:

Rocco Pugliese

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Teatro: Coliseo Albia

## CAVALLERIA RUSTICANA

(P. MASCAGNI)

Noviembre, 8, 11 y 14

419<sup>a</sup>, 420<sup>a</sup> y 421<sup>a</sup>

representación

7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> reposición del  
título

Dolora Zajick, mz.

Fabio Armiliato, t.

Charles Karel, b.

Maite Arruabarrena, mz.

Lyudmila Zyubina, mz.

Director musical:

Antonello Allemandi

Director de escena:

Rocco Pugliese

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Teatro: Coliseo Albia

## MARIA STUARDA

(G. DONIZETTI)

Enero, 17, 21 y 24

422<sup>a</sup>, 423<sup>a</sup> y 424<sup>a</sup>

representación

1<sup>a</sup> de este título

2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> reposición

del título

Martine Dupuy, mz.

Giusy Devinu, s.

Tatiana Davidova, s.

Pietro Ballo, t.

Stefano Palatchi, bj.

Francisco Musinu, b.

Director musical:

Massimo de Bernart

Director de escena: Pier

Francesco Maestrini

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Teatro: Coliseo Albia

## MADAMA BUTTERFLY

(G. PUCCINI)

Febrero, 21, 24 y 27

425<sup>a</sup>, 426<sup>a</sup> y 427<sup>a</sup>

representación

7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> reposición del  
título

Diana Soviero, s.

Cinzia de Mola, mz.

Emil Ivanov, t.

Marcin Bronikowski, b.

José Ruiz, t.

Silvano Baztan, b.

Eugenia Echarren, mz.

Fernando Latorre, b.

Pablo Pascual, bj.

Director musical: Rico

Saccani

Director de escena:

Giampaolo Zennaro

Bilbao Orkestra

Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Teatro: Coliseo Albia

## COSÌ FANTUTTE

(W. A. MOZART)

Marzo, 14, 17 y 20

428<sup>a</sup>, 429<sup>a</sup> y 430<sup>a</sup>

representación

2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición del  
título

Barbara Frittoli, s.

Delores Ziegler, mz.

Manuel Lanza, b.

José Bros, t.

Natale de Carolis, bj.

Maite Arruabarrena, mz.

Director musical: Edwin

Scholz

Director de escena: Paolo

Montarsolo

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Teatro: Coliseo Albia

## XLVI TEMPORADA 1997/98

**IL TROVATORE***(G. VERDI)*Abril, 26 y 29 - Mayo, 2  
431ª, 432ª y 433ªrepresentación  
13ª, 14ª y 15ª reposición  
del títuloRoberto Servile, b.  
Kristjan Johannsson, t.  
Ana María Sánchez, s.  
Elisabetta Fiorillo, mz.  
Pablo Pascual, b.  
Juan Luis Anasagasti, t.  
Eugenia Echarren, mz.  
Director musical: Rico  
Saccani  
Director de escena: Luis  
López  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia**ROMÉO ET JULIETTE***(CH. GOUNOD)*Septiembre, 13, 16 y 19  
434ª, 435ª Y 436ªrepresentación  
2ª, 3ª y 4ª reposición del  
títuloLeontine Vaduva, s.  
Fernando de la Mora, t.  
J. Luc Chaignaud, b.  
Jean Paul Bogart, bj.  
Tatiana Davidova, s.  
Eugenia Echarren, mz.  
Pablo Pascual, b.  
Antonio Comas, t.  
Silvano Baztán, b.  
Fernando Latorre, b.  
Mariano Viñuales, bj.  
Juan Luis Anasagasti, t.  
Director musical: Roberto  
Tolomelli  
Director de escena:  
Vincenzo Grisostomi  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia**DON GIOVANNI***(W. A. MOZART)*Octubre, 11, 14 y 17  
437ª, 438ª y 439ªrepresentación  
1ª de este título  
2ª y 3ª reposición del  
títuloFerruccio Furlanetto, bj.  
Iano Tamar, s.  
Lucia Mazzaria, s.  
Maite Arruabarrena, mz.  
Standford Olsen, t.  
Alfonso Antoniozzi, b.  
Sergei Koptchack, bj.  
Iñaki Fresán, b.  
Director musical: Edwin  
Scholz

Director de escena:

Wolfgang Schroter  
Bilbao Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia**IL MATRIMONIO SEGRETO***(D. CIMAROSA)*Noviembre, 7, 10 y 12  
440ª, 441ª y 442ªrepresentación  
1ª de este título  
2ª y 3ª reposición del  
títuloElisabetta Scano, s.  
Jeanine Thames, s.  
Raquel Pierotti, mz.  
Bruno de Simone, bj.  
Gregory Kunde, t.  
Natale de Carolis, bj.  
Director musical: Alberto  
Zedda  
Director de escena:  
Patrizia Gracis  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia**LINDA DI CHAMOUNIX***(G. DONIZETTI)*Diciembre, 5, 9 y 12  
443ª, 444ª y 445ªrepresentación  
1ª de este título  
2ª y 3ª reposición  
del títuloEdita Gruberova, s.  
Katia Litting, mz.  
Reinaldo Macías, t.  
Marcin Bronikowski, b.  
Stefano Palatchi, bj.  
Matteo Peirone, bj.  
Marina Rodríguez Cusi, mz.  
Juan Luis Anasagasti, t.

Director musical:

Friedrich Haider  
Director de escena: Pier  
Francesco Maestrini  
Bilbao Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia**NABUCCO***(G. VERDI)*Enero, 24, 26 y 29  
446ª, 447ª y 448ªrepresentación  
13ª, 14ª y 15 reposición  
del títuloKathleen Mc.Calla, s.  
Giancarlo Pasquetto, b.  
(24 y 26)  
Leo Nucci, b. (29)  
Paata Burchuladze, bj.  
Valeriano Gamgebelli, t.  
Violeta Urmana, mz.  
Pablo Pascual, b.  
Inmaculada Martínez, s.  
Juan Luis Anasagasti, t.  
Director musical:  
Giuliano Carella  
Director de escena:  
Paul Suter  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia**CARMEN***(G. BIZET)*Febrero, 21, 24 y 27  
449ª, 450ª y 451ªrepresentación  
8ª, 9ª y 10ª reposición del  
títuloElena Zarembo, mz.  
Fabio Armiliato, t.  
Lucia Mazzaria, s.  
Dean Peterson, b.

## XLVII TEMPORADA 1998/99

Pablo Pascual, bj.  
Marina Rodríguez  
Cusi, mz.  
Tatiana Davidova, s.  
Fernando Latorre, b.  
Ezequiel Casamada, b.  
Antonio Comas, t.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Antoine Selva  
Bilbao Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Coro "Ars Viva"  
Ballet: Nieves Ongay  
Teatro: Coliseo Albia

### ROBERTO DEVEREUX

(G. DONIZETTI)  
Marzo, 10, 13 y 16  
452<sup>a</sup>, 453<sup>a</sup> y 454<sup>a</sup>  
representación  
2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
del título  
Denia Mazzola, s.  
Gloria Scalchi, mz.  
Roberto Aronica, t.  
Roberto Frontali, b.  
Pablo Pascual, b.  
Juan Luis Anasagasti, t.  
Fernando Latorre, b.  
José Manuel Díaz, b.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena: Luis  
López  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

### DIE ZAUBERFLÖTE

(W. A. MOZART)  
Octubre, 10, 13 y 16  
455<sup>a</sup>, 456<sup>a</sup> y 457<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup> de este título  
2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> reposición  
del título  
Matti Salminen, bj.  
Deon Van Der Walt, t.  
Regine Schorg, s.  
Yelda Kodali, s.  
Anton Scharinger, b.  
Tatiana Davidova, s.  
Marina Rodríguez Cusi,  
mz. Itxaro Mentxaka, mz.  
María Isabel Monar, s.  
Ferdinand Seiler, t.  
Iñaki Fresán, b.  
José Ruiz, t.  
Pablo Pascual, b.  
Director musical:  
Ralf Weikert  
Director de escena:  
Paul Suter  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Tolzter Knabenchor  
Teatro Coliseo Albia

### LA BOHÈME

(G. PUCCINI)  
Noviembre, 14, 17 y 20  
458<sup>a</sup>, 459<sup>a</sup> y 460<sup>a</sup>  
representación  
16<sup>a</sup>, 17<sup>a</sup> y 18<sup>a</sup> reposición  
del título  
Leontine Vaduva, s.  
Roberto Aronica, t.  
Marcin Bronikowski, b.  
Nicole Folland, s.  
Julian Constantinov, bj.  
Iñaki Fresán, b.  
Pablo Pascual, b.

Álex Pérez, b.  
Xabier Lizaso, b.  
Roberto Beaskoetxea, t.  
Director musical:  
Giuliano Carella  
Director de escena: Luis  
López  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Coro "Ars Viva"  
Teatro: Coliseo Albia

### FAUST

(CH. GOUNOD)  
Diciembre, 5, 9 y 12  
461<sup>a</sup>, 462<sup>a</sup> y 463<sup>a</sup>  
representación  
7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> reposición  
del título  
Stephen Mark Brown, t.  
Cristina Gallardo Domas, s.  
James Morris, bj.  
Manuel Lanza, b.  
Susan Quittmeyer, mz.  
Marina Rodríguez Cusi, mz.  
José Manuel Díaz, b.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Albert-André Lheureux  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Ballet Clásico de Madrid  
Teatro: Coliseo Albia

### TANNHÄUSER

(R. WAGNER)  
Enero, 23, 26 y 29  
464<sup>a</sup>, 465<sup>a</sup> y 466<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup> de este título  
2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> reposición del  
título  
Wolfgang Schmidt, t.  
Ana María Sánchez, s.  
Franz Josef Selig, bj.  
Andreas Schmidt  
Marilyn Schmiege, s.  
Antonio Comas, t.  
Carlos López Galarza, bj.  
Santiago Sánchez Jericó, t.  
Pablo Pascual, b.  
Olatz Saitua, s.  
Director musical:  
Christian Segarici  
Director de escena:  
Antoine Selva  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Coro Easo  
Ballet Clásico de Madrid  
Teatro: Coliseo Albia



## XLVIII TEMPORADA 1999/2000

**LA SONNAMBULA***(V. BELLINI)*

Febrero, 12, 15 y 17  
467<sup>a</sup>, 468<sup>a</sup> y 469<sup>a</sup>  
representación  
7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> reposición  
del título

Sumi Jo, s.  
José Bros, t.  
Tatiana Davidova, s.  
Marina Rodríguez Cusi, mz.  
Stefano Palatchi, bj.  
Pablo Pascual, b.  
Juan Luis Anasagasti, t.  
Director musical: Alberto  
Zedda  
Director de escena:  
Vincenzo Grisostomi  
Bilbao Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

**L'ITALIANA IN ALGERI***(G. ROSSINI)*

Marzo, 6, 9 y 12  
470<sup>a</sup>, 471<sup>a</sup> y 472<sup>a</sup>  
representación  
3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> reposición del  
título

Michele Pertusi, bj.  
Tatiana Davidova, s.  
Marina Rodríguez Cusi, mz.  
Iñaki Fresán, b.  
Bruce Ford, t.  
María José Trullu, mz.  
Bruno Pratico, bj.  
Director musical: Marco  
Guidarini  
Director de escena:  
Patrizia Gracis  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

**ARIADNE AUF NAXOS***(R. STRAUSS)*

Abril, 24, 27 y 29  
473<sup>a</sup>, 474<sup>a</sup> y 475<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup> de este título  
2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> reposición  
del título

Torsten Bauer, actor  
Bent Norup, b.  
Diana Montague, mz.  
Heikki Siukola, t.  
Marck Garcia, t.  
Natalie Dessay, s.  
Deborah Voigt, s.  
Victoria Manso, s.  
Mireia Pinto, mz.  
Olatz Saitua, s.  
Ludwig Wolgrum, b.  
Kevin Konners, t.  
Alex Wagner, bj.  
Santiago Sánchez Jericó, t.  
Director musical:  
Friedrich Haider  
Director de escena: Paul  
Stern  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Teatro: Coliseo Albia

**RIGOLETTO***(G. VERDI)*

Septiembre, 11, 14 y 17  
476<sup>a</sup>, 477<sup>a</sup> y 478<sup>a</sup>  
representación  
18<sup>a</sup>, 19<sup>a</sup> y 20<sup>a</sup> reposición  
del título

Paolo Gavanelli, b.  
Marcello Álvarez, t.  
Laura Claycomb, s.  
Emilia Boteva, mz.  
Enzo Capuano, bj.  
Ainhoa Zubillaga, s.  
Pablo Pascual, b.  
Fernando Latorre, b.  
Pedro Calderón, t.  
José Manuel Díaz, b.  
Marta Ubieta, s.  
Director musical: Roberto  
Tolomelli  
Director de escena: Italo  
Nunziata  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Palacio Euskalduna

**DAS RHEINGOLD***(R. WAGNER)*

Octubre, 23, 25 y 29  
479<sup>a</sup>, 480<sup>a</sup> y 481<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup> de este título  
2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> reposición  
del título

Robert Hale, bj.  
Carlos Almaguer, bj.  
Santiago Incera, t.  
Graham Clark, t.  
Jane Henschel, mz.  
Carole Horn, s.  
Mette Ejsing, mz.  
Franz Josef Kapellmann, bj.  
Helmut Pampuch, t.  
Gudjon Oskarsson, bj.

Julian Rodescu, bj.  
Emilia Boteva, s.  
Mabel Perelstein, mz.  
Director musical: Manuel  
Galduf  
Directores de escena: P.  
Caurier y M. Leiser  
Bilbao Orkestra  
Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

**LES HUGUENOTS***(G. MEYERBEER)*

Noviembre, 13, 16 y 19  
482<sup>a</sup>, 483<sup>a</sup> y 484<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup> de este título  
2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> reposición  
del título

Tatiana Davidova, s.  
Marcello Giordani, t.  
Philippe Kahn, bj.  
Ana María Sánchez, s.  
Vivica Geneux, mz.  
Giacomo Prestia, bj.  
Jean Luc Chaignaud, b.  
Santiago Incera, t.  
Pedro Calderón, t.  
José Ruiz, t.  
José Manuel Díaz, b.  
Ezequiel Casamada, b.  
Marc Claesen, bj.  
Pablo Pascual, b.  
Lourdes Martínez, s.  
Mireia Pinto, mz.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Albert-André Lheureux  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Palacio Euskalduna

**IL BARBIERE DI SIVIGLIA**

(G. ROSSINI)

Diciembre, 4, 7 y 10  
485<sup>a</sup>, 486<sup>a</sup> y 487<sup>a</sup>  
representación  
10<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> y 12<sup>a</sup> reposición  
del título

Carlos Álvarez, b.  
Juan Diego Florez, t.  
Cristina Sogmaister, s.  
Enzo Dara, bj.  
Paata Burchuladze, bj.  
María Mendizábal, s.  
Fernando Latorre, b.  
Pablo Pascual, bj.  
Director musical: Ives  
Abel

Director de escena: José  
Luis Castro  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Palacio Euskalduna

**DER ROSENKAVALIER**

(R. STRAUSS)

Enero, 22, 25 y 28  
488<sup>a</sup>, 489<sup>a</sup> y 490<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup> de este título  
2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> reposición  
del título

Adrienne Pieczonka, s.  
Kurt Ryld, bj.  
Diana Montague, mz.  
Elke Wilm Schulte, b.  
Brigitte Fournier, s.  
Begoña Alberdi, s.  
Wilfried Gahmlich, t.  
Mabel Perelstein, mz.  
Aquiles Machado, t.  
José Manuel Díaz, b.  
Pedro Calderón, t.

Pablo Pascual, b.  
Andoni Martínez, t.  
Irene Ojanguren, s.  
Marta Ubieta, s.  
Ainhoa Zubillaga, s.  
Alex Pérez, b.  
Pedro Larena, b.  
Fernando Latorre, b.  
Director musical: Gunter  
Neuhold  
Directores de escena:  
Patrice Caurier y Moshe  
Leiser  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Palacio Euskalduna

**LA TRAVIATA**

(G. VERDI)

Febrero, 26 y 29 - Marzo, 3  
491<sup>a</sup>, 492<sup>a</sup> y 493<sup>a</sup>  
representación  
15<sup>a</sup>, 16<sup>a</sup> y 17<sup>a</sup> reposición  
del título

Cristina Gallardo Domas, s.  
Aquiles Machado, t.  
Paolo Gavanelli, b.  
Roberto Servile, b. (3)  
Marina Rodríguez Cusí, mz.  
Marta Ubieta, s.  
Pedro Calderón, t.  
Fernando Latorre, b.  
José Manuel Díaz, b.  
Pablo Pascual, bj.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Mauro Avogadro  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Ballet: Igor Yebra  
Palacio Euskalduna

**LA FAVORITA**

(G. DONIZETTI)

Marzo, 17, 20 y 23  
494<sup>a</sup>, 495<sup>a</sup> y 496<sup>a</sup>  
representación  
9<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> y 11<sup>a</sup> reposición  
del título

Dolora Zajick, mz.  
Giorgio Casciarri, t.  
Roberto Servile, b.  
Giorgio Giuseppini, bj.  
Lourdes Martínez, s.  
José Ruiz, t.  
Director musical:  
Daniele Callegari  
Director de escena:  
Antoine Selva  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Palacio Euskalduna

**MANON**

(J. MASSENET)

Abril, 8, 11 y 14  
497<sup>a</sup>, 498<sup>a</sup> y 499<sup>a</sup>  
representación  
11<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup> y 13<sup>a</sup> reposición  
del título

Mary Mills, s.  
Roberto Aronica, t.  
Marcin Bronikowski, b.  
Enzo Capuano, bj.  
George Gautier, t.  
José M. Ramón, b.  
Tatiana Davidova, s.  
Carmen Aparicio, s.  
Marina Rodríguez Cosí, mz.  
Pablo Pascual, b.  
Director musical: Roberto  
Tolomelli  
Director de escena:  
Stefano Monti  
Orquesta: Pablo Sarasate  
Coro de Ópera de Bilbao  
Palacio Euskalduna

**AIDA**

(G. VERDI)

Septiembre, 23, 26 y 29  
500<sup>a</sup>, 501<sup>a</sup> y 502<sup>a</sup>  
representación  
16<sup>a</sup>, 17<sup>a</sup> y 18<sup>a</sup> reposición  
del título

Galina Gorchakova, s.  
Gabriel Sade, t.  
Dolora Zajick, mz.  
Giacomo Prestia, bj.  
Vittorio Vitelli, b.  
Arutjun Kotchinian, bj.  
Pedro Calderón, t.  
Ainhoa Garmendia, s.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Roberto Lagana  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Ballet: Ygor Yebra  
Palacio Euskalduna

**DIE WALKÜRE**

(R. WAGNER)

Octubre, 21, 24 y 27  
503<sup>a</sup>, 504<sup>a</sup> y 505<sup>a</sup>  
representación  
4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup> reposición del  
título

Poul Elming, t.  
Gudjon Oskarson, bj.  
Robert Hale, b.  
Ulla Gusstafson, s.  
Nadine Secunde, s.  
Jane Henschel, s.  
Eva Steinsky, s.  
Annegeer Stumphius, s.  
Linda Mirabal, s.  
Mabel Perelstein, mz.  
Begoña Alberdi, s.

Christiane Hiemsch, mz.  
 Birgit Calm, mz.  
 Emilia Boteva, mz.  
 Director musical: Wolf  
 Dieter Hauschild  
 Directores de escena:  
 Patrice Caurier y Moshe  
 Leiser  
 Orquesta Sinfónica de  
 Szeged  
 Palacio Euskalduna

### LA CENERENTOLA

(G. ROSSINI)  
 Noviembre, 18, 20 y 22  
 506<sup>a</sup>, 507<sup>a</sup> y 508<sup>a</sup>  
 representación  
 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> reposición del  
 título  
 Petia Petrova, mz.  
 Bruce Fowler, t.  
 Alessandro Corbelli, b.  
 Carlos Chausson, bj.  
 Olatz Saitua, s.  
 Ana María Hasler, mz.  
 Lorenzo Regazzo, bj.  
 Director musical: Paolo  
 Arrivabeni  
 Director de escena:  
 Gian-Carlo del Monaco  
 Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Palacio Euskalduna

### IDOMENEO

(W. A. MOZART)  
 Diciembre, 9, 12 y 15  
 509<sup>a</sup>, 510<sup>a</sup> y 511<sup>a</sup>  
 representación  
 1<sup>a</sup> de este título  
 2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> reposición  
 del título  
 Kurt Streit, t.  
 Diana Montague, mz.  
 Isabel Rey, s.  
 Iano Tamar, s.  
 Luis Dámaso, t.  
 Santiago Sánchez Jericó, t.  
 José Manuel Díaz, b.  
 Director musical: Ralf  
 Weikert  
 Director de escena:  
 Emilio Sagi  
 Euskadiko Orkestra  
 Sinfonikoa  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Palacio Euskalduna

### MADAMA BUTTERFLY

(G. PUCCINI)  
 Enero, 20, 23 y 26  
 512<sup>a</sup>, 513<sup>a</sup> y 514<sup>a</sup>  
 representación  
 10<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> y 12<sup>a</sup> reposición  
 del título  
 Xiu Wei Sun, s.  
 Stephen Mark Brown, t.  
 Ning Liang, mz.  
 Jorge Lagunes, b.  
 José Ruiz, t.  
 Celestino Varela, bj.  
 Pablo Pascual, b.  
 Irene Ojanguren, s.  
 Director musical:  
 Yoram David  
 Director de escena:  
 Franco Ripa di Meana  
 Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Palacio Euskalduna

### DER FREISCHÜTZ

(C. M. WEBER)  
 Febrero, 17, 20 y 23  
 515<sup>a</sup>, 516<sup>a</sup> y 517<sup>a</sup>  
 representación  
 1<sup>a</sup> de este título  
 2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> reposición del  
 título  
 Miranda Van Kralingen, s.  
 María José Moreno, s.  
 Pavlo Hunka, bj.  
 Roland Wagenführer, t.  
 Walter Fink, bj.  
 Ludwig Wolfrum, b.  
 José Manuel Díaz, b.  
 Alfonso Echeverría, bj.  
 Director musical:  
 Stephan Anton Reck  
 Director de escena:  
 Francisco Negrin  
 Bilbao Orkestra  
 Sinfonikoa  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Palacio Euskalduna

### LUCREZIA BORGIA

(G. DONIZETTI)  
 Febrero, 17, 20 y 23  
 518<sup>a</sup>, 519<sup>a</sup> y 520<sup>a</sup>  
 representación  
 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> reposición del  
 título  
 Ana María Sánchez, s.  
 Ildebrando D'Arcangelo, bj.  
 Giuseppe Filianoti, t. (17  
 y 20)  
 Manuel Beltrán, t. (23)  
 Anna Bonitatibus, mz.  
 José Ruiz, t.  
 Joxan Matxain, bj.  
 José Manuel Díaz, b.  
 Eduardo Santamaría, t.  
 Pablo Pascual, b.  
 Fernando Latorre, b.  
 Pedro Calderón, t.

Director musical: Eric Hull  
 Director de escena:  
 Emilio Sagi  
 Euskadiko Orkestra  
 Sinfonikoa  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Palacio Euskalduna

### LUCIA DI LAMMERMOOR

(G. DONIZETTI)  
 Mayo, 15, 16 y 17  
 521<sup>a</sup>, 522<sup>a</sup> y 523<sup>a</sup>  
 representación  
 15<sup>a</sup>, 16<sup>a</sup> y 17<sup>a</sup> reposición  
 del título  
 Maureen O'Flynn, s.  
 Aquiles Machado, t.  
 Marcin Bronikowski, b.  
 Giovanni Furlanetto, bj.  
 Antonio Gandia, t.  
 Marta Ubieta, s.  
 José Ruiz, t.  
 Director musical: Marco  
 Guidarini  
 Director de escena:  
 Nicolas Jöel  
 Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Palacio Euskalduna

# L TEMPORADA 2001/02

---

## **SAMSON ET DALILA**

(C. SAINT-SAËNS)

Septiembre, 12, 14, 17 y 19  
524<sup>a</sup>, 525<sup>a</sup>, 526<sup>a</sup> y 527<sup>a</sup>  
representación

4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> reposición  
del título

Dolara Zajick, mz.

Clifton Forbis, t.

Alberto Gazale, b (12 y 14)

Alain Fondary, b. (17 y 19)

Carlos López Galarza, bj.

Alfonso Echeverría, bj.

Eduardo Santamaría, t.

Pedro Calderón, t.

Fernando Latorre, b.

Director musical:

Antonello Allemandi

Director de escena: Beni  
Montresor

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Ballet: Alessandra

Panzavolta

Palacio Euskalduna

---

## **SIEGFRIED**

(R. WAGNER)

Octubre, 20, 23, 26 y 29

528<sup>a</sup>, 529<sup>a</sup>, 530<sup>a</sup> y 531<sup>a</sup>  
representación

1<sup>a</sup> de este título

2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, y 4<sup>a</sup> reposición del  
título

Heikki Siukola, t.

Helmut Pampuch, t.

Alfred Muff, bj.

Franz Josef Kapellmann, bj.

Julia Rodescu, bj.

Mette Ejsing, mz.

Nadine Secunde, s.

Tatiana Davidova, s.

Director musical: Gunter  
Neuhold

Directores de escena:-

Patrice Caurier y Moshe

Leiser

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Palacio Euskalduna

---

## **TOSCA**

(G. PUCCINI)

Noviembre, 10, 12, 14 y 16

532<sup>a</sup>, 533<sup>a</sup>, 534<sup>a</sup> y 535<sup>a</sup>

representación

15<sup>a</sup>, 16<sup>a</sup>, 17<sup>a</sup> y 18<sup>a</sup>

reposición del título

Norma Fantini, s.

Dario Volonté, t.

Jean Philippe Lafont, b.

Pablo Pascual, b.

Matteo Peirone, bj.

Eduardo Santamaría, t.

Álex Pérez, b.

Xabier Lizaso, b.

Elena Alquiza, s.

Director musical: Paolo

Arrivabeni

Director de escena:

Filippo Crivelli

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Palacio Euskalduna

---

## **I VESPRI SICILIANI**

(G. VERDI)

Diciembre, 8, 10, 12 y 15

536<sup>a</sup>, 537<sup>a</sup>, 538<sup>a</sup> y 539<sup>a</sup>

representación

2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> reposición

del título

Susan Neves, s.

Janec Lotric, t.

Carlo Colombara, bj.

Franco Vassallo, b.

Elia Todisco, bj.

José Manuel Díaz, b.

Ainhoa Zubillaga, mz.

José Ruiz, t.

Eduardo Santamaría, t.

Fernando Latorre, b.

Pedro Calderón, t.

Director musical:

Antonello Allemandi

Director de escena:

Federico Tiezzi

Orquesta Sinfónica de

Szeged

Coro de Ópera de Bilbao

Coro Easo

Palacio Euskalduna

---

## **LE NOZZE DI FIGARO**

(W. A. MOZART)

Enero, 19, 21, 23 y 25

540<sup>a</sup>, 541<sup>a</sup>, 542<sup>a</sup> y 543<sup>a</sup>

representación

6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> reposición

del título

Ildebrando D'Arcangelo, bj.

María José Moreno, s.

Manuel Lanza, b.

Miriam Gauci, s.

Petia Petrova, mz.

Matteo Peirone, bj.

Emilia Boteva, mz.

Francisco Vas, t.

Sabina Puértolas, s.

Giancarlo Tosi, bj.

Eduardo Santamaría, t.

Director musical: Roberto  
Rizzi Brignoli

Director de escena: José  
Luis Castro

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Ballet: Cristina Hoyos

Palacio Euskalduna

---

## **IL TROVATORE**

(G. VERDI)

Febrero, 16, 18, 20 y 22

544<sup>a</sup>, 545<sup>a</sup>, 546<sup>a</sup> y 547<sup>a</sup>

representación

16<sup>a</sup>, 17<sup>a</sup>, 18<sup>a</sup> y 19<sup>a</sup>

reposición del título

Richard Margison, t.

Sondra Radvanovsky, s.

Larissa Diadkova, mz.

Genaro Sulvaran, b.

Arutjun Kotchinian, bj.

María Mendizábal, s.

Pedro Calderón, t.

Alex Pérez, b.

Fernando de la Fuente, t.

Director musical: Pier

Giorgio Morandi

Director de escena: Pier

Luigi Pizzi

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Palacio Euskalduna

## LI TEMPORADA 2002/03

### TURANDOT

(G. PUCCINI)

Septiembre, 21, 24, 27 y 30

548<sup>a</sup>, 549<sup>a</sup>, 550<sup>a</sup> y 551<sup>a</sup>

representación

10<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup> y 13<sup>a</sup>

reposición del título

Alessandra Marc, s.

Ignacio Encinas, t.

Ainhoa Arteta, s.

Erwin Schrott, bj.

Lluis Sintes, b.

Eduardo Santamaría, t

José Ruiz, t.

Pedro Calderón, t.

José Manuel Díaz, b.

Director musical: José Collado

Directora de escena:

Nuria Espert

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Coro Escolanía Ntra. Sra.

de Begoña

Palacio Euskalduna

### GÖTTERDÄMMERUNG

(R. WAGNER)

Octubre, 19, 22, 25 y 28

552<sup>a</sup>, 553<sup>a</sup>, 554<sup>a</sup> y 555<sup>a</sup>

representación

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición

del título

Heikki Siukola, t.

Bodo Brinkmann, b.

Kurt Rydl, bj.

Nadine Secunde, s.

Gabriela M. Ronge, s.

Jane Henschel, mz.

Tatiana Davidova, s.

Emilia Boteva, mz.

Mabel Perelstein, mz.

Director musical: Günter Neuhold

Directores de escena:

Patrice Caurier y Moshe

Leiser

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Palacio Euskalduna

### WERTHER

(J. MASSENET)

Noviembre, 16, 19, 22 y 25

556<sup>a</sup>, 557<sup>a</sup>, 558<sup>a</sup> y 559<sup>a</sup>

representación

4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> reposición

del título

Giuseppe Sabbatini, t.

Katherine Goeldner, mz.

Sabina Puértolas, s.

Willian Powers, bj.

Jean Francois Lapointe, b.

José Ruiz, t.

José Manuel Díaz, b.

Director musical: Marco

Boemi

Director de escena: Beni

Montresor

Orquesta Sinfónica de

Szeged

Coro Escolanía Ntra. Sra.

de Begoña

Palacio Euskalduna

### NORMA

(V. BELLINI)

Enero, 18, 21, 24 y 27

560<sup>a</sup>, 561<sup>a</sup>, 562<sup>a</sup> y 563<sup>a</sup>

representación

13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup>, 15<sup>a</sup> y 16<sup>a</sup> reposición

del título

June Anderson, s.

Sonia Ganassi, mz.

Cesar Hernández, t.

Hao Jiang Tian, bj.

Marta Ubieta, s.

Eduardo Santamaría, t.

Director musical: Marce-

llo Panni

Director de escena:

Alberto Fassini

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Palacio Euskalduna

### ALCINA

(G. F. HÄENDEL)

Febrero, 15, 18, 21 y 24

564<sup>a</sup>, 565<sup>a</sup>, 566<sup>a</sup> y 567<sup>a</sup>

representación

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición

del título

Anna Chierichetti, s.

Jennifer Larmore, mz.

Sara Fulgoni, mz.

María José Moreno, s.

Luis Dámaso, t.

Tatiana Davidova, s.

Alfonso Echeverría, bj.

Director musical:

Christophe Rousset

Director de escena: David

Mcvicar

Orquesta Les Talens

Lyriques

Coro de Ópera de Bilbao

Coreógrafo: Michael

Keegan-Dolan

Palacio Euskalduna

### ZIGOR

(F. ESCUDERO)

Abril, 5, 7, 9, 12 y 15

568<sup>a</sup>, 569<sup>a</sup>, 570<sup>a</sup>, 571<sup>a</sup> y

572<sup>a</sup> representación

2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup>

reposición del título

Ana M<sup>a</sup> Sánchez, s.

Ignacio Encinas, t.

Pavlo Hunka, b.

Christopher Robertson, b.

Alfonso Echeverría, bj.

Marta Ubieta, s.

Mabel Perelstein, mz.

Maite Arruabarrena, mz.

Pedro Calderón, t.

José Manuel Díaz, b.

Director musical:

Antonello Allemandi

Director de escena:

Emilio Sagi

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Coro Easo de San

Sebastián

Palacio Euskalduna

# LII TEMPORADA 2003/04

---

## MANON LESCAUT

(G. PUCCINI)

Septiembre, 20, 23, 26 y 29

573<sup>a</sup>, 574<sup>a</sup>, 575<sup>a</sup> y 576<sup>a</sup> representación

4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> reposición del título

Miriam Gauci, s.

Fabio Armiliato, t.

Marcin Bronikowski, b.

Giancarlo Tosi, bj.

Antonio Gandia, t.

Fernando Latorre, b.

María José Suárez, mz.

Xabier Lizaso, b.

Dir. musical: Roberto Rizzi

Brignoli

Director de escena: Pier

Francesco Maestrini

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Palacio Euskalduna

---

## CARMEN

(G. BIZET)

Octubre, 18, 21, 24 y 27

577<sup>a</sup>, 578<sup>a</sup>, 579<sup>a</sup> y 580<sup>a</sup>

representación

11<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup> y 14<sup>a</sup>

reposición del título

Carolyn Sebron, mz.

César Hernández, t.

Inva Mula, s.

Genaro Sulbaran, b.

José Ruiz, t.

Rodrigo Esteves, b.

María José Suárez, mz.

Sabina Puértolas, s.

Christophe Fel, b.

Fernando Latorre, b.

Director musical: Alain

Guingal

Director de escena:

Emilio Sagi

Orquesta Sinfónica de

Szeged

Coro de Ópera de Bilbao

Coro Infantil "Ars Viva"

Palacio Euskalduna

---

## JENUFA

(L. JÁNACEK)

Noviembre, 15, 18, 21 y 24

581<sup>a</sup>, 582<sup>a</sup>, 583<sup>a</sup> y 584<sup>a</sup>

representación

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición

del título

Elena Prokina, s.

Kathryn Harries, s.

Michael Hendrik, t.

Kurt Streit, t.

Marita Knobel, mz.

Marco Moncloa, b.

Alfonso Echeverría, bj.

Ainhoa Zubillaga, mz.

Tatiana Davidova, s.

Marta Ubieta, s.

Director musical: Jiri Kout

Director de escena: David

Pountney

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Palacio Euskalduna

---

## I MASNADIERI

(G. VERDI)

Enero, 17, 20, 23 y 26

585<sup>a</sup>, 586<sup>a</sup>, 587<sup>a</sup> y 588<sup>a</sup>

representación

2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> reposición

del título

Fiorenza Cedolins, s.

Francisco Casanova, t.

Roberto Servile, b.

Andrea Papi, bj.

Christophe Fel, bj.

José Ruiz, t.

Director musical: Fabrizio

Carminati

Director de escena:

Pier'Alli

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Palacio Euskalduna

---

## OTELLO

(G. VERDI)

Febrero, 14, 17, 20 y 23

589<sup>a</sup>, 590<sup>a</sup>, 591<sup>a</sup> y 592<sup>a</sup>

representación

9<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> y 12<sup>a</sup>

reposición del título

Andrej Lantsov, t. (14)

Mark Lundberg, t. (17, 20

y 23)

Ana María Sánchez, s.

Anthony Michaels

Moore, b.

Emilio Sánchez, t.

Pedro Calderón, t.

Alfonso Echeverría, bj.

María José Suárez, mz.

Fernando Latorre, b.

Diego Pereda, b.

Director musical:

Antonello Allemandi

Director de escena:

Alberto Fassini

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Coro de Ópera de Bilbao

Palacio Euskalduna

---

## PETER GRIMES

(B. BRITTEN)

Marzo, 27, 29 y 31 - Abril, 2

593<sup>a</sup>, 594<sup>a</sup>, 595<sup>a</sup> y 596<sup>a</sup>

representación

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición

del título

Michael Myers, t.

Helene Bernardy, s.

Terje Stensvold, b.

Anne Collins, mz.

Mary Hegarty, s.

Sophie Karthaus, s.

Ian Caley, t.

David Wilson-Johnson, b.

Sarah Walker, mz.

Arild Helleland, t.

Brian Bannatyne Scott, bj.

Daniel Broad, b.

Director musical: Kazushi

Ono

Director de escena: Willy

Decker

Orquesta Sinfónica

del Theatre Royal de la

Monnaie de Bruselas

Coro del Theatre

Royal de la Monnaie de

Bruselas

Palacio Euskalduna

## LIII TEMPORADA 2004/05

**LES PÊCHEURS DE PERLES***(G. BIZET)*

Mayo, 1, 4, 7 y 10  
597<sup>a</sup>, 598<sup>a</sup>, 599<sup>a</sup> y 600<sup>a</sup>  
representación  
8<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> y 11<sup>a</sup> reposición  
del título

Ainhoa Arteta, s.  
José Bros, t.  
Franco Vasallo, b.  
Rosendo Flores, bj.  
Director musical: Roberto  
Rizzi Brignoli  
Director de escena: Pier  
Francesco Maestrini  
Orquesta Sinfónica de  
Szeged  
Coro de Ópera de Bilbao  
Palacio Euskalduna

**LA BOHÈME***(G. PUCCINI)*

Septiembre, 18, 21, 24  
y 27  
601<sup>a</sup>, 602<sup>a</sup>, 603<sup>a</sup> y 604<sup>a</sup>  
representación  
19<sup>a</sup>, 20<sup>a</sup>, 21<sup>a</sup> y 22<sup>a</sup>  
reposición del título

María Bayo, s.  
Aquiles Machado, t.  
Vladimir Stoyanov, b.  
María José Moreno, s.  
Juan Tomás Martínez, b.  
Rosendo Flores, bj.  
Giancarlo Tosi, bj.  
Eduardo Ituarte, t.  
Xabier Lizaso, b.  
Fernando Laborda, b.  
Director musical: Kery  
Lynn Wilson  
Director de escena:  
Jonathan Miller  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Kantika Korala de Leioa  
Palacio Euskalduna

**LOHENGRIN***(R. WAGNER)*

Octubre, 16, 19, 22 y 25  
605<sup>a</sup>, 606<sup>a</sup>, 607<sup>a</sup> y 608<sup>a</sup>  
representación  
3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup> reposición  
del título

Robert Dean Smith, t.  
Elena Prokina, s.  
Hartmut Welker, b.  
Janice Baird, s.  
Mikhail Petrenko, bj.  
Ángel Odena, bj.  
Fernando Latorre, bj.  
José Manuel Díaz, b.

Pedro Calderón, t.  
Andoni Martínez, t.  
Conchita Sánchez, s.  
Noemi Santisteban, s.  
Otule Garai, c.  
M<sup>a</sup> del Carmen Bilbao, c.  
Director musical: Wolf  
Dieter Hauschild  
Dirección de escena:  
Daniele Abbado  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Coro Easo de San  
Sebastián  
Palacio Euskalduna

**NABUCCO***(G. VERDI)*

Noviembre, 13, 16, 19 y 22  
609<sup>a</sup>, 610<sup>a</sup>, 611<sup>a</sup> y 612<sup>a</sup>  
representación  
16<sup>a</sup>, 17<sup>a</sup>, 18<sup>a</sup> y 19<sup>a</sup> r  
eposición del título

Lado Ataneli, b.  
Susan Neves, s.  
Vladimir Vaneev, bj.  
Katharine Goeldner, mz.  
Javier Palacios, t.  
Elia Todisco, bj.  
Marta Ubieta, s.  
Pedro Calderón, t.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena: Favio  
Sparvoli  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Coro de Ópera de Bilbao  
Palacio Euskalduna

**MAOMETTO II***(G. ROSSINI)*

Enero, 15, 18, 21 y 24  
613<sup>a</sup>, 614<sup>a</sup>, 615<sup>a</sup> y 616<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
del título

June Anderson, s.  
(excepto Acto 2<sup>o</sup>  
de la 3<sup>a</sup> representación)  
Irine Tsiarakidis, s.  
(Acto 2<sup>o</sup> de la 3<sup>a</sup>  
representación)  
Enkelejda Shkosa, mz.  
Simone Alaimo, bj.  
Stephen Mark Brown, t.  
José Ruiz, t.  
Pedro Calderón, t.  
Director musical:  
Marcello Panni  
Director de escena:  
Massimo Gasparon  
Orquesta Sinfónica  
de Szeged (Hungría)  
Coro de Ópera de Bilbao  
Palacio Euskalduna

**ERWARTUNG***(A. SCHÖNBERG)*

Febrero, 12, 15, 18 y 21  
617<sup>a</sup>, 618<sup>a</sup>, 619<sup>a</sup> y 620<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
del título

Adrienne Dugger, s.  
Director musical: Juanjo  
Mena  
Director de escena:  
Emilio Sagi  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

---

**SALOME**

(R. STRAUSS)

Febrero, 12, 15, 18 y 21  
621<sup>a</sup>, 622<sup>a</sup>, 623<sup>a</sup> y 624<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
del título

Valeria Stenkina, s.  
Robert Hale, bj.  
Udo Holdorf, t.  
Anne Gjevang, mz.  
Claude Pia, t.  
Itxaro Mentxaka, mz.

Alberto Feria, bj.  
Marta Ubieta, s.  
José Ruiz, t.

Lorenzo Moncloa, t.  
Julio Morales, t.  
Pedro Calderón, t.  
David Menéndez, bj.  
Mikeldi Atxalandabaso, t.  
Marco Moncloa, bj.  
José Manuel Díaz, bj.  
Director musical: Juanjo  
Mena

Director de escena:  
Emilio Sagi  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

---

**ANDREA CHÉNIER**

(U. GIORDANO)

Abril, 16, 19, 22, y 25  
625<sup>a</sup>, 626<sup>a</sup>, 627<sup>a</sup> y 628<sup>a</sup>  
representación  
8<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> y 11<sup>a</sup> reposición  
del título

Fabio Armiliato, t.  
Daniela Dessi, s.  
Juan Pons, b.  
Alexandra Rivas, mz.  
Viorica Cortez, mz.

Alberto Arrabal, b.  
José Ruiz, t.  
Alfonso Echeverría, bj.  
Fernando Latorre, b.  
José Manuel Díaz, b.  
Director musical: Renato  
Palumbo  
Director de escena: Ivan  
Stefanutti  
Orquesta Sinfónica de  
Szeged (Hungria)  
Coro de Ópera de Bilbao  
Palacio Euskalduna

---

**LA SONNAMBULA**

(V. BELLINI)

Mayo, 14, 16, 18 y 21  
629<sup>a</sup>, 630<sup>a</sup>, 631<sup>a</sup> y 632<sup>a</sup>  
representación  
10<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup> y 13<sup>a</sup>  
reposición del título

Mary Dunleavy  
Anna Chierichetti  
Juan Diego Flórez, t.  
Ildar Abdrazakov, bj.  
Alexandra Marianelli, s.  
Emilia Boteva, mz.  
Marco Moncloa, bj.  
Director musical:  
Riccardo Frizza

Director de escena:  
Federico Tiezzi  
Orquesta Pablo Sarasate  
Coro de Ópera de Bilbao  
Palacio Euskalduna

## LIV TEMPORADA 2005/06

---

**LA TRAVIATA**

(G. VERDI)

Septiembre, 24, 27 y 30  
- Octubre, 3  
633<sup>a</sup>, 634<sup>a</sup>, 635<sup>a</sup>, 636<sup>a</sup>  
representación  
18<sup>a</sup>, 19<sup>a</sup>, 20<sup>a</sup> y 21<sup>a</sup>  
reposición del título

Inva Mula, S.  
Piotr Beczala, t.  
Vladimir Stoyanov, b.  
Itxaro Mentxaka, mz.  
Marta Ubieta, s.  
Fernando Latorre, b.  
Alberto Arrabal, b.  
Alfonso Echeverría, bj.  
Pedro Calderón, t.  
Daniel López, t.  
Fernando Laborda, b.  
Diego Pereda, b.  
Director musical:  
Roberto Rizzi Brignoli  
Director de escena: Pier  
Luigi Pizzi  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

---

**RUSALKA**

(A. DVOÁK)

Octubre, 22, 25, 28 y 31  
637<sup>a</sup>, 638<sup>a</sup>, 639<sup>a</sup> y 640<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición del  
título

Sondra Radvanovsky, s.  
Michael Myers, t.  
Larissa Diadkova, s.  
Lauren Flanigan, s.  
Hans Peter König, bj.  
Marta Ubieta, s.  
Tatiana Davidova, s.  
Francisca Beaumont, c.  
José Ruiz, t.  
Alexandra Rivas, mz.  
Director musical: Jiri Kout  
Director de escena: Jean  
Claude Berrutti  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

---

**DON GIOVANNI**

(W. A. MOZART)

Noviembre, 19, 22, 25 y  
28  
641<sup>a</sup>, 642<sup>a</sup>, 643<sup>a</sup> y 644<sup>a</sup>  
representación  
4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> reposición  
del título

Mariusz Kwiecien, b.  
Alan Held, bb.  
Saimir Pirgu, t.  
Ángeles Blancas, s.  
Ofelia Sala, s.



Krassimira Stoyanova, s.  
Lee Poulis, b.  
Friedemann Röhlig, b.  
Director musical:  
Antoni Ros Marbá  
Director de escena:  
Roberto de Simone  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Orquesta Real  
Filharmonía de Galicia  
Palacio Euskalduna

**DER FLIEGENDE****HOLLÄNDER***(R. WAGNER)*

Enero, 21, 24, 27 y 30  
645<sup>a</sup>, 646<sup>a</sup>, 647<sup>a</sup> y 648<sup>a</sup>  
representación  
6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> reposición  
del título

Albert Dohmen, b.  
Eva Johansson, s.  
Hans Peter König, b.  
Jorma Silvasti, t.  
Ángel Pazos, t.  
Francisca Beaumont, mz.  
Director musical:  
Juanjo Mena  
Director de escena:  
Tobias Richter  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Director del coro Easo:  
Xalbador Rallo  
Coro de Ópera de Bilbao  
Coro Easo  
Bilbao Orkestra  
Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

**MADAMA BUTTERFLY***(G. PUCCINI)*

Febrero, 18, 21, 24 y 27  
649<sup>a</sup>, 650<sup>a</sup>, 651<sup>a</sup> y 652<sup>a</sup>  
representación  
13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup>, 15<sup>a</sup> y 16<sup>a</sup>  
reposición del título

Fiorenza Cedolins, s.  
Mario Malagnini, t.  
Elena Cassian, mz.  
Juan Jesús Rodríguez, b.  
José Ruiz, t.  
Alfonso Echeverría, bj.  
Fernando Latorre, t.  
José Manuel Díaz, b.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Director de escena:  
Christopher Alden  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

**MANON***(J. MASSENET)*

Marzo, 25, 28 y 31 - Abril, 3  
653<sup>a</sup>, 654<sup>a</sup>, 655<sup>a</sup> y 656<sup>a</sup>  
representación  
14<sup>a</sup>, 15<sup>a</sup>, 16<sup>a</sup> y 17<sup>a</sup>  
reposición del título

Ainhoa Arteta, s.  
Marcello Giordani, t  
Raymond Very, t.  
José Julián Frontal, b.  
Giovanni Battista Parodi, bj.  
Marta Ubieta, s.  
Angélica Mansilla, ms.  
Tatiana Davidova, s.  
Marco Moncloa, b.  
Alberto Arrabal, b.  
Ricardo Cassinelli, t.  
Daniel López, t.  
Fernando Laborda, b.  
Diego Pereda, b.  
Director musical: Yves  
Abel  
Director de escena: Alain  
Garichot  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Orquesta Sinfónica de  
Szeged  
Palacio Euskaduna

**LES CONTES****D'HOFMANN***(J. OFFENBACH)*

Mayo, 6, 9, 12 y 15  
657<sup>a</sup>, 658<sup>a</sup>, 659<sup>a</sup> y 660<sup>a</sup>  
representación  
3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup> reposición  
del título

Aquiles Machado, t.  
Milagros Poblador, s.  
Valentina Kutzanova, s.  
María Bayo, s.  
Konstantin Gorny, bb.  
Katharine Goeldner, mz.  
Christophe Fel, b.  
Cristian Jean, t.  
Itxaro Mentxaka, a.  
José Ruiz, t.  
Marco Moncloa, b.  
Manuel de Diego, t.  
David Aguayo, b.  
Director musical: Alain  
Guingal  
Director de escena:  
Giancarlo del Monaco  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Palacio Euskaduna

# LV TEMPORADA 2006/07

---

## TOSCA

(G. PUCCINI)

Septiembre, 23, 26, 28 y 30

661<sup>a</sup>, 662<sup>a</sup>, 663<sup>a</sup> y 664<sup>a</sup> representación

19<sup>a</sup>, 20<sup>a</sup>, 21<sup>a</sup> y 22<sup>a</sup>

reposición del título

Isabelle Kabatu, s.

Franco Farina, t.

Albert Dohmen, b.

Stanislav Shvets, bj.

José Manuel Díaz, b.

Mikeldi Atxalandabaso, t.

Alberto Arrazábal, b.

Fernando Latorre, b.

Leyre Mesa, s.

Director musical: Yoram David

Directora de escena:

Nuria Espert

Director del coro: Boris Dujin

Director del coro Ars

Viva: Iosu Soldevilla

Coro de Ópera de Bilbao

Escolanía Ntra. Sra. de

Begoña (Coro Ars Viva)

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

---

## RIGOLETTO

(G. VERDI)

Octubre, 21, 24, 27, 28 (ob) y 30

665<sup>a</sup>, 666<sup>a</sup>, 667<sup>a</sup>, 668<sup>a</sup> y 669<sup>a</sup> representación

21<sup>a</sup>, 22<sup>a</sup>, 23<sup>a</sup>, 24<sup>a</sup> y 25<sup>a</sup>

reposición del título

Ko Seng Hyoun, b.

Galen Scott Bower, b. (ob)

Invia Mula, s.

Rachelle Durkin, s. (ob)

Piotr Beczala, t.

Shalva Mukeria, t. (ob)

Elena Zhidkhova, mz

Marco Spotti, bj.

Nuria Orbea, s.

Stanislav Shvets, bj.

Fernando Latorre, b.

Ángel Pazos, t.

Itziar de Unda, s.

Isidro Anaya, b.

Eider Torrijos, mz.

Director musical: Donato

Renzetti

Director de escena:

Emilio Sagi

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

---

## TANNHÄUSER

(R. WAGNER)

Noviembre, 18, 21, 24 y 27

670<sup>a</sup>, 671<sup>a</sup>, 672<sup>a</sup> y 673<sup>a</sup>

representación

4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> reposición

del título

Robert Gambill, t.

Angela Denoke, s.

Ludovic Tézier, b.

Gustavo Peña, t.

Carsten Stabell, bj.

Alberto Arrabal, b.

Marta Ubieta, s.

Hans Ever Mogollón, t.

Fernando Latorre, b.

Director musical: Günter

Neuhold

Director de escena: Harry

Kupfer

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Orquesta Sinfónica de

Szeged

Palacio Euskalduna

---

## OBERTO, CONTE

**DI SAN BONIFACIO**

(G. VERDI)

Enero, 20, 23, 26 y 29

674<sup>a</sup>, 675<sup>a</sup>, 676<sup>a</sup> y 677<sup>a</sup>

representación

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición

del título

Ildar Abdrazakov, bj.

Evelyn Herlitzius, s.

Carlo Ventre, t.

Marianne Cornetti, mz.

Nuria Lorenzo, mz.

Director musical: Yves Abel

Director de escena:

Ignacio García

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Orquesta Sinfónica del

Principado de Asturias

Palacio Euskalduna

---

## I CAPULETI E I

**MONTECCHI**

(V. BELLINI)

Febrero, 17, 20, 23 y 26

678<sup>a</sup>, 679<sup>a</sup>, 680<sup>a</sup> y 681<sup>a</sup>

representación

5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> reposición

del título

Invia Mula, s.

Daniela Barcellona, mz.

Ismael Jordi, t.

Filippo Morace, bb.

Giovanni Battista Parodi, bj.

Director musical:

Riccardo Frizza

Director de escena:

Robert Carsen

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Orquesta Sinfónica de

Navarra

Palacio Euskalduna

---

## DIALOGUES DES

**CARMÉLITES**

(F. POULENC)

Marzo, 24, 27 y 30 - Abril, 2

682<sup>a</sup>, 683<sup>a</sup>, 684<sup>a</sup> y 685<sup>a</sup>

representación

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición

del título

Ainhoa Arteta, s.

Denia Mazzola, s.

Kathryn Harries, mz.

Natasha Petrinsky, mz.

Elena de la Merced, s.

Nuria Orbea, s.

Anna Tobella, mz.

Christian Jean, t.

José Luis Sola, t.

Christophe Fel, bj.

Alberto Arrabal, b.

Alberto Fera, bj.

Jon Plazaola, t.

Fernando Latorre, b.

Director musical: Carlo

Montanaro

Director de escena:

Joseph Franconi Lee

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Coro Intermezzo

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Palacio Euskaduna

## LVI TEMPORADA 2007/08

**DIE ZAUBERFLÖTE**

(W. A. MOZART)

Mayo, 5, 6 (ob), 7, 9 y 11  
686<sup>a</sup>, 687<sup>a</sup>, 688<sup>a</sup>, 689<sup>a</sup> y  
690<sup>a</sup> representación  
4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup>  
reposición del título

Topi Lehtipuu, t.

José Luis Sola, t. (ob)

Anna Chierichetti, s.

Diriana Milazzo, s. (ob)

Franck Leguerinel, b.

Rodion Pogossov, b. (ob)

Milagros Poblador, s.

Gladys Rossi, s. (ob)

Kwangchul Youn, bj.

Nikolay Didenko, bj. (ob)

Marta Ubieta, s.

Itziar de Unda, s.

Rossella Bevacqua, s.

Alexandra Rivas, mz.

Francisca Beaumont, mz.

Markus Brutscher, t.

Alfonso Echeverría, bj.

Tölzer Knabenchor

Jon Plazaola, t.

Alberto Arrabal, b.

Director musical:

Jean-Christophe Spinosi

Director de escena:

Daniele Abbado

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Orquesta Ensemble

Matheus

Palacio Euskaduna

**EL CASTILLO DE BARBA****AZUL**

(B. BARTÓK)

Septiembre, 22, 25 y 28 –  
Octubre, 1

691<sup>a</sup>, 692<sup>a</sup>, 693<sup>a</sup> y 694<sup>a</sup>  
representación

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición

del título

Ildiko Komlosi, mz.

Alan Held, bj.

Director musical: Juanjo

Mena

Director de escena:

Michal Znaniecki

Bilbao Orkestra

Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

**ELEKTRA**

(R. STRAUSS)

Septiembre, 22, 25 y 28  
– Octubre, 1

695<sup>a</sup>, 696<sup>a</sup>, 697<sup>a</sup> y 698<sup>a</sup>  
representación

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición

del título

Janice Baird, s.

Angela Denoke, s.

Reinhild Runkel, mz.

Alan Held, bj.

David Kuebler, t.

Francisca Beaumont, mz.

Nuria Lorenzo, mz.

Alexandra Rivas, mz.

Irene Ojanguren, s.

María José Martos, s.

Nuria Orbea, s.

Irantzu Bartolomé, s.

Mikeldi Atxalandabaso, t.

Fernando Laborda, b.

Alberto Fera, bj.

Director musical: Juanjo

Mena

Director de escena: Peter  
Konwitschny

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

**ANNA BOLENA**

(G. DONIZETTI)

Octubre, 20, 23, 26 y 29  
699<sup>a</sup>, 700<sup>a</sup>, 701<sup>a</sup> y 702<sup>a</sup>

representación

5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> reposición

del título

June Anderson, s.

Marianne Cornetti, mz.

Chester Patton, bj.

José Bros, t.

Marita Paparizou, mz.

Christophe Fel, bj.

Jon Plazaola, t.

Dir. musical: Kery-Lynn

Wilson

Director de escena:

Jonathan Miller

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

**AIDA**

(G. VERDI)

Noviembre, 24, 26 y 29 –  
Diciembre 1

703<sup>a</sup>, 704<sup>a</sup>, 705<sup>a</sup> y 706<sup>a</sup>

representación

19<sup>a</sup>, 20<sup>a</sup>, 21<sup>a</sup> y 22<sup>a</sup>

reposición del título

Angela Brown, s.

Irina Mishura, mz.

Salvatore Licitra, t.

Mark Delavan, b.

Marco Spotti, bj.

Stanislav Shvets, bj.

Marta Ubieta, s.

Andeka Gorrotategi, t.

Dir. musical: Donato

Renzetti

Director de escena:

Joseph Franconi Lee

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Orchestra del Teatro

Regio di Parma

Palacio Euskalduna

## **COSÌ FANTUTTE**

(W. A. MOZART)

Enero, 19, 21, 23, 25 y 26 (ob)

707<sup>a</sup>, 708<sup>a</sup>, 709<sup>a</sup>, 710<sup>a</sup> y

711<sup>a</sup> representación

5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup>

reposición del título

Soile Isokoski, s.

Anna Chierichetti, s. (ob)

Laura Polverelli, s.

Ana Tobella, mz. (ob)

Maite Beaumont, s.

Aleksandra Buczek, s. (ob)

Topi Lehtipuu, t.

Philippe Castagner, t. (ob)

Franck Leguerinel, b.

Jacek Jaskula, b. (ob)

Lorenzo Regazzo, bj.

Lucca Tittoto, bj. (ob)

Director musical: Eduardo López Banzo

Director de escena:

Michal Znaniecki

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Orquesta Al Ayre Español

Palacio Euskalduna

## **POLIUTO**

(G. DONIZETTI)

Febrero, 16, 19, 22 y 25

712<sup>a</sup>, 713<sup>a</sup>, 714<sup>a</sup> y 715<sup>a</sup>

representación

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición del título

Francisco Casanova, t.

Fiorenza Cedolins, s.

Vladimir Stoyanov, b. (16, 22 y 25)

Manel Esteve, b. (19)

Giovanni Battista Parodi, bj.

Maurizio Pace, t.

Mikeldi Atxalandabaso, t.

Director musical: Fabrizio

Carminati

Director de escena:

Ignacio García

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Orquesta Sinfónica de

Navarra

Palacio Euskalduna

## **LA BATTAGLIA DI**

### **LEGNANO**

(G. VERDI)

Abril, 12, 15, 18 y 21

716<sup>a</sup>, 717<sup>a</sup>, 718<sup>a</sup> y 719<sup>a</sup>

representación

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición del título

Alessandra Rezza, s.

Francisco Casanova, t.

Ambrogio Maestri, b.

Marco Spotti, bj.

Fernando Latorre, b.

Javier Galán, b.

Nuria Orbea, s.

Director musical: Renato

Palumbo

Director de escena:

Emilio Sagi

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

## **TURANDOT**

(G. PUCCINI)

Mayo, 10, 13, 16, 17 (ob) y 19

720<sup>a</sup>, 721<sup>a</sup>, 722<sup>a</sup>, 723<sup>a</sup> y

724<sup>a</sup> representación

14<sup>a</sup>, 15<sup>a</sup>, 16<sup>a</sup>, 17<sup>a</sup> y 18<sup>a</sup>

reposición del título

Adrienne Dugger, s.

Miriam Murphy, s. (ob)

Marco Berti, t.

Park Sung-Kyu, t. (ob)

Latonia Moore, s.

Beatriz Díaz, s. (ob)

Deyan Vatchkov, bj.

Marco Moncloa, b.

Jon Plazaola, t.

Mikeldi Atxalandabaso, t.

José Manuel Montero, t.

Joung-Ming Park, b.

Director musical:

Antonello Allemandi

Directora de escena:

Nuria Espert

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

## **IL TROVATORE**

(G. VERDI)

Septiembre, 20, 23, 26 y 29

725<sup>a</sup>, 726<sup>a</sup>, 727<sup>a</sup> y 728<sup>a</sup>

representación

20<sup>a</sup>, 21<sup>a</sup>, 22<sup>a</sup> y 23<sup>a</sup>

reposición del título

Francisco Casanova, t.

Fiorenza Cedolins, s.

Irina Mishura, mz.

Ambrogio Maestri, b.

Oren Gradus, bj.

Nuria Orbea, s.

Manuel de Diego, t.

Eduardo Ituarte t.

Iñigo Martín, bj.

Director musical: Fabrizio

Carminati

Director de escena: Paul

Curran

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

## **ARIADNE AUF NAXOS**

(R. STRAUSS)

Octubre, 18, 21, 24 y 27

729<sup>a</sup>, 730<sup>a</sup>, 731<sup>a</sup> y 732<sup>a</sup>

representación

4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> reposición

del título

Adrienne Pieczonka, s.

Valentina Farcas, s.

Klaus Florian Vogt, t.

Michelle Breedt, mz.

Konrad Jarnot, b.

Peter Bronder, t.

Marta Ubieta, s.

Alexandra Rivas, mz.

Cristina Obregón, s.

Ivan Paley, t.  
 Markus Brutscher, t.  
 Ante Jerkunica, bj.  
 Mikeldi Atxalandabaso, t.  
 José Manuel Díaz, b.  
 Carlos Imaz, b.  
 Götz Argus (actor)  
 Director musical: Stefan  
 Anton Reck  
 Director de escena: Uwe  
 Erik Laufenberg  
 Kammerorchester Basel  
 Palacio Euskalduna

### **I DUE FOSCARI**

(G. VERDI)  
 Noviembre, 15, 18, 21 y 24  
 733<sup>a</sup>, 734<sup>a</sup>, 735<sup>a</sup> y 736<sup>a</sup>  
 representación  
 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup> reposición  
 del título  
 Marco di Felice, b.  
 Francisco Casanova, t.  
 Latonia Moore, s.  
 Maurizio Muraro, bj.  
 Andeka Azurmendi, t.  
 Itziar de Unda, s.  
 Giorgi Meladze Yerulin, t.  
 Fernando Laborda, b.  
 Dir. musical: Renato  
 Palumbo  
 Director de escena:  
 Joseph Franconi Lee  
 Director del coro: Boris  
 Dujin  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
 Palacio Euskalduna

### **GIULIO CESARE IN**

#### **EGITTO**

(G. FRIEDRICH HÄNDEL)  
 Enero, 17, 19, 21 y 23  
 737<sup>a</sup>, 738<sup>a</sup>, 739<sup>a</sup> y 740<sup>a</sup>  
 representación  
 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
 del título  
 Lawrence Zazzo, t.  
 Patrizia Ciofi, s.  
 Maria Riccarda  
 Wesseling, mz.  
 Kristina Hammarström, mz.  
 Christophe Dumaux, t.

Marifé Nogales, mz.  
 Gezim Myshketa, b.  
 Alberto Arrabal, b.  
 Director musical:  
 Eduardo López Banzo  
 Director de escena:  
 Yannis Kokkos  
 Al Ayre Español  
 Palacio Euskalduna

### **CARMEN**

(G. BIZET)  
 Febrero, 14, 15, 17, 20 y 23  
 741<sup>a</sup>, 742<sup>a</sup>, 743<sup>a</sup>, 744<sup>a</sup> y  
 745<sup>a</sup> representación  
 15<sup>a</sup>, 16<sup>a</sup>, 17<sup>a</sup>, 18<sup>a</sup> y 19<sup>a</sup>  
 reposición del título  
 Natascha Petrinsky, mz.  
 (14 y 17)  
 Maria Riccarda Wesseling,  
 mz. (ob, 20 y 23)  
 Marco Berti, t.  
 Alejandro Roy, t. (ob)  
 Latonia Moore, s.  
 Kristin Lewis, s. (ob)  
 Teddy Tahu Rhodes, b.  
 James Creswell, bj (ob)  
 Manel Esteve, b.  
 Gladys Rossi, s.  
 Nuria Lorenzo, mz.  
 Jon Plazaola, t.

Nicolas Testé, bj.  
 Javier Galán, b.  
 Director musical: Patrick  
 Davin  
 Director de escena:  
 Arnaud Bernard  
 Director del coro: Boris  
 Dujin  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Coro del Conservatorio  
 de la Sociedad Coral de  
 Bilbao  
 Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
 Palacio Euskalduna

### **AROLDO**

(G. VERDI)  
 Marzo, 28 y 31 – Abril, 3 y 6  
 746<sup>a</sup>, 747<sup>a</sup>, 748<sup>a</sup> y 749<sup>a</sup>  
 representación  
 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, y 4<sup>a</sup> reposición  
 del título  
 Michael Hendrick, t.  
 Adriana Damato, s.  
 Vladimir Stoyanov, b.  
 Stanislav Shvets, bj.  
 Maurizio Pace, t.  
 Nuria Orbea, s.  
 Giorgi Meladze, t.  
 Director musical: Antonio  
 Pirolli  
 Director de escena: Pier  
 Luigi Pizzi  
 Director del coro: Boris  
 Dujin  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Euskadiko Orkestra  
 Sinfonikoa  
 Palacio Euskalduna

### **LA FILLE DU RÉGIMENT**

(G. DONIZETTI)  
 Mayo, 2, 5, 8, 9 y 11  
 750<sup>a</sup>, 751<sup>a</sup>, 752<sup>a</sup>, 753<sup>a</sup> y  
 754<sup>a</sup> representación  
 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup>  
 reposición del título  
 Juan Diego Flórez, t.  
 Cosmin Ifrim, t. (ob)  
 Íride Martínez, s.  
 Kathleen Kim, s. (ob)  
 Paolo Bordogna, b.  
 Annie Vavrille, mz.  
 Alberto Arrabal, b.  
 Iñigo Martín, bj.  
 Helena Dueñas (actriz)  
 Miguel N'Dong (pianista)  
 Director musical: Yves  
 Abel  
 Director de escena:  
 Emilio Sagi  
 Director del coro: Boris  
 Dujin  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Orquesta Sinfónica de  
 Navarra  
 Palacio Euskalduna

# LVIII TEMPORADA 2009/10

## **NORMA**

(V. BELLINI)

Septiembre, 26 y 29 -  
Octubre, 2, 3 (ob) y 5  
755<sup>a</sup>, 756<sup>a</sup>, 757<sup>a</sup>, 758<sup>a</sup> y  
759<sup>a</sup>

representación

17<sup>a</sup>, 18<sup>a</sup>, 19<sup>a</sup>, 20<sup>a</sup> y 21<sup>a</sup>

reposición del título

Fiorenza Cedolins, s.

Rachele Stanisci, s. (ob)

Mariola Cantarero, s.

Mary Ann Stewart, mz. (ob)

Francesco Hong, t.

Albert Montserrat, t. (ob)

Marco Spotti, bj.

Manuel de Diego, t.

Giovanna Lanza, mz.

Director musical: Yves

Abel

Director de escena:

Federico Tiezzi

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Orquesta Sinfónica de

Navarra

Palacio Euskalduna

## **BILLY BUDD**

(B. BRITTEN)

Octubre, 24, 27 y 30

- Noviembre, 2

760<sup>a</sup>, 761<sup>a</sup>, 762<sup>a</sup> y 763<sup>a</sup>

representación

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
del título

Nathan Gunn, b.

Timothy Robinson, t.

Sir John Tomlinson, bj.

Christopher Robertson, b.

Johannes Weisser, b.

Fernando Latorre, b.

Hans Jürgen Schöpflin, t.

Nikolay Borchev, b.

Markus Hollop, bj.

Michael Spyres, t.

Cosmin Ifrim, t.

Andrew Ashwin, b.

Manel Esteve, b.

Alberto Núñez, t.

Fernando Laborda, b.

Pablo López

Director musical: Juanjo

Mena

Director de escena:

Davide Livermore

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

## **FAUST**

(C. GOUNOD)

Noviembre, 14, 17, 20 y 23

764<sup>a</sup>, 765<sup>a</sup>, 766<sup>a</sup> y 767<sup>a</sup>

representación

10<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup> y 13<sup>a</sup>

reposición del título

Piotr Beczala, t.

Eva Mei, s.

Laurent Naouri, b.

Rodion Pogosssov, b.

Alexandra Rivas, mz.

Nadine Weissmann, mz.

Luis Cansino, b.

Director musical: Rani

Calderon

Director de escena:

Nicolas Joël

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

## **ERNANI**

(G. VERDI)

Enero, 16, 19, 22 y 25

768<sup>a</sup>, 769<sup>a</sup>, 770<sup>a</sup> y 771<sup>a</sup>

representación

12<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup> y 15<sup>a</sup>

reposición del título

Aquiles Machado, t.

Dimitra Theodossiou, s.

Zeljko Lucic, b.

Orlin Anastassov, bj.

Eduardo Ituarte, t.

Leyre Mesa, s.

Iñigo Martín, bj.

Director musical: Sir Mark

Elder

Director de escena:

Michal Znaniecki

Director del coro:

Boris Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

## **UN BALLO IN**

### **MASCHERA**

(G. VERDI)

Febrero, 13, 16, 19 y 21

772<sup>a</sup>, 773<sup>a</sup>, 774<sup>a</sup> y 775<sup>a</sup>

representación

12<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup> y 15<sup>a</sup>

reposición del título

Salvatore Licitra, t.

Micaela Carosi, s.

Dalibor Janis, b.

Alessandra Marianelli, s.

Elena Zarembo, mz.

Miguel Sola, b.

Jong-min Park, bj.

Javier Galán, bj.

Giorgi Meladze, t.

Juan José Fuente, t.

Director musical: Renato

Palumbo

Director de escena:

Joseph Franconi Lee

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Ballet: Escuela de danza

y coreografía Igor Yebra

Palacio Euskalduna

## **LE NOZZE DI FIGARO**

(W. A. MOZART)

Abril, 24, 26, 28 y 30 -

Mayo, 1 (ob)

776<sup>a</sup>, 777<sup>a</sup>, 778<sup>a</sup>, 779<sup>a</sup>

y 780<sup>a</sup> representación

10<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup> y 14<sup>a</sup>

reposición del título

María Bayo, s.

Carmen Solís, s. (ob)

Ludovic Tezier, b.

Luca Grassi, b. (ob)

Lorenzo Regazzo, bj.

Robert Pomakov, bj. (ob)

Ainhoa Garmendia, s.

Narao Intxausti, s. (ob)

Maite Beaumont, mz.

Marifé Nogales, mz. (ob)

Patrizia Biccirè, s.

Carlos Chausson, bj.

Jon Plazaola, t.

José Manuel Montero, t.

Alberto Arrabal, b.

Itziar de Unda, s.

Director musical:

Eduardo López Banzo

Director de escena:

Emilio Sagi

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Al Ayre Español

Palacio Euskalduna

## LIX TEMPORADA 2010/11

**FALSTAFF***(G. VERDI)*

Mayo, 22, 25, 28 y 31  
781<sup>a</sup>, 782<sup>a</sup>, 783<sup>a</sup> y 784<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
del título

---

Michele Pertusi, b.  
Adina Aaron, s.  
Ángel Odena, b.  
Manuela Custer, mz.  
Ewa Podles, mz.  
Lisette Oropesa, s.  
Gregory Bonfatti, t.  
José Luis Sola, t.  
Nikolay Didenko, bj.  
Mikeldi Atxalandabaso, t.  
Director musical: Marco  
Armiliato  
Director de escena:  
Arnaud Bernard  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Orchestra Teatro Regio  
di Parma  
Palacio Euskalduna

**DON CARLO***(G. VERDI)*

Septiembre, 18, 21, 24 y 27  
785<sup>a</sup>, 786<sup>a</sup>, 787<sup>a</sup> y 788<sup>a</sup>  
representación  
7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup> reposición  
del título

---

Roberto Aronica, t.  
Annalisa Raspagliosi, s.  
Roberto Scandiuzzi, bj.  
Vladimir Stoyanov, b.  
Marianne Cornetti, mz.  
Luiz Ottavio Faria, bj.  
Lynette Tapia, s.  
Itziar de Unda, s.  
David Soar, b.  
Giorgi Meladze, t.  
Director musical:  
Riccardo Frizza  
Director de escena:  
Giancarlo del Monaco  
Director del coro:  
Boris Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

**SUSANNAH***(C. FLOYD)*

Octubre, 16, 19, 22 y 25  
789<sup>a</sup>, 790<sup>a</sup>, 791<sup>a</sup> y 792<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
del título

---

Latonia Moore, s.  
Stuart Skelton, t.  
James Morris, bj.-b.  
Cosmin Ifrim, t.  
Miguel Sola, b.  
Vicenç Esteve, t.  
José Ruiz, t.  
Richard Wiegold, bj.  
Silvia Beltrami, mz.  
Jessica Julin, s.  
Julia Faulkner, s.  
Mette Ejsing, c.

Director musical: John  
Mauceri  
Director de escena:  
Robert Falls  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

**IL CORSARO***(G. VERDI)*

Noviembre, 13, 16, 19 y 22  
793<sup>a</sup>, 794<sup>a</sup>, 795<sup>a</sup> y 796<sup>a</sup>  
representación  
1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
del título

---

Bruno Ribeiro, t.  
Silvia Dalla Benetta, s.  
Kristin Lewis, s.  
Luca Salsi, b.  
Miguel Ángel Zapater, bj.  
Alberto Núñez, t.  
Giorgi Meladze, t.  
Director musical: Renato  
Palumbo  
Director de escena:  
Lamberto Puggelli  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Orquesta del Teatro  
Regio di Parma  
Palacio Euskalduna

**L'ITALIANA IN ALGERI***(G. ROSSINI)*

Enero, 22, 25, 28, 29 (ob)  
y 31  
797<sup>a</sup>, 798<sup>a</sup>, 799<sup>a</sup>, 800<sup>a</sup> y  
801<sup>a</sup> representación  
6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>  
reposición del título

---

Daniella Barcellona, mz.  
Eve Gigliotti, mz. (ob)  
Antonino Siragusa, t.  
Michele Angelini, t. (ob)  
Michele Pertusi, bj.  
Ricardo Seguel, b. (ob)  
Paolo Bordogna, b.  
Carmen Romeu, s.  
Marifé Nogales, mz.  
Carlos Daza, b.  
Director musical: Michele  
Mariotti  
Director de escena:  
Emilio Sagi  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

**MACBETH***(G. VERDI)*

Febrero, 19, 22, 25 y 28

802<sup>a</sup>, 803<sup>a</sup>, 804<sup>a</sup> y 805<sup>a</sup>

representación

9<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> y 12<sup>a</sup> reposición  
del título

Vladimir Stoyanov, b.

Violeta Urmana, s.

Giacomo Prestia, bj.

Stefano Secco, t.

Andrés Veramendi, t.

Eider Torrijos, s.

Ana María Otxoa, s.

Director musical: Donato  
Renzetti

Director de escena:

Francisco Negrin

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

**EUGENE ONEGIN***(P. I. CHAIKOVSKI)*

Abril, 9, 12, 15 y 18

806<sup>a</sup>, 807<sup>a</sup>, 808<sup>a</sup>, y 809<sup>a</sup>

representación

2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> reposición  
del título

Scott Hendricks, b.

Ainhoa Arteta, s.

Ismael Jordi, t.

Irina Zhytynska, mz.

Annie Vavrille, mz.

Stanislav Shvets, bj.

Nadine Weissmann, mz.

Mikeldi Atxalandabaso, t.

Fernando Latorre, bj.

Director musical: Miguel

Ángel Gómez Martínez

Director de escena:

Michal Znaniecki

Director del coro: Boris

Dujin

Coreografía: Diana

Theocharidis

Coro de Ópera de Bilbao

Orquesta Sinfónica de

Szeged

Kraków Opera Ballet

Palacio Euskalduna

**LUCIA DI LAMMERMOOR***(G. DONIZETTI)*

Mayo, 14, 16, 18, 20 y 21

(ob)

810<sup>a</sup>, 811<sup>a</sup>, 812<sup>a</sup>, 813<sup>a</sup> y814<sup>a</sup> representación18<sup>a</sup>, 19<sup>a</sup>, 20<sup>a</sup>, 21<sup>a</sup> y 22<sup>a</sup>

reposición del título

Diana Damrau, s.

Silvia Vázquez, s. (ob)

Michael Fabiano, t.

Israel Lozano, t. (ob)

Ludovic Tezier, b.

Javier Franco, b. (ob)

Simón Orfila, bj.

Francisco Corujo, t.

María José Suárez, mz.

Manuel de Diego, t.

Director musical: Carlo

Montanaro

Director de escena:

Emilio Sagi

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Orquesta Sinfónica de

Navarra

Palacio Euskalduna

**LX TEMPORADA 2011/12****SIMON BOCCANEGRA***(G. VERDI)*

Septiembre, 24, 27 y 30 -

Octubre, 3

815<sup>a</sup>, 816<sup>a</sup>, 817<sup>a</sup> y 818<sup>a</sup>

representación

11<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup> y 14<sup>a</sup>

reposición del título

George Gagnidze, b.

Ainhoa Arteta, s.

Stefano Secco, t.

Orlin Anastassov, bj.

Simone Piazzola, b.

Miguel Ángel Zapater, bj.

Giorgi Meladze, t.

Eider Torrijos, s.

Director musical: Donato

Renzetti

Dirección de Escena:

Hugo de Ana

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

**TRISTAN UND ISOLDE***(R. WAGNER)*

Octubre, 22, 26 y 30 -

Noviembre, 3

819<sup>a</sup>, 820<sup>a</sup>, 821<sup>a</sup> y 822<sup>a</sup>

representación

4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> reposición

del título

Torsten Kerl, t.

Jennifer Wilson, s.

Elena Zhidkova, mz.

Matthew Bestb, bj.-b.

Alan Held, bj.-b.

Javier Galán, b.

Eduardo Ituarte, t.

Alberto Núñez, t.

Gexan Etxabe, b.

Director musical: Miguel

Ángel Gómez Martínez

Director de escena:

Pierluigi Pier'Alli

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Bilbao Orkestra

Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

**ROMÉO ET JULIETTE***(C. GOUNOD)*

Noviembre, 19, 22, 25 y

28

823<sup>a</sup>, 824<sup>a</sup>, 825<sup>a</sup> y 826<sup>a</sup>

representación

5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> reposición

del título

José Bros, t.

Patrizia Ciofi, s.

Roberto Tagliavini, bj.

Mary Ann Stewart, s.

James Creswell, bj.

Daniel Belcher, b.

Jon Plazaola, t.

Itxaro Mentxaka, mz.

Fernando Latorre, bj.

Axier Sánchez, b.

Alex Sanmartí, b.

Director musical: Josep

Caballé Domenech

Director de escena:

Arnaud Bernard

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Orquesta Sinfónica de

Navarra

Palacio Euskalduna



## LXI TEMPORADA 2012/13

**LUISA MILLER***(G. VERDI)*

Enero, 21, 24, 27 y 30  
827<sup>a</sup>, 828<sup>a</sup>, 829<sup>a</sup> y 830<sup>a</sup>  
representación  
6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> reposición  
del título

Fiorenza Cedolins, s.

Fabio Sartori, t.

Juan Jesús Rodríguez, b.

Giovanna Lanza, mz.

Riccardo Zanellato, bj.

Felipe Bou, bj.

Eider Torrijos, s.

Juan José Puente, t.

Director musical: Riccardo  
Frizza

Director de escena:

Denis Krief

Director del coro: Boris  
Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Orquesta Sinfónica de  
Szeged

Palacio Euskalduna

**L'ELISIR D'AMORE***(G. DONIZETTI)*

Febrero, 18, 21, 24, 25 (ob)  
y 27 831<sup>a</sup>, 832<sup>a</sup>, 833<sup>a</sup>, 834<sup>a</sup>  
y 835<sup>a</sup> representación  
11<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup> y 15<sup>a</sup>  
reposición del título

Celso Albelo, t.

Mikeldi Atxalandabaso, t. (ob)

Mariola Cantarero, s.

Rocío Ignacio, s. (ob)

Bruno de Simone, b.

Luca Salsi, b.

Itziar de Unda, s.

Director musical: José

Miguel Pérez Sierra

Director de escena:

Mario Gas

Director del coro:

Boris Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Euskadiko

Orkestra Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

**DIE TOTE STADT***(E. W. KORNGOLD)*

Abril, 21, 24, 27 y 30

836<sup>a</sup>, 837<sup>a</sup>, 838<sup>a</sup> y 839<sup>a</sup>

representación

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
del título

Emily Magee, s.

Robert Dean Smith, t.

Tommi Hakala, b.

Christa Mayer, mz.

Marta Ubieta, s.

Marisa Martins, mz.

Manuel de Diego, t.

Peter Gijbsbertsen, t.

Director musical:

Erik Nielsen

Director de escena:

Willy Decker

Director del coro:

Boris Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Leioa Kantika Korala

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

**NABUCCO***(G. VERDI)*

Mayo, 19, 22, 25, 26 (ob)  
y 28

840<sup>a</sup>, 841<sup>a</sup>, 842<sup>a</sup>, 843<sup>a</sup> y844<sup>a</sup> representación20<sup>a</sup>, 21<sup>a</sup>, 22<sup>a</sup>, 23<sup>a</sup> y 24<sup>a</sup>

reposición del título

Roberto Frontali, b.

Christopher Robertson,

b. (ob)

Maria Guleghina, s.

Chiara Taigi, s. (ob)

Carlo Colombara, bj.

Ievgen Orlov, bj. (ob)

Alejandro Roy, t.

Rafael Dávila, t. (ob)

Rossana Rinaldi, mz.

Silverio De la O, bj.-b.

Ana Otxoa, s.

Eduardo Ituarte, t.

Director musical:

Massimo Zanetti

Director de escena:

Daniele Abbado

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Orchestra Teatro Regio

di Parma

Palacio Euskalduna

**LA TRAVIATA***(G. VERDI)*

Septiembre, 29 - Octu-  
bre, 2, 5, 6 (ob) y 8

845<sup>a</sup>, 846<sup>a</sup>, 847<sup>a</sup>, 848<sup>a</sup> y849<sup>a</sup> representación22<sup>a</sup>, 23<sup>a</sup>, 24<sup>a</sup>, 25<sup>a</sup> y 26<sup>a</sup>

reposición del título

Ermonela Jaho, s.

Davinia Rodríguez, s. (ob)

José Bros, t.

Merunas Vitulskis, t. (ob)

Artur Rucinski, b.

Luis Cansino, b. (ob)

Itxaro Mentxaka, mz.

Ainhoa Zubillaga, mz.

Eduardo Ituarte, t.

César San Martín, b.

Damián del Castillo, b.

Miguel Ángel Zapater bj.

Director musical: Keri

Lynn Wilson

Director de escena: Pier

Luigi Pizzi

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Bilbao Orkestra

Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

**UN GIORNO DI REGNO***(G. VERDI)*

Octubre, 27 y 30 –

Noviembre, 2 y 5

850<sup>a</sup>, 851<sup>a</sup>, 852<sup>a</sup> y 853<sup>a</sup>

representación

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición

del título

Dalibor Jenis, b.

Paolo Bordogna, b.

Irina Lungu, s.

Silvia Vázquez, s.

Antonino Siragusa, t.

David Soar, bj.

Eduardo Ituarte, t.  
 Juan José Puente, t.  
 Director musical: Alberto Zedda  
 Director de escena: Pier Luigi Pizzi  
 Director del coro: Boris Dujin  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Orquesta Sinfónica de Navarra  
 Palacio Euskalduna

### **KRÓL ROGER**

(K. SZYMANOWSKI)  
 Noviembre, 24, 27 y 30 –  
 Diciembre, 3  
 854<sup>a</sup>, 855<sup>a</sup>, 856<sup>a</sup> y 857<sup>a</sup>  
 representación  
 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
 del título  
 Mariusz Kwiecien, b.  
 Agnieszka Bochenek-Osiecka, s.  
 José Luis Sola, t.  
 Francisco Vas, t.  
 Felipe Bou, bj.  
 Iryna Zhytynska, mz.  
 Director musical: Lukasz Borowicz  
 Director de escena:  
 Michał Znaniecki  
 Director del coro: Boris Dujin  
 Director del coro infantil:  
 Basilio Astúlez  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Leioa Kantika Korala  
 Euskadiko Orkestra Sinfonikoa  
 Palacio Euskalduna

### **TOSCA**

(G. PUCCINI)  
 Enero, 19, 22, 25 y 28  
 858<sup>a</sup>, 859<sup>a</sup>, 860<sup>a</sup> y 861<sup>a</sup>  
 representación  
 23<sup>a</sup>, 24<sup>a</sup>, 25<sup>a</sup> y 26<sup>a</sup>  
 reposición del título  
 Violeta Urmana, s.  
 Massimo Giordano, t.  
 Falk Struckmann, b.  
 Miguel Ángel Zapater, bj.  
 Vicenç Esteve, t.  
 Valeriano Lanchas, bj.  
 José Manuel Díaz, b.  
 David Aguayo, bj.  
 Leyre Mesa, s.  
 Director musical:  
 Bertrand de Billy  
 Directora de escena:  
 Nuria Espert  
 Director del coro: Boris Dujin  
 Director del coro infantil:  
 José Luis Hormazábal  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Coro Infantil de la  
 Sociedad Coral de Bilbao  
 Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
 Palacio Euskalduna

### **LES VÊPRES**

**SICILIENNES**  
 (G. VERDI)  
 Febrero, 16, 19, 22 y 25  
 862<sup>a</sup>, 863<sup>a</sup>, 864<sup>a</sup> y 865<sup>a</sup>  
 representación  
 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
 del título  
 Lianna Haroutounian, s.  
 Gregory Kunde, t.  
 Vladimir Stoyanov, b.  
 Dmitry Ulyanov, bj.  
 Dario Russo, bj.  
 Nuria Lorenzo, mz.  
 Fernando Latorre, bj.-b.  
 Manuel de Diego, t.  
 Vicenç Esteve, t.  
 Eduardo Ituarte, t.  
 Javier Galán, b.  
 Director musical: John Mauceri  
 Director de escena:  
 Davide Livermore  
 Director del coro: Boris Dujin  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Euskadiko Orkestra Sinfonikoa  
 Palacio Euskalduna

### **MARIA STUARDA**

(G. DONIZETTI)  
 Abril, 20, 23, 26 y 29  
 866<sup>a</sup>, 867<sup>a</sup>, 868<sup>a</sup> y 869<sup>a</sup>  
 representación  
 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> reposición  
 del título  
 Sondra Radvanovsky, s.  
 Veronica Simeoni, mz.  
 Francesco Demuro, t.  
 Mirco Palazzi, bj.  
 Anna Tobella, mz.  
 Alex Sanmartí, b.

Director musical: José Miguel Pérez Sierra  
 Dir. de escena: Stefano Poda  
 Director del coro: Boris Dujin  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Orquesta Sinfónica de Navarra  
 Palacio Euskalduna

### **LA BOHÈME**

(G. PUCCINI)  
 Mayo, 18, 21, 24, 25 y 27  
 870<sup>a</sup>, 871<sup>a</sup>, 872<sup>a</sup>, 873<sup>a</sup> y  
 874<sup>a</sup> representación  
 23<sup>a</sup>, 24<sup>a</sup>, 25<sup>a</sup>, 26<sup>a</sup> y 27<sup>a</sup>  
 reposición del título  
 Inva Mula, s.  
 Izabela Matula, s. (ob)  
 Stefano Secco, t.  
 Javier Tomé, t. (ob)  
 Carmen Romeu, s.  
 Simone Piazzola, b.  
 Roberto Tagliavini, bj.  
 Manel Esteve, b.  
 Alberto Arrabal, b.  
 Martín Barcelona, t.  
 Director musical: Miguel Ángel Gómez Martínez  
 Director de escena:  
 Emilio Sagi  
 Director del coro: Boris Dujin  
 Director del coro infantil:  
 Basilio Astúlez  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Leioa Kantika Korala  
 Orquesta del Teatro Regio di Parma  
 Palacio Euskalduna

## LXII TEMPORADA 2013/14

**GIOVANNA D'ARCO**

(G. VERDI)

Septiembre, 21, 24, 27  
y 30875<sup>a</sup>, 876<sup>a</sup>, 877<sup>a</sup> y 878<sup>a</sup>

representación

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
del título

Krassimira Stoyanova, s.

Alejandro Roy, t.

Claudio Sgura, b.

Miguel Ángel Zapater, bj.

Eduardo Ituarte, t.

Director musical: Yves

Abel

Director de escena:

Gabriele Lavia

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

**RIGOLETTO**

(G. VERDI)

Octubre, 19, 22, 25 y 28

879<sup>a</sup>, 880<sup>a</sup>, 881<sup>a</sup> y 882<sup>a</sup>

representación

26<sup>a</sup>, 27<sup>a</sup>, 28<sup>a</sup> y 29<sup>a</sup>

reposición del título

Leo Nucci, b.

Elena Mosuc, s

Ismael Jordi, t.

María José Montiel, mz.

Felipe Bou, bj.

Ainhoa Zubillaga, mz.

José Antonio García, bj.

Javier Galán, b.

César San Martín, b.

Eider Torrijos, s.

Eduardo Ituarte, t.

Susana Cerro, s.

Director musical: Miguel

Ángel Gómez Martínez

Director de escena:

Emilio Sagi

Dirección del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

**LA FORZA DEL DESTINO**

(G. VERDI)

Noviembre, 16, 19, 22 y 25

883<sup>a</sup>, 884<sup>a</sup>, 885<sup>a</sup> y 886<sup>a</sup>

representación

12<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup> y 15<sup>a</sup>

reposición del título

Roberto Aronica, t.

Chiara Taigi, s.

Vladimir Stoyanov, b.

Ievgen Orlov, bj.

Ana Ibarra, mz.

Bruno de Simone, b.

Jon Plazaola, t.

Marifé Nogales, mz.

David Aguayo, bj.

Fernando Latorre, bj.-b.

Director musical: Pietro

Rizzo

Director de escena:

Ignacio García

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Orchestra dell'Opera di

Parma

Palacio Euskalduna

**ADRIANA LECOUVREUR**

(F. CILEA)

Enero, 18, 21, 24 y 27

887<sup>a</sup>, 888<sup>a</sup>, 889<sup>a</sup> y 890<sup>a</sup>

representación

5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> reposición

del título

Ainhoa Arteta, s.

Bruno Ribeiro, t.

Luciana D'Intino, mz.

Luca Salsi, b.

Stefano Palatchi, bj.

Francisco Vas, t.

Marta Ubieta, s.

Nuria Lorenzo, mz.

Miguel Ángel Arias, bj.

Manuel de Diego, t.

Director musical: Fabrizio

Carminati

Director de escena:

Lorenzo Mariani

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Bilbao Orkestra

Sinfonikoa

Coreografía: Igor Yebra

Palacio Euskalduna

**CARMEN**

(G. BIZET)

Febrero, 15, 18, 21, 22 (ob)

y 24 891<sup>a</sup>, 892<sup>a</sup>, 893<sup>a</sup>,894<sup>a</sup> y 895<sup>a</sup> representa-

ción

20<sup>a</sup>, 21<sup>a</sup>, 22<sup>a</sup>, 23<sup>a</sup> y 24<sup>a</sup>

reposición del título

Giuseppina Piunti, mz.

Ana Ibarra, mz. (ob)

Aquiles Machado, t.

Paulo Ferreira, t. (ob)

Carlos Álvarez, b.

Zoltan Nagy, b. (ob)

Maite Alberola, s.

Itxaro Mentxaka, mz.

Elena Sancho Pereg, s.

Vicenç Esteve, t.

Damián del Castillo, b.

Federico Sacchi, bj.

Giovanni Guagliardo, b.

Director musical: Jean

Yves Ossonce

Director de escena:

Calixto Bieito

Director del coro: Boris

Dujin

Director del coro infantil:

José Luis Ormazábal

Coro de Ópera de Bilbao

Coro infantil de la S.

Coral de Bilbao

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

**I PURITANI**

(V. BELLINI)

Abril, 5, 8, 11 y 14

896<sup>a</sup>, 897<sup>a</sup>, 898<sup>a</sup> y 899<sup>a</sup>

representación

9<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> y 12<sup>a</sup>

reposición del título

Celso Albelo, t.

Elena Mosuc, s.

Gabriele Viviani, b.

Simón Orfila, bj.

Giovanna Lanza, mz.

Fernando Latorre, bj.-b.

Alberto Núñez, t.

Director musical:

José Miguel Pérez Sierra

Director de escena:

Alfonso Romero

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Orquesta Sinfónica de

Navarra

Palacio Euskalduna

## LXIII TEMPORADA 2014/15

### **TURANDOT**

(G. PUCCINI)

Mayo, 17, 20, 23, 24 y 26  
900ª, 901ª, 902ª, 903ª y  
904ª representación  
19ª, 20ª, 21ª, 22ª y 23ª  
reposición del título

Martina Serafín, s.  
Elisabeth Meister, s. (ob)  
Marcello Giordani, t.  
Andrés Veramendi, t. (ob)  
Davinia Rodríguez, s.  
Miren Urbietta, s. (ob)  
Alessandro Guerzoni, bj.  
David Menéndez, b.  
Jon Plazaola, t.  
Vicenç Esteve, t.  
Alberto Núñez, t.  
Fernando Latorre, bj.-b.  
Eduardo Ituarte, t.  
Director musical:  
John Mauceri  
Directora de escena:  
Nuria Espert  
Director del coro: Boris  
Dujin Director del coro  
infantil:  
Basilio Astúlez  
Coro de Ópera de Bilbao  
Leioa Kantika Korala  
Orquesta Sinfónica de  
Navarra  
Palacio Euskalduna

### **ATTILA**

(G. VERDI)

Noviembre, 22, 25 y 28 -  
Diciembre 1  
905ª, 906ª, 907ª y 908ª  
representación  
2ª, 3ª, 4ª y 5ª reposición  
del título

Ildebrando D'Arcangelo, bj.  
Roberto Aronica, t.  
Anna Smirnova, s.  
Ángel Òdena, b.  
Eduardo Ituarte, t.  
David Aguayo, bj  
Director musical:  
Francesco Ivan Ciampa  
Director de escena:  
Ruggero Raimondi  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Palacio Euskaldun

### **WERTHER**

(J. MASSENET)

Enero, 17, 20, 23 y 26  
909ª, 910ª, 911ª y 912ª  
representación  
8ª, 9ª, 10ª y 11ª reposición  
del título

Roberto Alagna, t.  
Elena Zhidkova, mz.  
Elena de la Merced, s.  
Manuel Lanza, b.  
Stefano Palatchi, bj.  
Jon Plazaola, t.  
Fernando Latorre, bj.  
Martín Barcelona, t.  
Susana Cerro, s.

Director musical: Michel  
Plasson  
Director de escena: David  
Alagna  
Director del coro juvenil:  
Julia Foruria  
Gaudeamus Korala  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

### **MADAMA BUTTERFLY**

(G. PUCCINI)

Febrero, 14, 17, 20, 22 (ob)  
y 23  
913ª, 914ª, 915ª, 916ª y  
917ª representación  
17ª, 18ª, 19ª, 20ª y 21ª  
reposición del título

Fiorenza Cedolins, s.  
María Ruiz, s. (ob)  
Piero Pretti, t.  
Eduardo Aladren, t. (ob)  
Gemma Coma Alabert, mz.  
Luis Cansino, b.  
Mikeldi Atxalandabaso, t.  
Josema Díaz, b.  
Ricardo Seguel, bj.-b.  
David Aguayo, bj.  
Marta Ubieta, s.  
Javier Campo, b.  
Eider Torrijos, mz.  
Leyre Mesa, s.  
Susana Cerro, s.  
Director musical:  
Massimo Zanetti  
Director de escena:  
Renzo Giacchieri  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

### **CAVALLERIA RUSTICANA**

(P. MASCAGNI)

Abril, 25 y 28 - Mayo, 1 y 4  
918ª, 919ª, 920ª y 921ª  
representación  
10ª, 11ª, 12ª y 13ª  
reposición del título

Daniela Barcellona, mz.  
Gregory Kunde, t.  
Luca Grassi, b.  
Nuria Lorenzo, mz.  
Annie Vavrille, mz.  
Director musical:  
Alessandro Vitiello  
Director de escena: Joan  
Anton Rechi  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Orquesta Sinfónica de  
Navarra  
Palacio Euskalduna

### **PAGLIACCI**

(R. LEONCAVALLO)

Abril, 25 y 28 - Mayo, 1 y 4  
918ª, 919ª, 920ª y 921ª  
representación  
7ª, 8ª, 9ª y 10ª reposición  
del título

Gregory Kunde, t.  
Inva Mula, s.  
Luca Grassi, b.  
José Manuel Zapata, t.  
Manel Esteve, b.  
Director musical:  
Alessandro Vitiello  
Director de escena: Joan  
Anton Rechi

## LXIV TEMPORADA 2015/16

Director del coro: Boris Dujin  
 Director del coro infantil: Basilio Astúlez  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Kantika Korala  
 Orquesta Sinfónica de Navarra  
 Palacio Euskalduna

**OTELLO***(G. VERDI)*

Mayo, 16, 19, 22 y 25  
 922ª, 923ª, 924ª y 925ª  
 representación  
 13ª, 14ª, 15ª y 16ª  
 reposición del título

Marco Berti, t.  
 Lianna Haroutounian, s.  
 Juan Jesús Rodríguez, b.  
 Jon Plazaola, t.  
 Vicenç Esteve, t.  
 Iosú Yeregui, bj.-b.  
 María José Suárez, mz.  
 Federico Sacchi, bj.  
 David Aguayo, bj.  
 Director musical:  
 Riccardo Frizza  
 Director de escena:

Ignacio García  
 Director del coro: Boris Dujin  
 Director del coro infantil: Basilio Astúlez  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Kantika Korala  
 Euskadiko Orkestra Sinfonikoa  
 Palacio Euskalduna

**DON CARLOS***(G. VERDI)*

Octubre, 24, 27 y 30 -  
 Noviembre, 2  
 930ª, 931ª, 932ª y 933ª  
 representación  
 1ª, 2ª, 3ª y 4ª reposición  
 del título

Giuseppe Gipali, t.  
 Mª José Siri, s.  
 Juan Jesús Rodríguez, b.  
 Daniela Barcellona, mz.  
 Orlin Anastassov, bj.  
 Mika Kares, bj.  
 Ana Nebot, s.  
 Ugo Rabec, bj.  
 Eduardo Ituarte, t.  
 Irantzu Bartolomé, s.  
 Giorgi Melazde, t.  
 Director musical:  
 Massimo Zanetti  
 Director de escena:  
 Giancarlo del Monaco  
 Director del coro: Boris Dujin  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
 Malandain Ballet Biarritz  
 Palacio Euskalduna

**ROBERTO DEVEREUX***(G. DONIZZETTI)*

Noviembre, 21, 24, 27 y 30  
 934ª, 935ª, 936ª y 937ª  
 representación  
 5ª, 6ª, 7ª y 8ª reposición  
 del título

Gregory Kunde, t.  
 Anna Pirozzi, s.  
 Silvia Tro Santafé, mz.  
 Alessandro Luongo, b.  
 Eduardo Ituarte, t.  
 Javier Galán, b.

Gexan Etxabe, b.  
 Director musical: Josep Caballé Domenech  
 Director de escena: Mario Pontiggia  
 Director del coro: Boris Dujin  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Euskadiko Orkestra Sinfonikoa  
 Palacio Euskalduna

**LA SONNAMBULA***(V. BELLINI)*

Enero, 23, 26, 29 y 30 (ob)  
 - Febrero, 1  
 938ª, 939ª, 940ª, 941ª y  
 942ª representación  
 14ª, 15ª, 16ª, 17ª y 18ª  
 reposición del título

Jessica Pratt, s.  
 Marina Monzó, s. (ob)  
 Antonino Siragusa, t.  
 Juan Antonio Sanabria, t. (ob)  
 Mirco Palazzi, bj.  
 Elena Sancho Pereg, s.  
 Itxaro Mentxaka, mz.  
 José Manuel Díaz, b.  
 Alberto Núñez, t.  
 Director musical: José Miguel Pérez Sierra  
 Director de escena: Pier Luigi Pizzi  
 Director del coro: Boris Dujin  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
 Palacio Euskalduna

**MANON LESCAUT***(G. PUCCINI)*

Febrero, 20, 23, 26 y 29  
 943ª, 944ª, 945ª y 946ª  
 representación  
 8ª, 9ª, 10ª y 11ª reposición  
 del título

Ainhoa Arteta, s.  
 Gregory Kunde, t.  
 Manuel Lanza, b.  
 Stefano Palatchi, bj.  
 Marifé Nogales, mz.  
 Manuel de Diego, t.  
 Gexan Etxabe, b.  
 David Aguayo, bj.  
 Eduardo Ituarte, t.  
 Director musical: Pedro Halffter  
 Director de escena:  
 Stephen Medcalf  
 Director del coro: Boris Dujin  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Euskadiko Orkestra Sinfonikoa  
 Palacio Euskalduna

**MESSA DA REQUIEM***(G. VERDI)*

Abril, 16  
 947ª representación  
 1ª de este título

Angela Meade, s.  
 Dolora Zajick, mz.  
 Gregory Kunde, t.  
 Ildebrando D'Arcangelo, b.  
 Director musical:  
 Francesco Ivan Ciampa  
 Director del coro: Boris Dujin  
 Coro de Ópera de Bilbao  
 Orquesta Sinfónica Verum  
 Palacio Euskalduna

## LXV TEMPORADA 2016/17

---

### IL BARBIERE DI SIVIGLIA

(G. ROSSINI)

Mayo, 14, 15 (ob), 17, 20 y 23  
948ª, 949ª, 950ª, 951ª y  
952ª representación  
13ª, 14ª, 15ª, 16ª y 17ª  
reposición del título

Marco Caria, b.  
Damián del Castillo, b. (ob)  
Annalisa Stroppa, mz.  
Marifé Nogales, mz. (ob)  
Michele Angelini, t.  
David Alegret, t. (ob)  
Carlos Chausson, bj.-b.  
Enric Martínez  
Castignani, b. (ob)  
Nicola Uliveri, b.  
Roman Ialcić, b. (ob)  
Susana Cordón, mz.  
Alberto Arrabal, b.  
Mitzel Santamarina, actor  
David Aguayo, bj.  
Director musical: José  
Miguel Pérez Sierra  
Director de escena:  
Emilio Sagi  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Orquesta Sinfónica de  
Navarra  
Palacio Euskalduna

---

### LUCREZIA BORGIA

(G. DONIZZETTI)

Octubre, 22, 25, 28 y 31  
953ª, 954ª, 955ª y 956ª  
representación  
6ª, 7ª, 8ª y 9ª reposición  
del título

Elena Mosuc, s.  
Celso Albelo, t.  
Marko Mimica, bj.-b.  
Teresa Iervolino, mz.  
José Manuel Díaz, b.  
Zoltan Nagy, b.  
Manuel de Diego, t.  
Mikeldi Atxalandabaso, t.  
Fernando Latorre, bj.-b.  
Germán Olvera, b.  
Jesús Álvarez, t.  
Director musical: José  
Miguel Pérez Sierra  
Director de escena:  
Francesco Bellotto  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

---

### LA CENERENTOLA

(G. ROSSINI)

Noviembre, 19, 22, 25, 26  
y 28  
957ª, 958ª, 959ª, 960ª y  
961ª representación  
8ª, 9ª, 10ª, 11ª y 12ª  
reposición del título

José María Lo Monaco, mz.  
Carol García, mz.  
Edgardo Rocha, t.  
Xabier Anduaga, t. (ob)  
Paolo Bordogna, bj.-b.  
Bruno de Simone, b.  
Petros Magoulas, bj.  
Marta Ubieta, s.  
María José Suárez, mz.  
Director musical:  
Antonello Allemandi  
Directores de escena:  
Jean-Philippe Clarac y  
Olivier Deloëuil  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

---

### STIFFELIO

(G. VERDI)

Enero, 21, 24, 27 y 30  
962ª, 963ª, 964ª y 965ª  
representación  
1ª, 2ª, 3ª y 4ª reposición  
del título

Roberto Arónica, t.  
Angela Meade, s.  
Roman Burdenko, b.  
Francesco Marsiglia, t.  
Simon Lim, bj.  
Diana Axentii, s.  
Jorge Rodríguez Norton, t.

Director musical:

Francesco Ivan Ciampa  
Director de escena: Guy  
Montavon  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

---

### DON GIOVANNI

(W. A. MOZART)

Febrero, 18, 21, 24 y 27  
966ª, 967ª, 968ª y 969ª  
representación  
8ª, 9ª, 10ª y 11ª reposición  
del título

Simon Keenlyside, b.  
Simón Orfila, bj.  
Davinia Rodríguez, s.  
Serena Farnocchia, s.  
José Luis Sola, t.  
Miren Urbietta Vega, s.  
Giovanni Romeo, bj.-b.  
Gianluca Buratto, bj.  
Director musical:  
Keri-Lynn Wilson  
Dir. de escena: Jonathan  
Miller  
Director del coro: Boris  
Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Euskadiko Orkestra  
Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

## LXVI TEMPORADA 2017/18

**ANDREA CHÉNIER***(U. GIORDANO)*

Mayo, 20, 23, 26 y 29  
970<sup>a</sup>, 971<sup>a</sup>, 972<sup>a</sup> y 973<sup>a</sup>  
representación  
12<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup> y 15<sup>a</sup>  
reposición del título

Gregory Kunde, t.  
Anna Pirozzi, s.  
Ambrogio Maestri, b.  
Elena Zilio, mz.  
Manel Esteve, b.  
Francisco Vas, t.  
Mireia Pintó, mz.  
Fernando Latorre, bj.-b.  
José Manuel Díaz, b.  
Gexan Etxabe, b.  
Director musical: Stefano Ranzani  
Director de escena: Alfonso Romero Mora  
Director del coro: Boris Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

**I MASNADIERI***(G. VERDI)*

Octubre, 21, 24, 27 y 30  
974<sup>a</sup>, 975<sup>a</sup>, 976<sup>a</sup> y 977<sup>a</sup>  
representación  
6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> reposición  
del título

Aquiles Machado, t.  
Marta Torbidoni, s.  
Vladimir Stoyanov, b.  
Mika Kares, bj.  
Juan Antonio Sanabria, t.  
Petros Magoulas, bj.  
Alberto Núñez, t.  
Director musical: Miguel Ángel Gómez Martínez  
Director de escena: Leo Muscato  
Director del coro: Boris Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

**DON PASQUALE***(G. DONIZETTI)*

Octubre, 21, 24, 27 y 30 -  
Noviembre, 18, 21, 24 y 27  
978<sup>a</sup>, 979<sup>a</sup>, 980<sup>a</sup> y 981<sup>a</sup>  
representación  
6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> reposición  
del título

Carlos Chausson, bj.-b.  
Jessica Pratt, s.  
Santiago Ballerini, t.  
Javier Franco, b.  
Javier Campo, b.  
Director musical: Roberto Abbado  
Director de escena: Jonathan Miller  
Director del coro: Boris Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Pianistas: James Vaughan y Diego Mingolla  
Palacio Euskalduna

**MANON***(J. MASSENET)*

Enero, 20, 23, 26 y 29  
982<sup>a</sup>, 983<sup>a</sup>, 984<sup>a</sup> y 985<sup>a</sup>  
representación  
18<sup>a</sup>, 19<sup>a</sup>, 20<sup>a</sup> y 21<sup>a</sup>  
reposición del título

Irina Lungu, s.  
Michael Fabiano, t.  
Manel Esteve, b.  
Roberto Tagliavini, bj.  
Francisco Vas, t.  
Fernando Latorre, bj.-b.  
Ana Nebot, s.  
Itziar de Unda, s.  
María José Suárez, mz.  
Director musical: Alain Guingal  
Director de escena: Arnaud Bernard  
Director del coro: Boris Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Euskadiko Orkestra Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

**SALOME***(R. STRAUSS)*

Febrero, 17, 20, 23 y 26  
986<sup>a</sup>, 987<sup>a</sup>, 988<sup>a</sup> y 989<sup>a</sup>  
representación  
5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> reposición  
del título

Jennifer Holloway, s.  
Daniel Brenna, t.  
Ildikó Komlósi, mz.  
Mikeldi Atxlandabaso, t.  
Monica Minarelli, mz.  
Itxaro Mentxaka, mz.  
Josep Fadó, t.  
Miguel Borrillo, t.  
Igor Peral, t.

Jordi Casanova, t.  
Michael Borth, bj.-b.  
Manuel Mas, bj.-b.  
Alberto Arrabal, bj.-b.  
Alberto Núñez, t.  
Helena Orcoyen, s.  
José Manuel Díaz, b.  
Mikel Zabala, b.  
Director musical: Erik Nielsen  
Director de escena: Francisco Negrín  
Euskadiko Orkestra Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

**NORMA***(V. BELLINI)*

Mayo, 19, 22, 25, 27 (ob)  
y 28  
990<sup>a</sup>, 991<sup>a</sup>, 992<sup>a</sup>, 993<sup>a</sup> y  
994<sup>a</sup> representación  
22<sup>a</sup>, 23<sup>a</sup>, 24<sup>a</sup>, 25<sup>a</sup> y 26<sup>a</sup>  
reposición del título

Anna Pirozzi, s.  
Diana Axentii, s. (ob)  
Silvia Tro Santafé, mz.  
Nozomi Kato, mz. (ob)  
Gregory Kunde, t.  
Alejandro Roy, t. (ob)  
Roberto Tagliavini, b.  
Itxaro Mentxaka, mz.  
Vicenç Esteve, t.  
Director musical: Pietro Rizzo  
Director de escena: Davide Livermore  
Director del coro: Boris Dujin  
Coro de Ópera de Bilbao  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Palacio Euskalduna

# LXVII TEMPORADA 2018/19

---

## LA BOHEME

(G. PUCCINI)

Octubre, 20, 23, 26, 27 (ob) y 29

995<sup>a</sup>, 996<sup>a</sup>, 997<sup>a</sup>, 998<sup>a</sup> y 999<sup>a</sup> representación  
28<sup>a</sup>, 29<sup>a</sup>, 30<sup>a</sup>, 31<sup>a</sup> y 32<sup>a</sup>

reposición del título

Ainhoa Arteta, s.

Vanessa Goikoetxea (ob), s.

Rodolfo Teodor Ilincai, t.

Martín Nusspaumer (ob), t.

Artur Ruciski, b.

José Manuel Díaz (ob), b.

Jessica Nuccio, s.

David Menéndez, b.

Krzysztof Bącznyk, b.

Fernando Latorre, bj-b.

Director musical: Pedro

Halffter

Director de escena: Mario

Pontiggia

Director del coro:

Boris Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Coro Infantil Sdad. Coral

de Bilbao

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

---

## FIDELIO

(L. V. BEETHOVEN)

Noviembre, 24, 27 y 30 -  
Diciembre, 3

1.000<sup>a</sup>, 1.001<sup>a</sup>, 1.002<sup>a</sup>

y 1.003<sup>a</sup> representación

5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> reposición  
del título

Elena Pankratova, s.

Peter Wedd, t.

Tijl Faveyts, b.

Anett Fritsch, s.

Mikeldi Atxalandabaso, t.

Sebastian Holecek, bj-b.

Egils Silins, bj-b.

Manuel Gómez Ruiz, t.

Felipe Bou, b.

Director musical: Juanjo

Mena

Director de escena: José

Carlos Plaza

Director de escena de la

reposición: Gregor

Acuña-Pohl

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

---

## I LOMBARDI ALLA

### PRIMA CROCIATA

(G. VERDI)

Enero, 19, 22, 25 y 28

1.004<sup>a</sup>, 1.005<sup>a</sup>, 1.006<sup>a</sup>

y 1.007<sup>a</sup> representación

2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> reposición

del título

Ekaterina Metlova, s.

Roberto Tagliavini, b.

José Bros, t.

Sergio Escobar, t.

Jessica Stavros, s.

Rubén Amoretti, b.

David Sánchez, b.

Josep Fadó, t.

Director musical:

Riccardo Frizza

Director de escena:

Lamberto Puggelli

Director de escena de la

reposición: Grazia

Pulvirenti

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

---

## SEMIRAMIDE

(G. ROSSINI)

Febrero, 16, 19, 22 y 25

1.008<sup>a</sup>, 1.009<sup>a</sup>, 1.010<sup>a</sup> y

1.011<sup>a</sup> representación

5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> reposición

del título

Silvia Dalla Benetta, s.

Daniela Barcellona, mz.

Simón Orfila, b.

José Luis Sola, t.

Richard Wiegold, b.

Itziar de Unda, s.

Josep Fadó, t.

David Sánchez, b.

Director musical:

Alessandro Vitiello

Director de escena: Luca

Ronconi

Director de escena de la

reposición: Marina

Bianchi

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Palacio Euskalduna

---

## LES PÊCHEURS DE

### PERLES

(G. BIZET)

Mayo, 18, 21, 24 y 27

1.012<sup>a</sup>, 1.013<sup>a</sup>, 1.014<sup>a</sup> y

1.015<sup>a</sup> representación

12<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup> y 15<sup>a</sup>

reposición del título

Javier Camarena, t.

María José Moreno, s.

Lucas Meachem, b.

Felipe Bou, bj.

Director musical:

Francesco Ivan Ciampa

Director de escena: Pier

Luigi Pizzi

Director Escena de la

reposición:

Massimo Gasparon

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Palacio Euskalduna



## LXVII TEMPORADA 2019/20

**LUCIA DI LAMMERMOOR***(G. DONIZETTI)*Octubre, 19, 21, 25, 26  
(ob), 281.019<sup>a</sup>, 1.020<sup>a</sup>, 1.021<sup>a</sup>,  
1.022<sup>a</sup> (ob), 1.023<sup>a</sup>  
representación  
23<sup>a</sup>, 24<sup>a</sup>, 25<sup>a</sup>, 26<sup>a</sup> y 27<sup>a</sup>  
reposición del título

Jessica Pratt, s.

Leonor Bonilla (ob), s.

Ismael Jordi, t.

Juan Antonio Sanabria (ob), t.

Juan Jesús Rodríguez, b.

Manel Esteve, b.

Marko Mimica, bj-b

Juan José de León, t.

Maite Maruri, mz.

Gerardo López, t.

Director musical:

Riccardo Frizza

Glass Harmonica:

Sascha Reckert

Director de escena:

Lorenzo Mariani

Director del coro:

Boris Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Euskadiko Orkestra

Euskalduna Bilbao

**JERUSALEM***(G. VERDI)*

Noviembre, 16, 19, 22, 25

1.024<sup>a</sup>, 1.025<sup>a</sup>, 1.026<sup>a</sup>,1.027<sup>a</sup> representación  
1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
del título

Rocío Ignacio, s.

Jorge de León, t.

Michele Pertusi, bj.

Pablo Gálvez, b.

Fernando Latorre, bj-b.

Moisés Marin, t.

Deyan Vatchkov, bj.

David Lagares, bj.

Alba Chantar, s.

Gerardo López, t.

Director musical:

Francesco Ivan Ciampa

Director de escena:

Francisco Negrín

Director del coro:

Boris Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Euskalduna Bilbao

**DER FLIEGENDE****HOLLÄNDER***(R. WAGNER)*

Enero, 18, 21, 24 y 27

1.028<sup>a</sup>, 1.029<sup>a</sup>, 1.030<sup>a</sup>,1.031<sup>a</sup> representación10<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup> y 13<sup>a</sup>

reposición del título

Bryn Terfel, bj-b.

Manuela Uhl, s.

Wilhelm Schwinghammer, bj.

Kristian Benedikt, t.

Itxaro Mentxaka, mz.

Roger Padullès, t.

Director musical:

Pedro Halffter

Director de escena:

Guy Montavon

Director del coro:

Boris Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Coro Easo Abesbatza

Director del coro: Gorka

Miranda

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Euskalduna Bilbao

**LA FANCIULLA****DEL WEST***(G. PUCCINI)*

Febrero, 15, 18, 21 y 24

1.032<sup>a</sup>, 1.033<sup>a</sup>, 1.034<sup>a</sup>,1.035<sup>a</sup> representación1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> reposición  
del título

Oksana Dyka, s.

Marco Berti, t.

Claudio Sgura, b.

Francisco Vas, t.

Manel Esteve, b.

Paolo Battaglia, bj.

Manuel de Diego, t.

Isaac Galán, b.

Carlos Daza, b.

Jorge Rodríguez-Norton, t.

Gerardo López, t.

José Manuel Díaz, b.

Fernando Latorre, bj-b.

Cristian Díaz, bj.

Itxaro Mentxaka, mz.

David Lagares, bj.

Santiago Ibáñez, t.

Director musical: Josep

Caballé Domenech

Director de escena: Hugo

de Ana

Director del coro: Boris

Dujin

Coro de Ópera de Bilbao

Euskadiko Orkestra

Euskalduna Bilbao

OTRAS  
REPRESENTACIONES  
DE LA ÓPERA

## AÑO 1960

### IL TROVATORE

(G. VERDI)

Diciembre, 21

62ª representación

4ª reposición del título

Mariella Angioletti, s.

Isabel González

Zabarte, s.

Felice Schiavi, b.

Lucia Danieli, mz.

José Ramón Orozco, t.

Urbano García, t.

Edgardo Di Stasio, bj.

Pedro Mª Muñoz, b.

Roberto Beascochea, t.

Director musical:

Manrico De Tura

Director de escena:

Gustavo Viñas

Orquesta Sinfónica de  
Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

### MIRENTXU

(J. GURIDI)

Diciembre, 22

63ª representación

1ª de este título

Isabel González

Zabarte, s.

Sara Basaras, s.

Moreno Ricardo, t.

Julián Romarate, bj.

Julio Catania, bj.

Pedro Mª Muñoz, b.

Director musical: Bruno

Muñoz

Director de escena:

Fernando Aramburu

Orquesta Sinfónica de  
Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

## AÑO 1962

### AMAYA

(J. GURIDI)

Junio, 17 y 18

71ª y 72ª representación

1ª de este título

2ª reposición del título

Mª Luisa Nache, s.

Inés Rivadeneira, mz.

Carmen Rigay, s.

Miguel Sierra, t.

Pablo Vidal, b.

Julio Catania, bj.

Juan Rico, b.

Director musical: Rafael

Frühbeck

Director de escena:

Julio Vier

Orquesta Sinfónica de  
Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet: Olaeta

Teatro: Coliseo Albia

## AÑO 1976

**I LOMBARDI***(G. VERDI)*

Marzo, 31

160ª representación

1ª de este título

Luis Lima, t.

Matteo Manuguerra, b.

Rosa Mª Ysas, mz.

Cristina Deutekom, s.

Juan Pons, bj.

Iñaki Maguregui, t.

Cecilio Larrañaga, b.

José María Carreras, t.

Isabel González

Zabarte, s.

Director musical:

Michelángelo Veltri

Director de escena:

Loris Solenghi

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

## AÑO 1980

**MARINA***(E. ARRIETA)*

Diciembre, 27

196ª representación

1ª de este título

María Dolores

Travesedo, s.

José Antonio Urdiain, t.

Ezequiel Ellakuria, b.

Carlos Zugasti, bj.

Juan María

Arroitajáuregui, b.

Chari Ortega, s.

Javier Estefanía, b.

Director musical:

Urbano Ruiz Laorden

Director de escena: Luis

Iturri

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

**EL CASERÍO***(J. GURIDI)*

Diciembre, 29

197ª representación

1ª de este título

Ana Mª Ruiz de Chacón, s.

Carmen Peraita, actriz

Ana Mª Müller, s.

Ezequiel Ellakuria, b.

José Antonio Urdiain, t.

Luis Rodríguez Tellitu, t.

Juan María

Arroitajáuregui, b.

Gabriel Loyola, actor

Enrique Caballero, actor

Conchi Mollinedo, actriz

Mª Teresa Müller, actriz

Director musical:

Urbano Ruiz Laorden

Director de escena:

Luis Iturri

Orquesta Sinfónica

de Bilbao

Masa Coral del Ensanche

Ballet: Olaeta

Teatro: Coliseo Albia

**MENDI MENDIYAN***(J. M. USANDIZAGA)*

Diciembre, 30

198ª representación

1ª de este título

Rosario Morillas, s.

Javier de Solaun, t.

Francisco Matilla, b.

Santos Ariño, b.

Carlos Zugasti, bj.

Alasne Garavilla, tiple

Juan José Urrutia, t.

Director musical:

Urbano Ruiz Laorden

Director de escena: Luis

Iturri

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coral de Cámara de San

Sebastián

Coro: Lagun Zarrak

Ballet: Olaeta

Teatro: Coliseo Albia

## AÑO 1981

**ZIGOR***(F. ESCUDERO)*

Diciembre, 22

205ª representación

1ª de este título

Vicente Sardinero, b.

Pedro Lavirgen, t.

Francisco Matilla, b.

Rosario Morillas, s.

Isabel Eguia, mz.

María Folco, mz.

Mª Carmen

Guerricabeitia, s.

Juan María

Arroitajáuregui, b.

Modesto Barandalla, t.

Director musical:

Urbano Ruiz Laorden

Director de escena:

Roberto Carpio

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet: Olaeta

Teatro: Coliseo Albia

# AÑO 1982

---

## MIRENTXU

(J. GURIDI)

Diciembre, 30

206ª representación

3ª reposición del título

Mª Carmen

Guerricabeitia, s.

María Folco, mz.

Santiago Fernández de

Careaga, t.

Gerardo Seoane, b.

Iñaki Fresán, bj.

Juan María

Arroitajáuregui, b.

Director musical:

Urbano Ruiz Laorden

Director de escena:

Roberto Carpio

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Orfeón Bermeano

Ballet: Etorki

Teatro: Coliseo Albia

---

## LUCIA DI LAMMERMOOR

(G. DONIZETTI)

Enero, 10

207ª representación

9ª reposición del título

Adriana Anelli, s.

Alfredo Kraus, t.

Vicente Sardinero, b.

Gianfranco Casarini, bj.

Luis Mª Bilbao, t.

Mª Carmen

Guerricabeitia, s

Alfredo Heilbronn, t.

Director musical:

Gianfranco Rivoli

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

---

## FIDELIO

(L. V. BEETHOVEN)

Mayo, 3

209ª representación

1ª de este título

Elena Kittnarova, s.

Anna Czakova, s.

Frantisek Livora, t.

Juraj Hrubant, b.

Ondrej Malachovsky, bj.

Peter Oswald, b.

Pavol Maurery, bj.

Director musical:

Tibor Freso

Director de escena:

Branislav Kriska

Orquesta del Teatro

Nacional Eslovaco

Coros del Teatro

Nacional Eslovaco

Teatro: Coliseo Albia

---

## TOSCA

(G. PUCCINI)

Diciembre, 22

218ª representación

8ª reposición del título

Raina Kabaivanska, s.

Jaime Aragall, t.

Kari Nurmela, b.

Antonio Borrás, bj.

Alfredo Mariotti, bj.

Diego Monjo, t.

Vicente Esteve, b.

Director musical:

Urbano Ruiz Laorden

Director de escena:

Diego Monjo

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

---

## LUCIA DI LAMMERMOOR

(G. DONIZETTI)

Mayo, 2

208ª representación

10ª reposición del título

Robert Szucs, b.

Sidonia Haljakova, s.

Peter Dvorsky, t.

Peter Mikulas, bj.

Milan Kopacka, t.

Director musical:

Gerhard Auer

Director de escena:

Julius Cyermex

Orquesta del Teatro

Nacional Eslovaco

Coros del Teatro

Nacional Eslovaco

Teatro: Coliseo Albia

---

## OLESKARI ZARRA

(J. DE OLAIZOLA)

Diciembre, 20

217ª representación

1ª de este título

Adriano Tomaello, bj.

Enric Serra, b.

Santiago Sánchez

Jericó, t.

Idoia Garmendia, s.

Director musical:

Enrique Jordá

Director de escena:

Roberto Carpio

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coral Andra Mari de

Rentería

Ballet: Eskola

Teatro: Coliseo Albia

## AÑO 1983

**COSÌ FANTUTTE***(W. A. MOZART)*

Mayo, 13

219ª representación

1ª de este título

Hana Malkova, s.

Bohuslava Navratova, mz.

Alina Farna, s.

Miroslav Svejda, t.

Ivan Kunsjer, b.

Miroslav Podskalsky, bj.

Director musical: Ivan

Parik

Director de escena:

Rudolf Malek

Orquesta de la Ópera

de Ostrava

Coros de la Ópera de

Ostrava

Teatro: Coliseo Albia

**LOHENGRIN***(R. WAGNER)*

Mayo, 14

220ª representación

2ª reposición del título

Eva Gebauerova-Philips, s.

Mario Brell, t.

Drahomira Drobkova, mz.

Cenek Mlcak, b.

Rafael Kubita, bj.

Vojtech Kupka, b.

Director musical: Vaclac

Navrat

Director de escena:

Rudolf Malek

Orquesta de la Ópera

de Ostrava

Coros de la Ópera de

Ostrava

Teatro: Coliseo Albia

**ERNANI***(G. VERDI)*

Diciembre, 28

227ª representación

6ª reposición del título

Nunzio Todisco, t.

Piero Cappuccilli, b.

Giorgio Surjan, bj.

Olivia Stapp, s.

Mª Elena Mendizábal, s.

Urbano García, t.

Ezekiel Ellakuria, b.

Director musical:

Urbano Ruiz Laorden

Director de escena:

Ricardo Paccioni

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Teatro: Coliseo Albia

## AÑO 1984

**EUGENE ONEGIN***(P. I. TSCHAIKOWSKY)*

Abril, 24

228ª representación

1ª de este título

Teodoci Kostov, b.

Blagovesta

Karnobatlova, s.

Stefka Mineva, c.

Arsseni Arssov, t.

Tzigantchev, Stefan, bj.

Simeonova, Lili, mz.

Hmaniak, Navat, mz.

Zarev, Jordan, t.

Mateev, Mihail, bj.

Paniotov, Ivan, bj.

Director musical:

Nedialko Nedialcov

Director de escena:

Nicolai Nikolov

Orquesta de la Ópera

de Varna

Coros de la Ópera de Varna

Ballet: Ópera de Varna

Teatro: Coliseo Albia

**SIMON BOCCANEGRA***(G. VERDI)*

Abril, 25

229ª representación

7ª reposición del título

Stoyan Popov, b.

Stefan Elenkov, bj.

Mari Krikorian, s.

Konstantin Petrov, t.

Mihail Zidarov, b.

Mihail Mateev, b.

Lili Simeonova, s.

Jordan Sarev, t.

Director musical: Ivan

Filev

Director de escena:

Kusman Popov

Orquesta de la Ópera

de Varna

Coros de la Ópera de Varna

Teatro: Coliseo Albia

## AÑO 1985

**IL SIGNOR BRUSCHINO***(G. ROSSINI)*

Abril, 29

236ª representación

1ª de este título

Jerzy Mahler, bj.

Alicja Slowakiewicz, s.

Jan Wolasky, bj.

Michael Kanclerski, t.

Josef Fraktein, bj.

Myrlak Kazimier, t.

Bogumil Jaszowski, bj.

Halina Gorzynska, mz.

Director musical: Rubén

Silva

Director de escena:

Andrzej Sadowski

Orquesta Warsaw

Sinfonietta

Teatro: Coliseo Albia

**LE NOZZE DI FIGARO***(W. A. MOZART)*

Abril, 30

237ª representación

2ª reposición del título

Tadeusz Piszcz, bj.

Josef Fizakstein, bj.

Ewa Ignatowicz, s.

Anna Mackowiak, s.

Edward Kmiciewicz, bj.

Barbara Nowicka, s.

Zdzislaw Nikodem, t.

Zufia Witkowska, s.

Adrian Milewski, bj.

Maria Ochimowska, s.

Jacek Krosnicki, t.

Director musical:

Tomasz Bugaj

Director de escena:

Andrzej Sadowski

Orquesta Warsaw

Sinfonietta

Teatro: Ayala

## AÑO 1986

### AMAYA

(J. GURIDI)

Diciembre, 20 y 22

(Vitoria) -

Diciembre, 27 y 29

(Bilbao)

253ª, 254ª, 255ª y 256ª

representación

3ª, 4ª, 5ª y 6ª reposición

del título

Cristina Deutekom, s.

(20, 22 y 27)

María Bravo, s. (29)

Adriana Stamenova, mz.

Charo Morillas, s.

Jesús Pinto, t.

Alfonso Echeverría, bj.

Antonio Borrás, bj.

Ricardo Salaberria, bj.

Jesús Muñozguren, t.

Pablo Pascual, b.

Ángel Barrena, t.

Director musical: Enrique

García Asensio (20 y 27)

Director musical:

Urbano Ruiz Laorden

(22 y 29)

Director de escena:

Roberto Carpio

Orquesta Sinfónica de

Bilbao

Coros de la ABAO

Ballet: Skola

Teatro: Guridi (20 y 22)

Teatro: Arriaga (27 y 29)

## AÑO 1987

### MENDI MENDIYAN

(J. M. USANDIZAGA)

Octubre, 8 y 10

(San Sebastián),

14 y 15 (Bilbao)

269ª, 270ª, 271ª y 272ª

representación

2ª, 3ª, 4ª y 5ª reposición

del título

Mª Luisa Castellanos, s.

(8 y 14)

Rosario Morillas, s. (10

y 15)

Luis María Bilbao, t.

Ricardo Salaberria, b.

Pablo Pascual, bj.

Alazne Garavilla, s.

Director musical:

Matthias Kuntzsch

Director de escena:

Emilio Sagi

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

Coral Andra Mari de

Rentería

Ballet: Olaeta

Teatro: Victoria Eugenia

(8 y 10)

Teatro: Arriaga (14 y 15)

## AÑO 2019

### IL FINTO SORDO

(M. GARCÍA)

Mayo, 22 (mañana y

tarde) y 23

1.016ª, 1.017ª y 1.018ª

representación

1ª, 2ª y 3ª reposición del

título

Cristina Toledo, s.

Gerardo Bullón, b.

Francisco Fernández-

Rueda, t.

César San Martín, b.

Carol García, mz.

Damián del Castillo, b.

Riccardo Benfatto, actor.

Director musical: Rubén

Fernández Aguirre

Director de escena:

Paco Azorín

Piano: Rubén Fernández

Aguirre

Teatro: Sala BBK Gran

Vía Bilbao


**1953**

Octubre, 29  
Ana María Olaria  
Orquesta Sinfónica  
de los Festivales de la  
ABAO  
Teatro: Buenos Aires

**1958**

Septiembre, 10  
Renata Scotto  
Ferruccio Tagliavini  
Pía Tassinari  
Orquesta Sinfónica  
de los Festivales de la  
ABAO  
Teatro: Arriaga

**1959**

Septiembre, 17  
María Callas  
Orquesta Sinfónica del  
Teatro del Liceo  
Director musical: Nicola  
Rescigno  
Teatro: Coliseo Albia

**1981**

Abril, 29  
Carlo Bergonzi  
Edoardo Muller (piano)  
Teatro: Coliseo Albia

**1984**

Marzo, 27  
Luciano Pavarotti  
Madeleine Rennee  
Leone Magiera (piano)  
Teatro: Buenos Aires

**1995**

Diciembre, 21  
Concierto de Ópera de  
Navidad  
Coro de Ópera de  
Bilbao  
Director: Boris Dujin  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
Director musical:  
Elisabetta Maschio  
Teatro: Coliseo Albia

**1996**

Diciembre, 9  
Concierto de Ópera  
de Navidad Alfredo  
Kraus  
Edelmiro Arnaltes (piano)  
Asier Polo (violoncello)  
Teatro: Coliseo Albia

**1997**

Diciembre, 19  
Concierto de Ópera  
de Navidad  
Rockwell Blake  
Yelda Kodali  
Coro de Ópera de Bilbao  
Orquesta: Pablo  
Sarasate  
Director musical:  
Giuliano Carella  
Teatro: Coliseo Albia

**1998**

Diciembre, 18  
Concierto de Ópera de  
Navidad  
Ana María Sánchez  
Paolo Gavanelli  
Orquesta: Pablo  
Sarasate  
Director musical:  
Alejandro Zabala  
Teatro: Coliseo Albia

**2006**

Febrero, 28  
Concierto de ABAO-OLBE  
"opera proibita"  
Cecilia Bartoli  
Orquesta: Freiburger  
Barockorchester  
Palacio Euskalduna

**2007**

Junio, 16  
Concierto de ABAO-OLBE  
Ben Heppner  
Orquesta: Orquesta  
Sinfónica de Szeged  
Director musical: Erin  
Hull  
Palacio Euskalduna

**2008**

Junio, 4  
Concierto de ABAO-OLBE  
Daniela Barcellona &  
Patrizia Ciofi  
Orquesta: Orquesta  
Sinfónica del Vallés  
Director musical:  
Alessandro Vitiello  
Palacio Euskalduna

Diciembre, 17  
Concierto de ABAO-OLBE  
Joyce DiDonato  
Orquesta: Les Talens  
Lyriques  
Director musical:  
Christophe Rousset  
Palacio Euskalduna

## BALLET - EL BALLET EN LA ABAO

### 2009

Febrero, 18  
Concierto de ABAO-OLBE  
Diana Damrau  
Orquesta: Orquesta  
Sinfónica de Navarra  
Director musical:  
Friedrich Haider  
Palacio Euskalduna

### 2010

Junio, 5  
Concierto de ABAO-OLBE  
Leo Nucci  
Inva Mula  
Orquesta: Orchestra  
Teatro Regio di Parma  
Director musical: Keri-  
Lynn Wilson  
Palacio Euskalduna

### 2011

Enero, 15  
Concierto de ABAO-OLBE  
Juan Diego Flórez  
Piano: Vincenzo Scallera  
Palacio Euskalduna

### 2012

Marzo, 25  
Concierto Grandes  
Orquestas  
Orquesta: Orquesta  
Nacional de Francia  
Director musical:  
Daniele Gatti  
Palacio Euskalduna

Junio, 2  
Concierto de ABAO-OLBE  
Martina Serafin  
Carlo Ventre  
Orquesta: Orquesta  
Sinfónica de Navarra  
Director musical: Roberto  
Rizzi-Brignoli  
Palacio Euskalduna

### 2013

Abril, 27  
Concierto de ABAO-OLBE  
Patrizia Ciofi  
Celso Albelo  
Orquesta: Orquesta  
Sinfónica de Navarra  
Director musical: José  
Miguel Pérez Sierra  
Palacio Euskalduna

### 2015

Junio, 7  
Concierto de ABAO-OLBE  
Javier Camarena  
Orquesta: Orquesta  
Sinfónica Verum  
Director musical: Iván  
López Reynoso  
Palacio Euskalduna

### 2017

Mayo, 13  
Concierto de ABAO-OLBE  
Leo Nucci  
Daniela Barcellona  
Maestro: James  
Vaughan  
Palacio Euskalduna

### 2019

Marzo, 13  
Concierto de ABAO-OLBE  
Delirio  
Jessica Pratt  
Orquesta: Euskadiko  
Orkestra Sinfonikoa  
Maestro: Giacomo  
Sagripanti  
Palacio Euskalduna

### 1º Festival Internacional

16 y 17 de junio de 1955  
London's Festival Ballet

### 2º Festival Internacional

7, 8 y 9 de Mayo, de  
1956  
London's Festival Ballet

### 3º Festival Internacional

31 de mayo, 1 y 2 de  
junio de 1957  
Sadler's Wells-Royal  
Ballet

### 4º Festival Internacional

4 y 5 de Marzo, de 1965  
Ballet International de  
París

### 5º Festival Internacional

13, 14 y 15 de Mayo, de  
1966 London's Festival  
Ballet

### 6º Festival Internacional

30 y 31 de agosto de  
1966 Ballet Sovietico  
Moisseiev  
7 de diciembre de 1966  
Estrellas y Solistas del  
Ballet de la Ópera de  
París

### 7º Festival Internacional

19 y 20 de julio de 1967  
Ballet de la Ópera de  
Viena





CORO  
2020-2021

**8º Festival Internacional**

30, 31 de julio y 1 de agosto de 1968  
The Royal Ballet

**9º Festival Internacional**

29 y 30 de Abril, de 1969  
Ballet Teatro Contemporáneo

**10º Festival Internacional**

4 y 5 de agosto de 1969  
Ballet Cosacos de Ucrania

**11º Festival Internacional**

21 y 22 de julio de 1970  
Ballet Jóvenes Solistas del Bolshoi

**12º Festival Internacional**

25 y 26 de Abril, de 1972  
Ballet Kirov de Leningrado (Mariinsky)

**SOPRANOS PRIMERAS**

Artetxe, Ainhoa  
López, Angela  
Gomez, Arantzazu  
Camara, Argiñe  
Zambrano, Evangelina  
Alcala, Laiene  
Mesa, Leyre  
Reche, M<sup>a</sup>. Del Carmen  
Revuelta, Olga  
Novales, Omayra  
Cerro, Susana

**SOPRANOS SEGUNDAS**

Unzueta, Arrate  
Torrijos, Eider  
Viribay, M<sup>a</sup>. Estibaliz  
Santiago, Maria Jose  
Antolin, Monica  
Santisteban, Noemi  
Quevedo, Silvia

**MEZZOSOPRANOS**

Landeta, Alazne  
Manceras, Alicia  
Arregi, Amaia  
Perez, Amaya  
Camilo, Ana  
Peña, Beatriz  
Rodriguez, Begoña  
Urriolausokoa, Eurne  
Gallastegi, Esther  
Landeta, Leire  
Mazpule, M<sup>a</sup> Jesus  
Biguri, Maider

**CONTRALTOS**

Martinez, Adhara  
Akcharova, Irina  
Garai, Isabel  
Orue, Marisol  
Mata, Virginia

**TENORES PRIMEROS**

Aretxederra, Alberto  
Nuñez, Alberto  
Egaña, Ander  
López, Daniel  
López De Heredia, Eduardo  
Errasti, Gaizka  
Gerrikabeitia, Gorka  
Camacho, Jose Luis  
Soloeta, Joseba  
Lazkano, Juan Ignacio  
Ibañez, Santiago

**TENORES SEGUNDOS**

Askaskibar, Egoitz  
Usategui, Iñigo  
Odriozola, Javier  
Cabrejas, Jon  
Barcelona, Martin  
Aguirre, Roberto  
Tarilonte, Ruben

**BARÍTONOS**

Pereda, Diego  
Laborda, Fernando  
López De Munain, Iñaki  
Zamora, Javier  
Campo, Javier  
Bengoa, Josu  
Ibañez, Juan Carlos  
Garcia, Julen  
Ibisate, Miguel Angel  
Garcia, Polentzi  
Balanzategi, Sabas

**BAJOS**

Soldevilla, Asier  
Aguayo, David  
Gómez, Germán  
Egoskozabal, Iñigo  
Iparraguirre, Jose Maria  
Heredia, Jose Miguel  
López, Josu

CANTANTES  
CLASIFICADOS  
POR CUERDAS

**SOPRANOS**

Aaron, Adina  
Alba, Lois  
Alberdi, Begoña  
Alberola, Maite  
Aliberti, Lucia  
Alkiza, M<sup>a</sup> Elena  
Alvarez, M<sup>a</sup> Ángeles  
Amedeo, Edy  
Anderson, June  
Andrade, Rosario  
Anelli, Adriana  
Angioletti, Mariela  
Antonini, Evangelia  
Aparicio, Carmen  
Archincova, Zenka  
Arkotxa, Josune  
Arregui, Josefina  
Arteta, Ainhoa  
Axentii, Diana  
Baird, Janice  
Bakocevic, Radmila  
Balparda, Conchita  
Balslev, Lisbeth  
Barbato, Elisabetta  
Barducci, Maria Luisa  
Bartolomé, Irantzu  
Basaras, Sara  
Batle, María Teresa  
Bayo, María  
Beaumont, Maite  
Beltrami, Aureliana  
Benackova, Gabriela  
Bernardy, Helene  
Bevacqua, Rosella  
Biccirè, Patrizia  
Bilbao, Margarita  
Blancas, Ángeles  
Bochenek-Osiecka,  
Agnieszka Bonifaccio,  
Maddalena  
Borowska, Joanna  
Bravo, María  
Brown, Angela  
Buczek, Aleksandra  
Caballé, Montserrat  
Callas, María  
Cantanero, Mariola  
Carosi, Micaela  
Carteri, Rossana

Casals, Margherita  
Casolla, Giovanna  
Castellanos, María Luisa  
Cava, Dolores  
Cedolins, Fiorenza  
Chantar, Alba  
Chiara, María  
Chierichetti, Anna  
Christova, Toni  
Ciofi, Patrizia  
Claycomb, Laura  
Conesa, Rosa María  
Crespin, Regine  
Crosby, Georgine  
Czakova, Ana  
D'Angelo, Gianna  
Dalla Benetta, Silvia  
Damato, Adriana  
Daniels, Bárbara  
Davidova, Tatiana  
De la Merced, Elena  
De Maio, Barbara  
De Osma, Marcella  
De Unda, Itziar  
Del Grande, Seta  
Denoke, Angela  
Dessay, Natalie  
Dessi, Daniela  
Deutekom, Cristinta  
Devia, Mariella  
Devinu, Giusy  
Di Lelio, Loretta  
Di Rocco, Giovanna  
Díaz, Beatriz  
Dimitrova, Ghena  
Duffaut, Marie  
Dyka, Oksana  
France Dugger, Adrienne  
Dunleavy, Mary  
Durkin, Rachelle  
Duval, Franca  
Echevarría, Alicia  
Ellsaesser, Charlotte R.  
Esperian, Kallen  
Ester, Rosa  
Fabuel, Gloria  
Fantini, Norma  
Farcas, Valentina  
Farna, Alina  
Farnocchia, Serena

Faulkner, Julia  
Ferrarini, Alida  
Ferrario, Carla  
Flanigan, Lauren  
Folland, Nicole  
Freni, Mirella  
Fritoli, Barbara  
Gallardo, Cristina  
Galvany, Marisa  
Garavilla, Alazne  
Garmendia, Ainhoa  
Garmendia, Idoia  
Gauci, Miriam  
Gavanezzi, Denia  
Gebauverova, Eva  
Gencer, Leyla  
González, Ascensión  
González, Carmen  
González, Isabel  
Gorchakova, Galina  
Gordoni, Virginia  
Granados, Rosario  
Greenberg, Silvia  
Grob-Prandl, Gertrud  
Gruberova, Edit  
Guerricabeitia, M<sup>a</sup> Carmen  
Guerrini, Adriana  
Guglielmi, Margherita  
Guleghina, Maria  
Gulin, Ángeles  
Gustafsson, Ulla  
Haljakova, Sidonia  
Haroutounian, Lianna  
Hass, Sabine  
Hegarty, Mary  
Herlitzius, Evelyn  
Höhn, Carola  
Holloway, Jennifer  
Ignacio, Rocio  
Ignatowicz, Ewa  
Intxausti, Naroa  
Isokoski, Soile  
Izzo, Fiamma  
Jaho, Ermonela  
Johansson, Eva  
Julin, Jessica  
Kabaivanska, Raina  
Kabatu, Isabelle  
Kannobatiova, Blagovesta  
Karthausser, Sophie

Kelm, Linda	Moreno, María José	Ribera, María Teresa	Tebaldi, Renata
Kim, Kathleen	Morillas, Rosario	Ricciarelli, Katia	Thames, Jeanine
Kodali, Yelda	Mosuc, Elena	Rigay, Carmen	Theodossiou, Dimitra
Krikorian, Mari	Mula, Inva	Roak, Linda	Torbidoni, Marta
Krittnova, Elena	Muller, Ana María	Roberti, Margherita	Torrentó, Lolita
Kutzarova, Valentina	Nache, Ana María	Rodriguez, Davinia	Travesedo, María Angeles
Lamoris, Eteri	Nebot, Ana	Romeu, Carmen	Troitskaja, Natalia
Lasarte, Nekane	Negri, Adelaide	Ronge, Gabriela M.	Tsirakidis, Irine
Lewis, Kristin	Neves, Susan	Rossert, Sabine	Tucci, Gabriela
Ligabue, Ilva	Noli, Rosetta	Rossi, Gladys	Ubieta, Marta
Lloris, Enedina	O'Flynn, Maureen	Ruiz, Ana María	Uhl, Manuela
Lluch, Carmen	Obregón, Cristina	Ruiz, María	Urbieta, Miren
Londi, Laura	Ojanguren, Irene	Saitua, Olatz	Vaduva, Leontine
Lungu, Irina	Olaria, Ana María	Sala, Ofelia	Vajna, Linda
Magee, Emily	Olivero, Magda	Sánchez, Ana M <sup>a</sup>	Van, Miranda
Maliponte, Adriana	Orbea, Nuria	Sánchez, Conchita	Vázquez, Silvia
Malkova, Hanna	Orcoyen, Helena	Sancho Pereg, Elena	Vejevovic, Dunia
Mancini, Caterina	Orlandi, Rita	Santelli, Giovanna	Vernocchi, Wilma
Manso, Victoria	Oropesa, Lisette	Santisteban, Noemí	Viaplana, Carmen
Marc, Alessandra	Orus, Mari Eli	Santunione, Orianna	Voigt, Debora
Marcantoni, Rosella	Ostini, Gianfranca	Scanov, Elisabetta	Weindinger, Christine
Marianelli, Alexandra	Ottaviani, Franca	Scarabelli, Adelina	Wilson, Jennifer
Marimpietri, Lydia	Otxoa, Ana María	Schmiegue, Marilyn	Witkow, Zofia
Martelli, Edith	Pacetti, Sandra	Schnaut, Gabriele	Xiu, Sun
Martínez, Inmaculada	Palade, Doine	Schörg, Regina	Zampieri, Mara
Martínez, Íride	Parada, Claudia	Scotto, Renata	Zotti, Maris
Martínez, Lourdes	Parazzini, Maria	Secunde, Nadine	Zúñiga, María Luisa
Marton, Eva	Pedicone, Fiorella	Serafini, Luciana	
Martos, María José	Pedrini, Maria	Serra, Luciana	<b>MEZZOSOPRANOS</b>
Maruri, Marisa	Pendachanska, Alexan-	Serra, María Carmen	Amparán, Belén
Marvel, Marisa	drina Pender, Marta	Sighele, Mietta	Anghelanova, Cristine
Masterson, Valerie	Peralta, Carmen	Siri, M <sup>a</sup> José	Archipova, Irina
Matula, Izabela	Peters, Ángeles	Slowakiewicz, Alieja	Arena, Rosetta
Mauti-Nunziata, Elena	Petrella, Clara	Smirnova, Anna	Arruabarrena, Maite
Mazzaria, Lucia	Pieczonka, Adianna	Solís, Carmen	Baldani, Ruzza
Mc Calla, Katheleen	Pilou, Jeannette	Soviero, Diana	Barbieri, Fedora
Meade, Angela	Pirozzi, Anna	Stanisci, Rachele	Barcellona, Daniela
Mei, Eva	Pizzo, Rosetta	Stapp, Olivia	Bartoli, Cecilia
Meister, Elisabeth	Plowright, Rosalind	Steinsky, Eva	Beaumont, Francisca
Mendizábal, María	Poblador, Milagros	Stella, Antonietta	Beaumont, Maite
Mesa, Leyre	Popova, Valeri	Stenkina, Valeria	Berini, Bianca
Milazzo, Doriana	Pratt, Jessica	Stoyanova, Krassimira	Betner, Clara
Millo, Aprile	Price, Margaret	Stumphius, Annegeer	Bilbao, M <sup>a</sup> del Carmen
Mills, Mary	Prokina, Elena	Sumi, Jo	Bocca, Laura
Mirabal, Linda	Puértolas, Sabina	Sweet, Sharon	Bonitatibus, Anna
Mogollón, Hans Ever	Radvanovsky, Sondra	Swenson, Ruth Ann	Boteva, Emilia
Monar, Isabel	Raspagliesi, Annalisa	Tabiadon, Adelisa	Brandolin, Silvana
Monzó, Marina	Renne, Madeleine	Talarico, Rita	Breedt, Michelle
Moore, Latonia	Rey, Isabel	Tamar, Iano	Budai, Livia
Morelli, Adriana	Rezza, Alessandra	Tapia, Lynette	Byer, Carol

Calvi, Caterina	Harries, Kathryn	Pellegrino, Liliana	Riccarda Yauger,
Carturan, Gabriella	Hasler, Ana María	Perelstein, Mabel	Margaret
Casoni, Bianca María	Henschel, Jane	Petrinsky, Natasha	Ysas, Rosa María
Cassian, Elena	Hermann, Anita	Petrova, Petia	Zajick, Dolora
Castellanos, María Luisa	Herrera, Nancy	Pierotti, Raquel	Zaremba, Elena
Cattalani, Aurora	Hiemsch, Cristiane	Pinto, Mireia	Zhidkhova, Elena
Cavallari, Rina	Horne, Marilyn	Piunti, Giuseppina	Zhytynska, Irina
Ciurca, Cleopatra	Ibarra, Ana	Podlés, Ewa	Ziegler, Delores
Collins, Anne	Iervolino, Teresa	Polverelli, Laura	Zilio, Elena
Coma Alabert, Gemma	Jori, Jone	Popescu, Gabriela	Zubillaga, Ainhoa
Cordón, Susana	Joselson, Rachel	Quittmeyer, Susan	Zyubina, Lyudmila
Cornetti, Marianne	Kaluza, Estefanía	Raffanelli, Flora	
Cortez, Viorica	Kato, Nozomi	Rinaldi, Rossana	<b>TENORES</b>
Cossotto, Fiorenza	Knobel, Marita	Rivadeneira, Inés	Aladren, Eduardo
Custer, Manuela	Komlósi, Ildikó	Rivas, Alexandra	Alagna, Roberto
Danieli, Lucia	Kuhlmann, Katheleen	Rochow, Margherita	Albelo, Celso
De Mola, Cinzia	Lanza, Giovanna	Rodríguez, Marina	Alegret, David
Denize, Nadine	Larmore, Jennifer	Roig, Francesca	Álvarez, Marce
Di Stasio, Anna	Lazzarini, Adriana	Romano, Paola	Alonso, Jesús
Diadkova, Larisa	Liang, Ning	Runkel, Reinhild	Álvarez, Jesús
Didier, Laura	Lo Monaco, José Maria	Rota, Annamaria	Anduaga, Xabier
D'Intino, Luciana	Lorenzo, Nuria	Scalchi, Gloria	Ara, Luis
Drobkova, Drahomira	Lytting, Katia	Schwarz, Hanna	Angelini, Michele
Dupuy, Martine	Madeira, Jean	Sebron, Carolyn	Aragall, Jaime
Echarren, M <sup>a</sup> Eugenia	Manca di Nissa, Bernadette	Shkosa, Enkelejda	Aramburu, Fernando
Eguia, Eli	Mansilla, Angelica	Simeoni, Veronica	Armiliato, Fabio
Egurrola, María Luisa	Martínez, Nelibel	Simionato, Giulietta	Aronica, Roberto
Ejsing, Mette	Martins, Marisa	Sogmaister, Cristina	Arsow, Arseni
Escobar, Sergio	Mayer, Christa	Stamenova, Adriana	Atxalandabaso, Mikeldi
Fernández-Rueda,	Metlova, Ekaterina	Stewart, Mary Ann	Ballerini, Santiago
Francisco	Mentxaka, Itxaro	Stavros, Jessica	Ballo, Pietro
Fiorillo, Elisabetta	Minarchi, Dora	Stroppa, Annalisa	Barandalla, Modesto
Folco, María	Minarelli, Monica	Suárez, M <sup>a</sup> José	Barbacini, Paolo
Fondevilla, Cecilia	Mineva, Stefka	Sukia, Idoia	Barcelona, Martín
Fritsch, Anett	Mishura, Irina	Tassinari, Pia	Bardají, Bartolomé
Fulgoni, Sara	Montague, Diana	Toczyska, Stefania	Barrena, Ángel
Gallastegui, Arantza	Montiel, María José	Tobella, Anna	Bartoli, Angelo
Galvano, Licia	Murphy, Miriam	Toledo, Cristina	Bartolini, Lando
Ganassi, Sonia	Nave, M <sup>a</sup> Luisa	Torres, Pilar	Beaskoetxea, Roberto
Garai, Otule	Navratova, Bohuslava	Torrijos, Eider	Beczala, Priot
García, Carol	Nicolai, Elena	Tro Santafé, Silvia	Beltrán, Manuel
Geneux, Vivica	Nogales, Marifé	Trullu, Isabel	Benedikt, Kristian
Ghioreva, Plama	Norik, Cecilia	Ueberschaer, Camilla	Bergonzi, Carlo
Gigliotti, Eve	Nuccio, Jessica	Urmana, Violeta	Berti, Marco
Gjevang, Anne	Obraztsova, Elena	Valentini, Luciana	Bilbao, Luis María
Goeldner, Katherine	Pankratova, Elena	Vavrille, Annie	Blake, Rockwell
Goikoetxea, Vanessa	Paparizou, Marita	Vighi, Giovanna	Bondino, Ruggero
Gómez Ruiz, Manuel	Pasino, Gisella	Walker, Sarah	Bonfatti, Gregory
Grunewald, Eugenie	Pecchioli, Benedetta	Weissmann, Nadine	Bonisolli, Franco
Hammarström, Kristina	Pecile, Mirna	Wesseling, María	Borrallo, Miguel

Borso, Umberto	Fernández, Santiago	Kraus, Alfredo	Morino, Giuseppe
Botteghelli, Raimondo	Fernandi, Eugenio	Kuebler, David	Mukeria, Shalva
Bottion, Aldo	Ferreira, Paulo	Kunde, Gregory	Muñozguren, Jesús
Brell, Mario	Ferrer, Pablo	La Scola, Vincenzo	Murgu, Corneliu
Brenna, Daniel	Filianoti, Giuseppe	Labo, Flaciano	Myers, Michael
Bronder, Peter	Filipeschi, Mario	Lantsov, Andrej	Myrlak, Kazimierz
Bros, José	Fisichella, Salvatore	Larín, Sergio	Nicolás, Javier
Brown, Stephen M.	Flórez, Juan Diego	Lavirgen, Pedro	Núñez, Ketxu
Brutscher, Markus	Forbis, Clifton	Lehtipuu, Topi	Núñez, Alberto
Caballero, Enrique	Ford, Bruce	Licitra, Salvatore	Nusspaumer, Martin
Calderón, Pedro	Fowler, Bruce	Lima, Luis	Olsen, Stanford
Caley, Ian	Fracker, Richard	Limarilli, Gastone	Oncina, Juan
Camarena, Javier	Francesconi, Renato	Lippert, Herbet	Orozco, José Ramón
Campora, Giuseppe	Gabelle, Guy	Livora, Frantisek	Ottolini, Luigi
Careaga, Santiago F.	Gahmlich, Wilfried	Lo Forese, Angelo	Pabst, Michael
Carreras, José María	Gambill, Robert	López, Daniel	Pace, Maurizio
Casanova, Francisco	Gandia, Antonio	López, Gerardo	Padullés, Roger
Casanova, Jordi	Gangebelli, Valeriano	López, Luis	Palacio, Ernesto
Casciarri, Giorgio	Garaventa, Ottavio	Lotric, Janez	Palacios, Javier
Casellato, Giorgio	García, Mark	Lozano, Israel	Paley, Iván
Cassinelli, Ricardo	García, Urbano	Lucchetti, Veriano	Palma, Piero de
Castagner, Philippe	Gautier, Georges	Lundberg, Mark	Pampuch, Helmut
Cazzaniga, Mario	Giacomini, Giuseppe	Machado, Aquiles	Pandano, Vittorio
Cecchele, Gianfranco	Gijsbertsen, Peter	Macias, Reinado	Paulet, Francisco
Cesarini, Athos	Giménez, Eduardo	Malagnini, Mario	Pavarotti, Luciano
Cianella, Giuliano	Giordani, Marcello	Manganotti, Gianfranco	Pazos, Ángel
Clark, Graham	Giordano, Massimo	Manzaneda, José	Peña, Gustavo
Comas, Antonio	Gipali, Giuseppe	Marenzi, Angelo	Peper, Uwe
Corelli, Franco	Gorrotxategi, Andeka	Margison, Richard	Peral, Igor
Corujo, Francisco	Grilli, Umberto	Marín, Moisés	Petrov, Angel
Cosmin, Ifrim	Grimaldi, Giorgio	Marsiglia, Francesco	Pia, Claude
Dámaso, Luis	Guggia, Mario	Martí, Bernabé	Pinto, Jesús
De Diego, Manuel	Guichandut, Carlo	Martínez, Andoni	Pirgu, Saimir
De la Fuente, Fernando	Heilbronn, Alfredo	Martinucci, Nicola	Pirino, Antonio
De la Mora, Fernando	Helleland, Arild	Maruregui, Iñaki	Plazaola, Jon
De León, Jorge	Hendrik, Michael	Mauro, Ermanno	Poggi, Gianni
De León, Juan José	Hernández, César	Meladze, Giorgi	Poli, Pier Francesco
Dean Smith, Robert	Holdorf, Udo	Menella, Nino	Pretti, Piero
Del Mónaco, Mario	Hong, Francesco	Mercuriali, Angelo	Prior, Beniamino
Demuro, Francesco	Hormaeche, Fabian	Merighi, Giorgio	Puente, Juan José
Di Tommaso, Salvatore	Ilincai, Teodor	Merrit, Chriss	Py, Gilbert
Domingo, Plácido	Incera, Santiago	Miranda, Pier	Raffanti, Dano
Doykov, Rumen	Ivanov, Emil	Misciano, Alvino	Raimondi, Gianni
Dvorsky, Peter	Jean, Cristian	Moncloa, Lorenzo	Recaséns, Esteban
Elming, Poul	Jerusalen, Sigfried	Monjo, Diego	Ribeiro, Bruno
Encinas, Ignacio	Johannson, Kristjan	Montero, José Manuel	Ricciardi, Franco
Esteve, Vicenç	Johns, William	Monti, Nicola	Robinson, Timothy
Fabiano, Michael	Jordi, Ismael	Montserrat, Albert	Rocha, Edgardo
Fadó, Josep	Kerl, Torsten	Morales, Julio	Rodríguez, L.
Farina, Franco	Konnors, Kevin	Moreno, Ricardo	Rodríguez Norton, Jorge

Roy, Alejandro  
 Ruiz, José  
 Sabbatini, Giuseppe  
 Sade, Gabriel  
 Saldari, Luciano  
 Salvareza, Antonio  
 Sanabria, Juan Antonio  
 Sánchez, Emilio  
 Sánchez, Santiago  
 Santamaría, Eduardo  
 Sartori, Fabio  
 Scano, Gaetano  
 Schmidt, Wolfgang  
 Schöpflin, Hans Jürgen  
 Schunck, Robert  
 Secco, Stefano  
 Shicoff, Neil  
 Sierra, Miguel  
 Silvasti, Jorma  
 Siragusa, Antonino  
 Siukola, Heikki  
 Skelton, Stuart  
 Sola, José Luis  
 Solaunv, Javier  
 Spyres, Michael  
 Streit, Kurt  
 Sung-Kyu, Park  
 Suso, Félix  
 Svedja, Miroslav  
 Tagliavini, Ferruccio  
 Tagliavini, Franco  
 Tei, Enzo  
 Terfel, Bryn  
 Todisco, Nunzio  
 Tomé, Javier  
 Turrini, Roberto  
 Urdiain, José Antonio  
 Van der Walt, Deon  
 Vanzo, Alain  
 Vas, Francisco  
 Ventre, Carlo  
 Veramendi, Andrés  
 Vertech, Giuseppe  
 Very, Raymond  
 Villar, Koldo  
 Vitulskis, Merunas  
 Vogt, Klaus Florian  
 Volonté, Dario  
 Vrachovski, Verter  
 Wagenführer, Roland

Wedd, Peter  
 Yankov, Constantin  
 Zambón, Amadeo  
 Zapata, José Manuel

---

**CONTRATENORES**

Dumaux, Christophe  
 Zazzo, Lawrence

---

**BARÍTONOS**

Agache, Alexandru  
 Aguayo, David  
 Alaimo, Simone  
 Almaguer, Carlos  
 Álvarez, Carlos  
 Anaya, Isidro  
 Antoniozzi, Alfonso  
 Ariño, Santos  
 Arrabal, Alberto  
 Arroitauregui, Juan  
 María Ashwin, Andrew  
 Ataneli, Lado  
 Ausensi, Manuel  
 Balavanov, Stoyan  
 Barbese, Attilio  
 Bastianini, Ettore  
 Baztan, Silvano  
 Belaza, Fernando  
 Belcher, Daniel  
 Blancas, Antonio  
 Borchev, Nikolay  
 Bordogna, Paolo  
 Bordoni, Franco  
 Brinkmann, Bodo  
 Broad, Daniel  
 Bronikowski, Marcin  
 Bruson, Renato  
 Bullón, Gerardo  
 Burdenko, Roman  
 Calvo, Kerman  
 Campo, Javier  
 Cansino, Luis  
 Cappechi, Renato  
 Cappuccilli, Piero  
 Caria, Marco  
 Carroli, Silvano  
 Carta, Nino  
 Casamada, Ezequiel  
 Cassis, Alesandro  
 Cesari, Renato

Chaignaud, Jean Luc  
 Colzani, Anselmo  
 Coni, Paolo  
 Corbelli, Alesandro  
 Cowan, Sigmund  
 Cresci, Ettore  
 D'Anna, Mario  
 D'Arcangelo, Ildebrando  
 Daza, Carlos  
 Delavan, Mark  
 Del Castillo, Damián  
 Di Bella, Benito  
 Di Felice, Marco  
 Díaz, José Manuel  
 Dohmen, Albert  
 Domingo, Fructuoso  
 Dondi, Dino  
 Ellakuria, Ezekiel  
 Estefanía, Javier  
 Esteve, Manel  
 Esteves, Rodrigo  
 Fondary, Alain  
 Franco, Javier  
 Frontal, José Julián  
 Frontali, Roberto  
 Gagnidze, George  
 Galán, Isaac  
 Galán, Javier  
 Gálvez, Pablo  
 Gavanelli, Paolo  
 Gazale, Alberto  
 Glossop, Peter  
 Grassi, Luca  
 Guagliardo, Giovanni  
 Guelfi, Gian Giacomo  
 Gunn, Nathan  
 Hakala, Tommi  
 Hale, Robert  
 Hendricks, Scott  
 Horiuchi, Yasuo  
 Hrubant, Juraj  
 Hyoun, Ko Seng  
 Igartua, Goyo  
 Jarnot, Konrad  
 Jaskula, Jacek  
 Jenis, Dalibor  
 Karel, Charles  
 Keenlyside, Simon  
 Kmiciewicz, Edward  
 Kostov, Teodoci

Kusnjer, Ivan  
 Kwiecien, Mariusz  
 La Porta, Arturo  
 Laborda, Fernando  
 Lafont, Philippe  
 Lagunes, Jorge  
 Lanza, Manuel  
 Lapointe, Jean Francois  
 Larrañaga, Cecilio  
 Latorre, Fernando  
 Leguerivel, Franck  
 Libarona, José Antonio  
 Lizaso, Xabier  
 Llona, Jesús  
 Loyola, Gabriel  
 Lucic, Zeljko  
 Luongo, Alessandro  
 Mac Neil, Cornell  
 Maestri, Ambrogio  
 Maffeo, Gianni  
 Malatesta, Domenico  
 Manuguerra, Matteo  
 Martínez-Castignani, Enric  
 Mascherini, Enzo  
 Massard, Robert  
 Massis, Rene  
 Mastromei, Gian Piero  
 Matilla, Francisco  
 Micak, Lenek  
 Michaels Moore, Anthony  
 Milnes, Sherrill  
 Moncloa, Marco  
 Muff, Alfred  
 Muñoz, Pedro María  
 Myshketa, Gezim  
 Nagy, Zoltan  
 Naouri, Laurent  
 Nimsgern, Sigmund  
 Nöcker, Hans G.  
 Nova, Ettore  
 Nucci, Leo  
 Nurmela, Kari  
 Olvera, German  
 Oppicelli, Aurelio  
 Pagliazzi, Franco  
 Panerai, Rolando  
 Park, Joung-Ming  
 Pascual, Pablo

Paschetto, Giancarlo	Taddei, Giuseppe	Claesen, Marc	Kahn, Philippe
Pavlo, Hunka	Tahu Rhodes, Teddy	Colombara, Carlo	Kang, Woon
Pederson, Monte	Tézier, Ludovic	Creswell, James	Kapellmann, Franz Josef
Pereda, Diego	Tumagian, Eduard	Dallamangas, Cristiano	Kares, Mika
Pérez, Álex	Vasallo, Franco	Dara, Enzo	Kavrakos, Dimitri
Piazzola, Simone	Vidal, Pablo	D'Artegna, Ellero	Keremedchiev, Anton
Picconi, Maurizio	Videv, Konstantin	De Carolis, Natale	Kochinian, Arutjun
Pola, Bruno	Vitelli, Vitorio	De la O, Silverio	Konstantinov, Julian
Pons, Juan	Viviani, Gabriele	De Simone, Bruno	Koptchack, Sergei
Popov, Stoyan	Weisser, Johannes	Del Bosco, Carlo	Kubita, Rafael
Poulis, Lee	Welker, Hartmut	Di Stasio, Edgardo	Lagares, David
Praticó, Bruno	Wilson-Johnson, David	Díaz, Cristian	Lanchas, Valeriano
Protti, Aldo	Wolfrum, Ludwig	Díaz, Justino	Latorre, Fernando
Puglisi, Lino	Zabala, Mikel	Didenko, Nikolai	Lattinucci, Pier Luigi
Ramón, Josep Miquel	Zanasi, Mario	Dinkov, Kosta	Lim, Simon
Rico, Juan	Zancanaro, Giorgio	Dong, Gong	López, Carlos
Rinaldi, Alberto	Zárraga, Alberto	Echeverría, Alfonso	Luise, Melchiore
Robertson, Christopher	Zidarov, Mihail	Elenkov, Stefan	Macurdy, John
Rodríguez, Juan Jesús		Faria, Luiz Ottavio	Magoulas, Petros
Rucinski, Artur	<b>BAJOS</b>	Farres, Pedro	Mahler, Jerzy
Sacomani, Lorenzo	Abdrzakov, Ildar	Faveyts, Tijil	Marchia, Alfonso
Salaberria, Ricardo	Agueri, Miguel	Fel, Christophe	Mariotti, Alfredo
Salsi, Luca	Alaimo, Simone	Feria, Alberto	Martín, Jose María
Salvadori, Antonio	Amoretti, Ruben	Ferrari, Riccardo	Mas, Manuel
Sanmartí, Álex	Anastassov, Orlin	Ferrin, Agostino	Mateev, Mihail
San Martín, César	Antonini, Giovanni	Fink, Walter	Mattheis, Giuseppe
Sardinero, Vicente	Arias, Miguel Ángel	Fissore, Enrico	Menéndez, David
Savaresse, Ugo	Arie, Raffaele	Flores, Rosendo	Mihailov, Mihail
Scandola, Giuseppe	Arrabal, Alberto	Foiani, Giovanni	Mikulas, Peter
Scharinger, Antón	Arróniz, Guillermo	Fresán, Iñaki	Mimica, Marko
Schiavi, Felice	Baczyk Krzysztof	Furlanetto, Ferruccio	Modesti, Giuseppe
Schmidt, Andreas	Badioli, Carlo	Furlanetto, Giovanni	Moncloa, Marco
Schulte, Eike Wilm	Bannatyne Scott, Brian	Gaetani, Lorenzo	Monici, Gabriele
Scott Bower, Galen	Barrera, José Luis	García, José Antonio	Montarsolo, Paolo
Seguel, Ricardo	Battaglia, Paolo	Gasperini, Carlo	Morace, Filippo
Seoane, Gerardo	Belloni, Gino	Ghiaruov, Nicolai	Morisani, Romeo
Serra, Enric	Bertolino, Marco	Giaiotti, Bonaldo	Morris, James
Servile, Roberto	Bestb, Matthew	Giuseppini, Giggio	Muraro, Mauricio
Sgura, Claudio	Bianchini, Michele	Gornym, Konstantin	Neri, Giulio
Simorra, José	Bogart, John Paul	Gradus, Oren	Òdena, Àngel
Sintes, Lluís	Borras, Antonio	Guerzoni, Alessandro	Orfila, Simon
Sioli, Franco	Borth, Michael	Gusmeroli, Giovanni	Oskarsson, Gudjon
Soar, David	Bou, Felipe	Hale, Robert	Pagliuca, Silvano
Sola, Miguel	Bruchuladze, Paata	Held, Alan	Palatchi, Stefano
Sordello, Enzo	Buratto, Gianluca	Holecek, Sebastian	Palazzi, Mirco
Stensvold, Terje	Campó, Antonio	Hölle, Matthias	Papi, Andrea
Stoyanov, Vladimir	Capuano, Enzo	Hollop, Markus	Park, Jong-Min
Struckmann, Falk	Casarini, Gianfranco	Hunka, Pavlo	Parodi, Giovanni B.
Sulvaran, Genaro	Catania, Julio	Ialcic, Roman	Patton, Chester
Szucs, Robert	Chausson, Carlos	Jerkunika, Ante Jian, Hao	Peirone, Mateo

# ORQUESTAS

Pertusi, Michele  
 Peter, Hans  
 Petrenko, Mikhail  
 Petri, Mario  
 Petrov, Petar  
 Pischer, Tadeusz  
 Podskalki, Miroslav  
 Pons, Ismael  
 Pomakov, Robert  
 Powers, William  
 Prestia, Giacomo  
 Rabec, Ugo  
 Raimondi, Ruggero  
 Regazzo, Lorenzo  
 Rinaldi, Stefano  
 Rinaudo, Mario  
 Röhlig, Friedemann  
 Romarate, Julián  
 Romeo, Giovanni  
 Roni, Luigi  
 Rossi, Nicola  
 Russo, Dario  
 Rydl, Kurt  
 Ryhänen, Jaakko  
 Sabat, Canuto  
 Sacchi, Federico  
 Salaberria, Ricardo  
 Salminen, Matti  
 Sánchez, David  
 Sanz, Jesús  
 Scandiuzzi, Roberto  
 Schöne, Wolfgang  
 Schrott, Erwin  
 Schwinghammer, Wilhelm  
 Selig, Franz J.  
 Shvets, Stanislav  
 Silins, Egils  
 Sotin, Hans  
 Spotti, Marco  
 Stabell, Carsten  
 Stefanoni, Marco  
 Striuli, Carlo  
 Surjan, Giorgio  
 Tagliavini, Roberto  
 Tajo, Italo  
 Talvela, Matti  
 Testé, Nicolas  
 Thau, Pierre  
 Tittoto, Luca  
 Todisco, Elia

Tomaello, Adriano  
 Tomlinson, Sir John  
 Tosi, Giancarlo  
 Trama, Ugo  
 Trimarchi, Domenico  
 Tzigantcher, Stefan  
 Uliveri, Nicola  
 Ulyanov, Dmitry  
 Valera, Celestino  
 Vaneev, Vladimir  
 Vatchkov, Deyan  
 Ventriglia, Franco  
 Vinco, Ivo  
 Viñuales, Mariano  
 Wagner, Alex  
 Washington, Paolo  
 Wiegold, Richard  
 Wolansky, Jan  
 Yeregui, Iosu  
 Youn, Kwangchul  
 Zaccaria, Nicola  
 Zanellato, Riccardo  
 Zerbini, Antonio  
 Zugasti, Carlos

## RECITADORES

Löw Vita, Jürg  
 López, Pablo

Al Ayre Español  
 Arturo Rubinstein de  
 Lodz  
 Barroca de Friburgo  
 Bilbao Orkestra  
 Sinfonikoa  
 Ensemble Matheus  
 Euskadiko Orkestra  
 Sinfonikoa  
 Euskal Kamerata  
 Filarmónica de  
 Pomerania  
 Kammerorchester Basel  
 Les Talens Lyriques  
 Municipal de Bilbao  
 Ópera de Bratislava  
 Ópera de Brno  
 Ópera de Lodz  
 Ópera de Ostrava  
 Ópera de Poznan  
 Ópera de Silesia  
 Ópera de Varsovia  
 Ópera Nacional de Sofía  
 Teatro Regio di Parma  
 Pablo Sarasate  
 Sinfónica de los  
 Festivales de ABAO  
 Sinfónica de Szeged  
 (Hungría)  
 Sinfónica del Liceo  
 Sinfónica de Navarra  
 Sinfónica del Principado  
 de Asturias  
 Sinfónica Verum  
 Theatre Royal de la  
 Monnaie  
 Warsaw Sinfonietta  
 Zielona Gora de Polonia




 MAESTROS

**CONCERTADORES Y  
DIRECTORES DE  
ORQUESTA**

Abbado, Roberto	Gatto, Armando	Pirfano, Pedro
Abel, Yves	Gómez Martínez, Miguel	Pirolli, Antonio
Alcántara, Theo	Ángel	Plasson, Michel
Allemandi, Antonello	Guidarini, Marco	Podestá, Giuseppe
Aner, Gerhard	Guingal, Alain	Quadri, Argeo
Arena, Maurizio	Haider, Friedrich	Queval, Michael
Arrivabeni, Paolo	Halffter, Pedro	Ranzani, Stefano
Basile, Arturo	Hauschild, Wolf Dieter	Raychev, Ruslan
Behr, Randall	Hinchev, Boris	Reck, Stephan Anton
Belardinelli, Danilo	Hull, Eric	Reid, William
Bernart, Massimo de	Illesberg, Tristano	Renzetti, Donato
Boemi, Marco	Jordá, Enrique	Rescigno, Nicola
Borowicz, Łukasz	Koenig, Jan Latham	Reynoso, Iván López
Bowman, Aubrey	Kout, Jiri	Rigacci, Bruno
Bugaj, Tomasz	Kowalski, Zygmunt	Rivoli, Gianfranco
Caballé-Domenech,	Kuntz, Matthias	Rizzi Brignoli, Roberto
Josep Calderon, Rani	Lanchbery, John	Rizzo, Pietro
Callegari, Danielle	Lanuza, Julio	Robertson, David
Campori, Angelo	López Banzo, Eduardo	Ros, Antoni
Carella, Giuliano	Magiera, Leone	Rosso, Nino
Carminati, Fabrizio Maria	Mariotti, Michele	Rousset, Christophe
Ciampa, Francesco Ivan	Massé, Denise	Ruisi, Giuseppe
Cillario, Carlo Felice	Massini, Gianfranco	Ruiz Laorden, Urbano
Cluytens, André	Mauceri, John	Saccani, Rico
Collado, José	Mena, Juanjo	Sagripanti, Giacomo
Corbett, Geoffrey	Montanaro, Carlo	Sanzogno, Gian Paolo
Croci, Giorgio	Morandi, Pier Giorgio	Savini, Ino
D' Angelo, Alfredo	Morelli, Giuseppe	Scholz, Edwin
David, Yoram	Müller, Edoardo	Sigarichi, Christian
Davin, Patrick	Muñoz, Bruno	Silva, Rubén
De Billy, Bertrand	Navrat, Vaclav	Soltesz, Stefan
Egea, Jorge	Nekrassov, Nicolás	Spinosi, Jean-Christophe
Fabritis, Oliviero de	Neuhold, Gunter	Stim, Daniel
Fernández Aguirre, Rubén	Nielsen, Erik	Tolomelli, Roberto
Ferraris, Franco	Ono, Kazushi	Tura, Manrico de
Filev, Ivan	Ossonce, Jean Yves	Vanderzand, Charles
Frizza, Riccardo	Palumbo, Renato	Veltri, Michelangelo
Frühbeck, Rafael	Panni, Marcello	Weikert, Ralf
Fulton, Thomas	Paolette, Alberto	Wilson, Kery-Lynn
Galduf, Manuel	Parenti, Mario	Wolf, Arturo
Gandolfi, Romano	Parik, Ivan	Wolf Ferrari, Manno
García, Ignacio	Patane, Franco	Zabala, Alejandro
García Asensio, Enrique	Peechhai, Angelo	Zaliouk, Yuval
	Pérez Sierra, José Miguel	Zanetti, Massimo
	Perisson, Jean	Zedda, Alberto
	Peters, Reinhard	

## DIRECTORES DE ESCENA

Abbado, Daniele	Iturri, Luis	Ronconi, Luca
Acuña, Gregor	Jöel, Nicolas	Sagi, Emilio
Alagna, David	Juri, Constantino	Schinasi, Sarah
Alden, Christopher	Kaegi, Dieter	Schöter, Wolfgang
Alli, Pier	Kokkos, Yannis	Selva, Antoine
Aramburu, Fernando	Konwitschny, Peter	Sparvoli, Favio
Avogrado, Mauro	Krief, Denis	Sramek, Vladimir
Azorín, Paco	Kupfer, Harry	Stefanutti, Ivan
Bauduin, Mariano	Lagana, Roberto	Stern, Paul
Bellotto, Francesco	Laufenberg, Uwe Erik	Suter, Paul
Bernard, Arnaud	Lavia, Gabriele	Tiezzi, Federico
Berriel, Marco	Leiser, Moshe	Tomasi, Giuseppe de
Berutti, Juan Claude	Lheureux, Albert André	Turek, Siegwulf
Bianchi, Marina	López, Emilio	Ulacia, Javier
Bieito, Calixto	López, Luis	Viar, Pablo
Boschini, Mario	Maestrini, Pier Francesco	Vier, Julio
Cardi, Augusto	Mariani, Lorenzo	Viña, Gustavo
Carpio, Roberto	Mcvicar, David	Zennaro, Giampaolo
Carsen, Robert	Medcalf, Stephen	Znaniecki, Michał
Castro, José Luis	Miller, Jonathan	
Caurier, Patrice	Monjo, Diego	
Clarac, Jean-Philippe	Montarsolo, Paolo	
Crivelli, Filippo	Montavon, Guy	
Curran, Paul	Montes de Oca, Orlando	
Cyemex, Julius	Monti, Stefano	
De Ana, Hugo	Montresor, Beni	
De Costa, Tito Celestino	Muscato, Leo	
De Simone, Roberto	Negrin, Francisco	
Del Monaco, Gian Carlo	Nikolov, Nicolai	
Decker, Willy	Nofri, Bruno	
Deloeuil, Olivier	Nunziata, Italo	
Donev, Svetozar	Pachioni, Ricardo	
Espert, Nuria	Patrick, Patricia	
Falls, Robert	Perillat, Francis	
Fassini, Alberto	Pilavachi, Anthony	
Fiorini, Giovanni	Pizzi, Pier Luigi	
Franconi Lee, Joseph	Plaza, José Carlos	
García, Ignacio	Poda, Stefano	
Garichot, Alain	Pontiggia, Mario	
Gas, Mario	Pountney, David	
Gasparon, Massimo	Puggelli, Lamberto	
Giacchieri, Renzo	Pugliese, Rocco	
Giunta, Arsenio	Raimondi, Ruggero	
Gracis, Patricia	Rechi, Joan Anton	
Grisostomi, Vincenzo	Richter, Tobias	
Guerra, Ivo	Ripa di Meana, Franco	

APUNTADORES

Anglada, Ángel  
Arola, Nona  
Benedicto, Rafael  
Brainovich, Antonio  
Domemann, Joan  
Guidi, Claudio  
Maroli, Stello  
Munain, César  
Ordorica, Andrés  
Paganini, Giorgio  
Rico, Jorge  
Rosso, Nino  
Sampil, Iñigo  
Tribo, Jaime  
Ventura, Carlo  
Zabala, Alejandro

DIRECTORES DE  
COROS

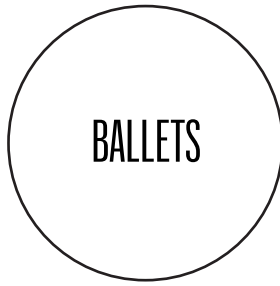
Allende, Santi  
Anglada, José  
Ansorena, José Luis  
Apezteguia, Javier  
Astúlez, Basilio  
Baldasonna, Renato  
Barona, Carlos  
Dujin, Boris  
Ezkurra, Julen  
Foruria, Julia  
Holasek, Ladislav  
Kupka, Karel  
Lanuza, Julio  
Larrinaga, Juan José  
Miranda, Gorka  
Ormazabal, José Luis  
Rallo, Xalba  
Ruiz Laorden, Urbano  
Sampedro, Gaizka  
Soldevilla, Iosu  
Turrillas, José Luis  
Urrengoechea, Timoteo  
Urrestarazu, Pedro  
Usoz, M<sup>a</sup> Ángeles

## COREÓGRAFOS

Arana, Ludmila  
Berriel, Marco  
Castejón, Nuria  
Doulet, Renaud  
Ferri, Marta  
Franzutti, Fredy  
García, Elena  
Greco, Renzo Musumed  
Hoyos, Cristina  
Jancik, Pavel  
Kaschuba, Valentina  
León, Adolfo  
Magriñá, Juan  
Márquez, Antonio  
Martí, Rafael  
Monroc, Carmen  
Moyses, Agnes  
Olaeta, Víctor  
Omberg, Leif  
Panzavolta, Alexandra  
Pons, Aurora  
Ross, Darren  
Theocharidis, Diana  
Trailine, Boris  
Velázquez, Agustín  
Viana, Wladimiro  
Volguina, Eugenia  
Yebra, Igor  
Zahorakova, Elena

## COROS

Coral Andra Mari de Rentería  
Coro de Ópera de Bilbao  
Coro Easo  
Coro Intermezzo  
Coro del Conservatorio de la Sociedad Coral de Bilbao  
Coro infantil de la Sociedad Coral de Bilbao  
Coro Theatre Royal de la Monnaie  
Escolanía Ntra. Sra. de Begoña (Coro "Ars Viva")  
Gaudeamus Korala  
Orfeón Bermeano  
Tölzer Knabenchor  
Kantika Korala del Conservatorio Municipal de Leioa



Ballet Clásico de Madrid  
(Dir: Adolfo León)  
Ballet Antonio Márquez  
Malandain Ballet Biarritz  
Ballet de Cristina Hoyos  
Michael Keegan-Dolan  
Compañía Balletto del  
Sud (Lecee-Italia)  
Ballets Olaeta  
Escuela de danza y  
coreografía Igor Yebra  
Kraków Opera Ballet

# REPRESENTACIONES EN ABAO BILBAO OPERA

1.035  
REPRESENTACIONES EN TOTAL

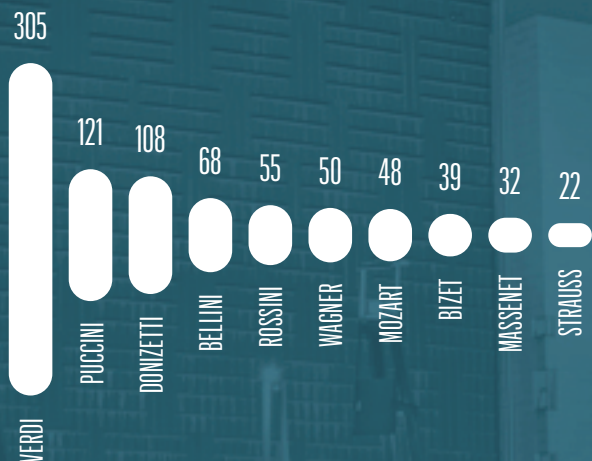
123  
TÍTULOS DIFERENTES

43  
TOTAL DE COMPOSITORES

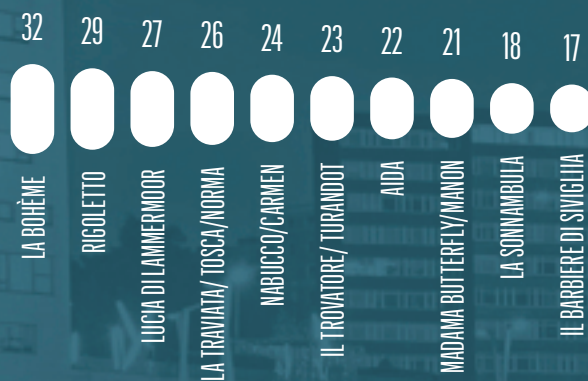
FUNCIONES	OBRAS
32	La Boheme
29	Rigoletto
27	Lucia di Lammermoor
26	La Traviata - Tosca - Norma
24	Nabucco - Carmen
23	Il Trovatore - Turandot
22	Aida
21	Madama Butterfly - Manon
18	La Sonnambula
17	Il Barbiere Di Siviglia
16	Otello
15	Ernani - Un Ballo In Maschera - L'elisir D'amore - La Forza Del Destino - Andrea Chénier - Les Pecheurs de Perles
14	Le Nozze Di Figaro - Simon Boccanegra
13	Faust - Cavalleria Rusticana - Der Fliegende Holländer
12	Macbeth - I Puritani - La Cenerentola
11	La Favorita - Werther - Manon Lescaut - Don Giovanni
10	Don Carlo - L'italiana In Algeri - Pagliacci
9	Così Fan Tutte - Luisa Miller - Lucrezia Borgia - Don Pasquale - I Masnadieri
8	I Capuleti E I Montecchi - Die Zauberflöte - Anna Bolena - Roméo Et Juliette - Adriana Lecouvreur - Roberto Devereux - Salomé - Fidelio - Semiramide
7	Samson Et Dalila - Tannhäuser - Ariadne Auf Naxos - La Fille Du Régiment - Tristan Und Isolde - Maria Stuarda
6	Amaya - Die Walküre - Zigor - Lohengrin - Les Contes D'hoffmann - I Due Foscari
5	5 Mendi Mendiyan - I Vespri Siciliani - Eugene Onegin - Attila - I Lombardi alla prima crociata
4	Siegfried - Götterdämmerung - Alcina - Jenufa - Peter Grimes - Maometto II - Erwartung - Rusalka - Oberto, Conte Di San Bonifacio - Dialogues Des Carmélites - El Castillo De Barba Azul - Elektra - Poliuto - La Battaglia Di Legnano - Aroldo - Giulio Cesare In Egitto - Billy Budd - Falstaff - Susannah - Il Corsaro - Die Tote Stadt - Un Giorno Di Regno - Król Roger - Les Vêpres Siciliennes - Giovanna D'arco - Don Carlos - Stiffelio - Jerusalem - La fanciulla del West
3	Mirentxu - Tancredi - Il Pirata - Orfeo Ed Euridice - Die Entführung Aus Den Serail - Suor Angelica - Linda De Chamounix - Il Matrimonio Segreto - Das Rheingold - Les Huguenots - Der Rosenkavalier - Der Freischütz - Idomeneo - Il finto sordo
2	La Gioconda - Mefistófele
1	L'amico Fritz - Boris Godunov - Beatrice Di Tenda - I Lombardi - El Caserio - Fedora - Marina - Oleskari Zarra - Gianni Schicchi - Il Segreto Di Susana - Il Signore Bruschino

1.035

## LOS 10 COMPOSITORES DE LAS OBRAS MÁS REPRESENTADAS EN ABAO



## LAS 10 ÓPERAS MÁS REPRESENTADAS EN ABAO



| 485 |

TOTAL REPRESENTACIONES	COMPOSITOR	ÓPERAS DIFERENTES	TOTAL REPRESENTACIONES	COMPOSITOR	ÓPERAS DIFERENTES
305	VERDI	29	6	OFFENBACH	1
121	PUCCINI	8	5	CHAIKOVSKY	1
108	DONIZETTI	11	5	USANDIZAGA	1
68	BELLINI	6	4	BARTÓK	1
55	ROSSINI	7	4	DVORÁK	1
50	WAGNER	8	4	FLOYD	1
48	MOZART	6	4	JANACEK	1
39	BIZET	2	4	KORNGOLD	1
32	MASSENET	4	4	POULENC	1
22	STRAUSS	2	4	SCHÖNBERG	1
21	GOUNOD	2	4	SZYMANOWSKI	1
16	GIORDANO	2	3	CIMAROSA	1
14	MASCAGNI	3	3	GLUCK	1
10	GURIDI	1	3	MEYERBEER	1
10	LEONCAVALLO	2	3	GARCÍA	1
8	HÄNDEL	2	3	WEBER	1
8	BRITTEN	1	2	BOITO	1
8	CILEA	1	2	PONCHIELLI	1
8	BEETHOVEN	1	1	ARRIETA	1
7	SAINT-SAËNS	1	1	MUSSORGSKY	1
6	ESCUADERO	1	1	OLAIZOLA	1
			1	WOLF-FERRARI	1

1.035

123





# ACRÓBATA Y ARLEQUÍN

## ESTRENO EN BILBAO

Premio Feria de Castilla y León 2019 al Mejor espectáculo Infantil y familiar  
Premio FEST CLÁSICA 2020 al Mejor Concierto Pedagógico  
Premio FETEN 2020 a la Mejor Caracterización, Ambientación y Vestuario.

Pablo es un joven vagabundo que vive en la calle pasando hambre y frío. Un día, un circo llega a la ciudad y el joven queda fascinado por este mundo de encantamiento, magia y emoción. Pablo entra como ayudante en el circo, con la esperanza de ver su sueño hecho realidad, salir de la calle y ser parte de la familia de saltimbanquis. Pero Pablo tendrá que aprender a respetar y cuidar de los animales del circo. Un espectáculo que reúne el universo de Picasso con la música.

[553]

DURACIÓN  
RECOMENDADA

50 minutos  
a partir de 7 años

SESIONES EN FAMILIA

17 y 18 de octubre 2020

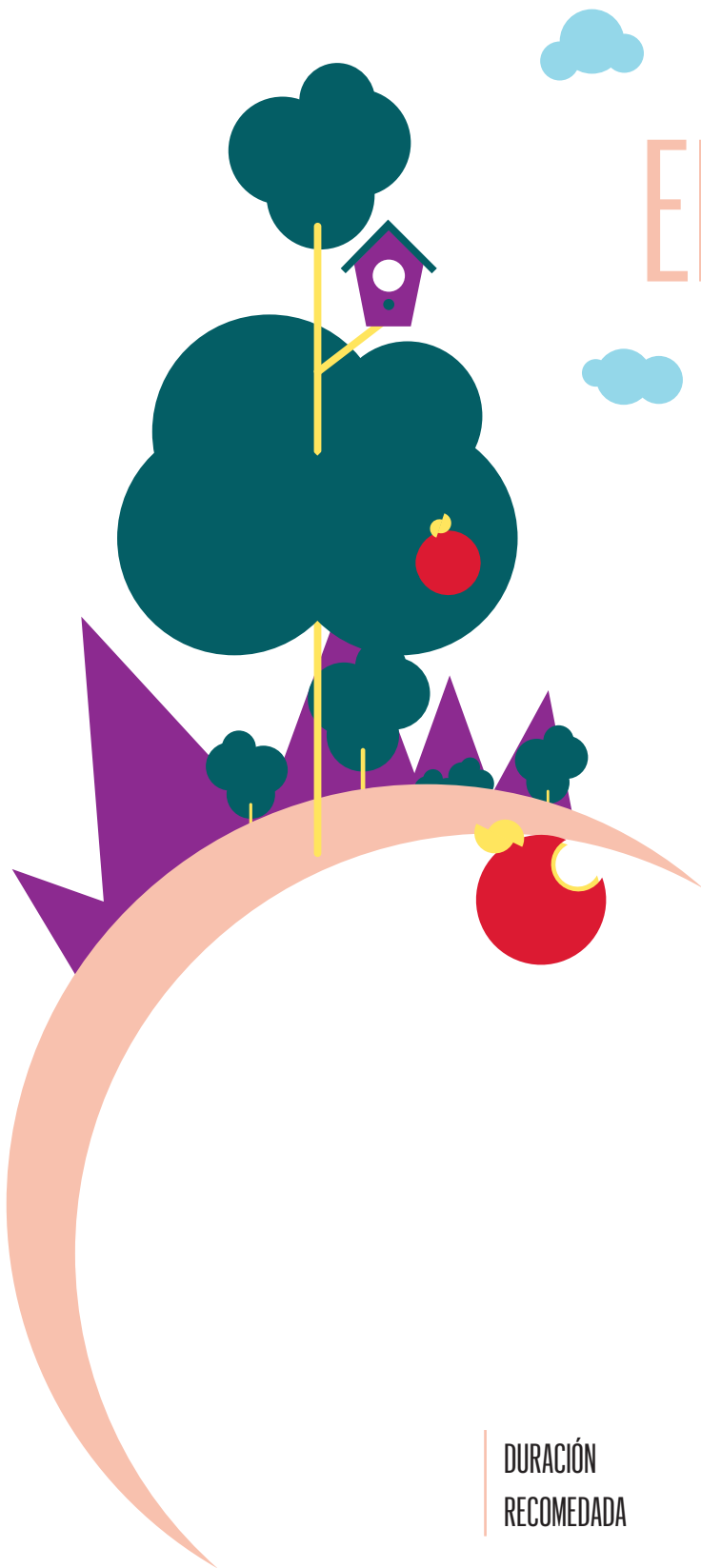
MÚSICA  
DIRECTOR DE ESCENA  
PRODUCCIÓN

Erik Satie y Francis Poulenc  
Joaquín Casanova  
La Maquiné, la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, Junta de Andalucía

PATROCINA

**bbk** 





# EL ELIXIR DE AMOR

## ESTRENO EN BILBAO

La genial historia de Donizetti se sitúa en un mundo de fantasía a partir de los libros que tanto gustan a Adina, cuya fantasía lleva a Nemorino, Gianetta, Belcore y Dulcamara a transformarse en héroes, heroínas y villanos. La propuesta escénica de Aquiles Machado gira en torno a una plataforma circular de 20m<sup>2</sup>, que hace las veces de salón de clases, refugio en el bosque, escenario para el improvisado recital de Dulcamara o solar donde Nemorino deja caer una furtiva lágrima a la sombra de un árbol cuyas hojas contienen los poemas e historias preferidos de Adina, a modo de margarita gigante para averiguar si nuestra heroína lo quiere, o no lo quiere.

DURACIÓN  
RECOMENDADA

60 minutos  
a partir de 8 años

SESIONES EN FAMILIA

3, 4 y 5 de enero 2021

MÚSICA  
DIRECTOR DE ESCENA  
PRODUCCIÓN

Gaetano Donizetti  
Aquiles Machado  
Más que Ópera

# EL VIAJE DE LUDI

ESTRENO ABSOLUTO

Un viaje a través de la música con unos peculiares personajes. La imaginación en esta obra no tiene límites y descubre 27 grandes lieder (canciones) compuestas por el inmortal Beethoven. El viaje de Ludi es un proyecto de teatro musical para un público joven y familiar que se dará a conocer por primera vez en España de forma amena y divertida donde además se combina el mundo mágico del teatro con el poder de la música y una de sus máximas. "La música todo lo cambia".

| 555 |

DURACIÓN  
RECOMENDADA

60 minutos  
a partir de 8 años

SESIONES EN FAMILIA

20 y 21 de marzo 2021

MÚSICA  
DIRECTOR DE ESCENA  
PRODUCCIÓN

Ludwig van Beethoven  
Guillermo Amaya  
ABAO Bilbao Opera y Yotumi Kids

PATROCINA

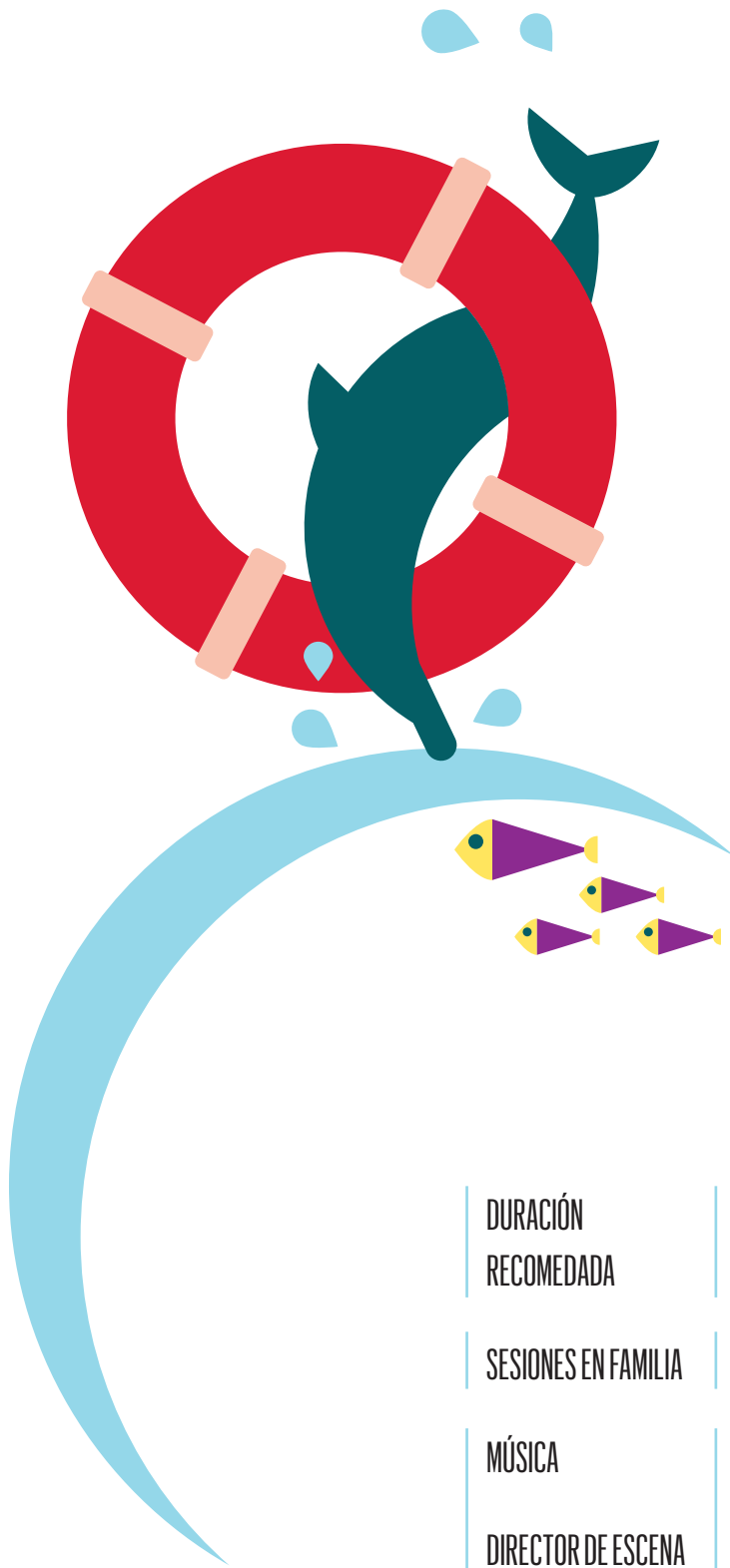
fundación *edp*



# ITSASOTIK ESKOLARA

## ESTRENO EN BILBAO

Una propuesta artística y escénica que a través del canto, la danza, la voz y la emoción, transmite una historia universal que aúna creatividad, mensaje social y sostenibilidad medioambiental. Cantar, escuchar, pensar... a través de la imaginación y la historia de un espectáculo que busca la complicidad del público.



**DURACIÓN  
RECOMENDADA**

60 minutos  
a partir de 6 años

**SESIONES EN FAMILIA**

15 y 16 de mayo 2021

**MÚSICA**

Roger Calmel y Georg Philipp  
Telemann

**DIRECTOR DE ESCENA  
PRODUCCIÓN**

Mafalda Saloio  
Donostiako Musika Hamabostaldia



**RESUMEN**

---

**2005/2020**

---

**HISTÓRICO**

## I TEMPORADA 2005-2006

### **D'OPERA**

Monteverdi, Purcell,  
Mozart, Rossini, Donizetti,  
Puccini, Verdi, Berlioz,  
Bizet

Octubre, 9 y 10

Palacio Euskalduna

Jordi Vidal

Laia Piró

María Luisa Roca

María Hinojosa

Manel Esteve

Javier Jiménez

Dirección de escena:

Joan Font

Gran Teatre del Liceu

### **EL GATO CON BOTAS**

Xavier Montsalvatge

Enero, 3, 4, 6 y 7

Palacio Euskalduna

Marisa Martins

Mario Villoria

María Luz Martínez

Enric Martínez-Castignani

Alberto Fera

Director musical: Jordi

Bernàcer

Dirección de escena:

Emilio Sagi

Euskadiko Orkestra

Sinfonikoa

ABAO Bilbao Opera,

Gran Teatre del Liceu,

Teatro Real de Madrid

### **SOÑANDO EL CARNAVAL DE LOS ANIMALES**

Camille Saint-Saëns,

Claude Debussy

Febrero, 12 y 13

Palacio Euskalduna

Compañía Etcétera

Dirección de escena:

Enrique Lanz

Orquesta Barcelona

Collage

Gran Teatre del Liceu,

Etcétera

### **HANSEL Y GRETEL**

Engelbert Humperdinck

Mayo, 7 y 8

Palacio Euskalduna

Soraya Chaves

Fuensanta Morcillo

Ana Siles

Cantal García Santos

Juan Pedro García Marqués

Belén López León

Claudia de Siato

Director musical: David

Barón

Dirección de escena: Pier

Francesco Maestrini

Escolanías de San Martín

de la Vega, SEK Santa

Isabel, Escolanía FEM,

SEK Ciudalcampo

Orquesta Centro de

Producción Teatral

Euroscena

Teatro de la Maestranza,

Euroscena

## II TEMPORADA 2006-2007

### **PEDRO Y EL LOBO**

Sergei Prokofiev

Octubre, 22 y 23

Teatro Arriaga

Compañía Etcétera

Dirección de escena:

Enrique Lanz

Orquesta Etcétera

Etcétera

### **EL PEQUEÑO**

### **DESHOLLINADOR**

Benjamin Britten

Enero, 4, 6 y 7

Teatro Arriaga

Francisco Santiago

José Manuel Montero

Marina Pardo

Beatriz Díaz

Anne McMillan

Director musical:

Wolfgang Izquierdo

Dirección de escena:

Ignacio García

Coro del Conservatorio

de la Sociedad Coral

de Bilbao

Escolanía Nuestra Señora

de Begoña

Suggia Ensemble

Teatro Real de Madrid

### **DULCINEA**

Mauricio Sotelo

Febrero, 9, 10 y 11

Teatro Arriaga

Beatriz Díaz

Sandra Ferrández

David Azurza

Enrique Sánchez-Ramos

Nerea Moreno

Jessica Catalá

Josu Bilbao

José Tiscar

Alex Arce

Director musical:

Francisco Lara

Dirección de escena:

Gustavo Tambascio

Suggia Ensemble

ABAO Bilbao Opera,

Sociedad Estatal de

Conmemoraciones

Culturales, Teatro Real de

Madrid, Gran Teatre

del Liceu, Teatro de la

Maestranza, Ópera de

Oviedo, Palau de les Arts

III TEMPORADA  
2007-2008

**LA BELLA DURMIENTE  
DEL BOSQUE**

*Ottorino Respighi*  
Marzo, 9, 10 y 11  
Teatro Arriaga  
Marta Ubieta  
Manuel de Diego  
Elena Bakanova  
Alberto Arrabal  
Nuria Orbea  
Alexandra Rivas  
Nuria Lorenzo  
Itziar de Unda  
Noe Aguilera  
Director musical: Pablo Heras Casado  
Dirección de escena: Michal Znaniecki  
Orquesta sinfónica de Bizkaia BIOS  
Coro de la Universidad del País Vasco  
Teatro Comunal de Bolonia

**SOÑANDO EL CARNAVAL  
DE LOS ANIMALES**

*Camille Saint-Saëns, Claude Debussy*  
Junio 1, 2 y 3  
Teatro Arriaga  
Compañía Etcétera  
Dirección de escena: Enrique Lanz  
Orquesta Barcelona Collage  
Gran Teatre del Liceu, Etcétera

**EL TRAJE NUEVO  
DEL EMPERADOR**

*Iñigo Casali*  
Octubre, 21 y 22  
Teatro Arriaga  
Noemí Irisarri  
Alfonso Garcia Noáin  
Laura Ridruejo  
Chema Lacunza  
César Hualde  
Imanol Espinazo  
Montse Zabalza  
Director musical: Iñigo Casali  
Dirección de escena: Pablo Ramos  
Orquesta de Ópera de Cámara de Navarra  
Ópera de Cámara de Navarra

**PEDRO Y EL LOBO**

*Sergei Prokofiev*  
Enero, 3, 4 y 6  
Teatro Arriaga  
Compañía Etcétera  
Dirección de escena: Enrique Lanz  
Orquesta Etcétera Etcétera

**BRUNDIBAR**

*Hans Krása*  
Febrero, 9, 10 y 11  
Teatro Arriaga  
Javier Andueza  
Joseba Ceberio  
Raquel Monforte  
Leyre Iriguibel  
Jorge de Juan  
Ruth González  
Federico Gallar  
Aitor Tejada  
Rodrigo Poisón  
David Alarcón  
Paula Goñi  
Paula Juan  
Laura Mena  
Paula García  
Julen Jiménez  
Borja Elizalde  
Iñigo Aguas  
Luis Solabre  
Amaia Lamata  
Director musical: Joan Cerveró  
Dirección de escena: Eduardo Bazo  
Escolanía Orfeón Pamplonés  
Grupo de Cámara de la Orquesta Sinfónica de Gijón  
ABAO Bilbao Opera, Teatro Real de Madrid, Fundación Ópera de Oviedo, Gobierno de Navarra

**LOS MÚSICOS DE  
BREMEN**

*Poire Vallvé*  
Abril, 11, 12 y 13  
Teatro Arriaga  
Anna Briansó  
Dani Arias  
Ricard Fernández  
Mónica Cano  
Eva Vilamitjana  
Mariona Camelia  
Dirección de escena: Joan-Andreu Vallvé  
Gran Teatre del Liceu

**EL GATO CON BOTAS**

*Xavier Montsalvatge*  
Mayo, 30 y 31 - Junio 1  
Teatro Arriaga  
Marisa Martins  
David Menéndez  
María Luz Martínez  
Mario Villoria  
Miguel Ángel Zapater  
Director musical: Jordi Bernàcer  
Dirección de escena: Emilio Sagi  
Orquesta Sinfónica de Bizkaia BIOS  
ABAO Bilbao Opera, Gran Teatre del Liceu, Teatro Real de Madrid

## IV TEMPORADA 2008-2009

### **EL PEQUEÑO DESHOLLINADOR**

*Benjamin Britten*  
Noviembre, 1, 2 y 3  
Teatro Arriaga

---

Olatz Saitua  
Luisa Maeso  
Sonia de Munck  
Francisco Santiago  
José Manuel Montero  
Director musical: José Antonio Montaña  
Dirección de escena: Ignacio García  
Escolanía Easo  
Escolanía Nuestra Señora de Begoña  
Orquesta Suggia  
Ensemble  
Teatro Real de Madrid

### **ALÍ BABÁ Y LOS 40 LADRONES**

*Iñigo Casali*  
Enero, 3, 4 y 6  
Teatro Arriaga

---

Iñigo Casali  
Amaia Azcona  
Alfonso García-Noain  
Carol Verano  
Txema Lacunza  
Txori García  
Leticia Pérez  
Director musical: Vicente Egea  
Dirección de escena: Pablo Ramos  
Coro Kithara  
Orquesta de Ópera de Cámara de Navarra  
ABAO Bilbao Opera,  
Ópera de Cámara de Navarra

### **LOS MÚSICOS DE BREMEN**

*Poire Vallvé*  
Febrero, 14, 15 y 16  
Teatro Arriaga

---

Anna Briansó  
Naüm Monterde  
Ricard Fernández  
Miquel Fiol  
Mónica Cano  
Eva Vilamitjana  
Mariona Camelia  
Dirección de escena: Joan-Andreu Vallvé  
Gran Teatre del Liceu

### **EL RETABLO DE MAESE PEDRO**

*Manuel de Falla*  
Marzo, 27, 28 y 29  
Teatro Arriaga

---

Olatz Saitua  
Marc Canturri  
Xavier Moreno  
Compañía Etcétera  
Director musical: Josep Vicent  
Dirección de escena: Enrique Lanz  
Orquesta de l'Acadèmia del Gran Teatre del Liceu  
Iván Martín (clave)  
ABAO Bilbao Opera, Gran Teatre del Liceu, Teatro Real de Madrid, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Fundación Ópera de Oviedo, Teatro Calderón de Valladolid, Etcétera

## V TEMPORADA 2009-2010

### **ALLEGRO VIVACE**

*Monteverdi, Purcell, Mozart, Rossini, Donizetti, Puccini, Verdi, Berlioz, Bizet*  
Octubre, 31  
Noviembre, 1 y 2  
Teatro Arriaga

---

Jordi Vidal  
Marta Rosell  
Alicia Ferrer  
Marta Valero  
Francisco Javier Jiménez  
Xavier Fernández  
Dirección de escena: Joan Font  
Olga Kharitonina (piano)  
Esther Vila (violoncello)  
Gran Teatre del Liceu

### **LA CENICIENTA**

*Gioachino Rossini*  
Mayo, 15 y 16  
Teatro Arriaga

---

Albert Casals  
Lluís Martínez-Agudo  
Jeroboam Domingo  
Tejera  
Belén López  
Laura Ortiz  
Marta Valero  
María Casellas  
Director musical: Stanislav Angelov  
Dirección de escena: Joan Font  
Stanislav Angelov (piano)  
Pau Santacana (fagot)  
Gran Teatre del Liceu



VI TEMPORADA  
2010-2011

**EL FLAUTISTA DE  
HAMELÍN**

*Iñigo Casalí*  
Enero, 3, 4 y 5  
Teatro Arriaga

---

Txema Lacunza  
Alfonso García Noain  
César Hualde  
Irantzu Bartolomé  
Eduardo  
Zubikoa  
Jesús Chocarro  
Juan Gallego  
Director musical: Iñigo Casalí  
Dirección de escena: Pablo Ramos  
Coro Kithara  
Coro Opera de Cámara de Navarra  
Orquesta de Ópera de Cámara de Navarra  
Ópera de Cámara de Navarra

**NI FU NI FA**

*Mozart, Wagner, Rossini, Gounod, Bizet, Offenbach, Auber y Donizetti*  
Marzo, 5, 6, 7, 8, 9 y 10  
Teatro Arriaga

---

Ana Otxoa  
Nerea Castellot  
Alberto Núñez  
Juan José  
Navarro  
Itziar Recalde  
Itxaro Mentxaka  
Juanjo Otero  
Aritza Rodríguez  
Director musical: Daniel Oyarzabal  
Dirección de escena: Enrique Viana  
Daniel Oyarzabal (piano)  
ABAO Bilbao Opera, Teatro Arriaga

**EL SUPERBARBERO  
DE SEVILLA**

*Gioachino Rossini*  
Mayo, 1, 2 y 3  
Teatro Arriaga

---

Xavier Mendoza  
Elena Roche  
Jordi Casanova  
Josep Ferrer  
Joan Sebastià Colomer  
Director musical: Alan Branch  
Dirección de escena: Tricycle  
Alan Branch (piano)  
Jorge López (flauta)  
Jordi Soler (contrabajo)  
Gran Teatre del Liceu

**BESTIARIO**

*Miquel Ortega*  
Mayo, 29, 30 y 31  
Teatro Arriaga

---

Hasmik Nahapetyan  
Ruth González  
Julio Morales  
Gerardo López  
Director musical: Andrés Juncos  
Dirección de escena: Nuria y Rafa Castejón  
Orquesta Sinfónica de Bizkaia BIOS  
ABAO Bilbao Opera, Teatro Real de Madrid, Fundación Ópera de Oviedo, Gran Teatre del Liceu

**AIÍ BABÁ Y**

**LOS 40 LADRONES**

*Iñigo Casalí*  
Octubre, 16, 17 y 18  
Teatro Arriaga

---

Iñigo Casalí  
Amaia Azcona  
Alfonso García-Noain  
Carol Verano  
Txema Lacunza  
Txori García  
Leticia Pérez  
Director musical: Vicente Egea  
Dirección de escena: Pablo Ramos  
Coro Kithara  
Orquesta de Ópera de Cámara de Navarra  
ABAO Bilbao Opera, Ópera de Cámara de Navarra

**LA CAJA DE LOS  
JUGUETES**

*Claude Debussy*  
Enero, 3, 4 y 5  
Teatro Arriaga

---

Compañía  
Etcétera  
Dirección de escena: Enrique Lanz  
Murtra Ensemble  
Compañía Etcétera

## VII TEMPORADA 2011-2012

### **PALABRAS EN LA BARRIGA**

Vasco Negreiros  
Marzo, 12, 13 y 14  
Teatro Arriaga  
Itziar de Unda  
Marifé Nogales  
Axier Sánchez  
Director musical: Vasco Negreiros  
Dirección de escena: Ignacio García  
Leioa Kantika Korala  
Orquesta Sinfónica de Bizkaia BIOS  
ABAO Bilbao Opera

### **EL GUARDIÁN DE LOS CUENTOS**

Miquel Ortega  
Mayo, 9, 10 y 11  
Teatro Arriaga  
Amaia Azcona  
Paula Sánchez Valverde  
Carlos Crooke  
José Manuel Díaz  
Hasmik Nahapetyan  
Irantzu Bartolomé  
María Lacunza  
Diego Eder  
Leyre Medina  
Sofía Esparza  
Iñigo Etayo  
Natalia Lacunza  
Director musical: Álvaro Albiach  
Dirección de escena: Pablo Ramos  
Coro y Orquesta de Ópera de Cámara de Navarra  
ABAO Bilbao Opera,  
Ópera de Cámara de Navarra

### **CON LOS PIES EN LA LUNA**

Antoni Parera Fons  
Mayo, 21, 22 y 23  
Teatro Arriaga  
Ruth González  
Marta Valero  
Lluís Martínez-Agudo  
Orlando Niz  
Inés Moraleda  
Josep Ferrer  
Jordi Casanova  
Toni Marsol  
Xavi Fernández  
Pedro Chamizo  
Director musical: Virginia Martínez  
Dirección de escena: Paco Azorín  
ABAO Bilbao Opera,  
Festival Grec de Barcelona-Instituto de Cultura de Barcelona, Gran Teatre del Liceu, Teatro Real de Madrid, Teatro de la Maestranza de Sevilla

### **L'ENFANT ET LES SORTILÈGES**

Maurice Ravel  
Octubre, 8, 9 y 10  
Teatro Arriaga  
Anna Moroz  
Anaïs Masllorens  
Carolina Moncada  
Mercedes Arcuri  
Virginia Bravo  
Gerardo López  
Elier Muñoz  
Fabio Barrutia  
Director musical: Didier Puntos  
Dirección de escena: Jean Liermier  
Didier Puntos (piano)  
Alexis Delgado (piano)  
Ana Estefanía Rodríguez (flauta)  
Julia Torralba (violoncello)  
Atelier Lyrique de l'Opera de Paris

### **LA ARDILLA ASTUTA**

Nino Rota  
Diciembre 26, 27 y 28  
Teatro Arriaga  
Sandra Ferrández  
César San Martín  
Marcelo Aguilar  
Uzquiano  
Alberto Núñez  
Director musical: Iker Sánchez  
Dirección de escena: Alfonso Romero  
Coro de Cámara Ópera Gazte  
Orquesta de Cámara de Vitoria  
GoDirect- Artists Management

### **BOST AXOLA BEMOLA**

Mozart, Wagner, Rossini, Gounod, Bizet, Offenbach, Auber y Donizetti  
Febrero, 11, 12 y 13  
Teatro Arriaga  
Ana Otxoa  
Maite Maruri  
Alberto Núñez  
Axier Sánchez  
Itxaro Mentxaka  
Itziar Recalde  
Joseba Urizarri  
Mikel Pikaza  
Director musical: Carlos Imaz  
Dirección de escena: Enrique Viana  
Carlos Imaz (piano)  
ABAO Bilbao Opera,  
Teatro Arriaga

### **GUILLERMO TELL**

Gioachino Rossini  
Mayo, 12, 13 y 14  
Teatro Arriaga  
Maia Planas  
Marta Valero  
Xavier Mendoza  
Josep Ferrer  
Ferran López  
Enric Blasi  
Dirección de escena: Ramon Molins  
Manel Ruiz (piano)  
Jaume Cortadellas (flauta)  
Pau Valls (trompa)  
Gran Teatre del Liceu

VIII TEMPORADA  
2012-2013

**TOYSHOP, EL MUNDO  
MÁGICO DE LOS  
MUÑECOS**

*Seymour Barab*  
Junio 2, 3 y 4  
Teatro Arriaga  
José Manuel Díaz  
Gerardo Bullón  
Abenaguara Graffigna  
Jorge Juan Morata  
Jesús María Olleta  
Director musical: Jordi  
Bernàcer  
Dirección de escena:  
Pablo Ramos  
Orquesta Ópera de  
Cámara de Navarra  
ABAO Bilbao Opera,  
Ópera de Cámara de  
Navarra

**PEDRO ETA OTSOA**

*Sergei Prokofiev*  
Noviembre, 10, 11 y 12  
Teatro Arriaga  
Jon Paul Laka  
Compañía Etcétera  
Dirección de escena:  
Enrique Lanz  
Orquesta Columbina  
Ensemble  
Etcétera

**CUENTO DE NAVIDAD**

*Iñigo Casalí*  
Enero, 3, 4 y 5  
Teatro Arriaga  
Alfonso García-Noain  
Joaquín Asiain  
Francisca Beaumont  
Iñaki Fresán  
Lorena Valero  
Mariló Isturiz  
Miriam Zubieta  
Idoia Martínez  
Director musical: Carlos  
Cuesta  
Dirección de escena:  
Pablo Ramos  
Coro de Ópera de  
Cámara de Navarra  
Orquesta Sinfónica  
de Navarra  
ABAO Bilbao Opera,  
Opéra de Cámara de  
Navarra

**EL SUPERBARBERO  
DE SEVILLA**

*Gioachino Rossini*  
Febrero, 2, 3 y 4  
Teatro Arriaga  
Xavier Mendoza  
Elena Roche  
Vicenç Esteve  
Xavier Fernández  
Joan Sebastià Colomer  
Dirección de escena:  
Tricycle  
Olga Kharitonina (piano)  
Jaume Cortadellas  
(flauta)  
Jordi Soler (contrabajo)  
Gran Teatre del Liceu

**LA PRINCESA ÁRABE**

*Juan Crisóstomo de  
Arriaga*  
Marzo, 9, 10 y 11  
Teatro Arriaga  
Marta Ubieta  
Manuel de Diego  
María Lacunza  
Erkuden Eceolaza  
Maite Ozkoidi  
Imanol Espinazo  
Eugenio Hamuraru  
Director musical: Carlos  
Aragón  
Dirección de escena:  
Pablo Ramos  
Orquesta Sinfónica  
de Bizkaia BIOS  
Coro de Ópera de  
Cámara de Navarra  
Orquesta Sinfónica  
de Bizkaia BIOS  
ABAO Bilbao Opera,  
Opéra de Cámara de  
Navarra

**EL TRAJE NUEVO  
DEL EMPERADOR**

*Iñigo Casalí*  
Junio 1, 2 y 3  
Teatro Arriaga  
Noemí Irisarri  
Alfonso García Noáin  
María Murillo  
Txema Lacunza  
David Echeverría  
Imanol Espinazo  
María Lacunza  
Alba Cuartero  
Director musical: Iñigo  
Casalí  
Dirección de escena:  
Pablo Ramos  
Orquesta de Ópera de  
Cámara de Navarra  
Ópera de Cámara de  
Navarra

## IX TEMPORADA 2013-2014

### **ALÍ BABÁ Y LOS 40 LADRONES**

*Iñigo Casali*

Enero, 3, 4 y 5

Teatro Arriaga

Mario Cerdá

María Lacunza

Alfonso García Noain

Erkuden Eceolaza

Sofía Esparza

Txema Lacunza

Natalia Lacunza

Ignacio García

Director musical:

Vicente Egea

Dirección de escena:

Pablo Ramos

Coro de Ópera de

Cámara de Navarra

Coro de la Escuela de

Música Julián Gayarre

de Noáin

Orquesta Sinfónica de

Navarra

ABAO Bilbao Opera,

Ópera de Cámara de

Navarra

### **LA CASA FLOTANTE**

*Xavier Montsalvatge y*

*Claude Debussy*

Febrero, 1, 2 y 3

Teatro Arriaga

Compañía La Maquiné

Dirección de escena:

Joaquín Casanova

José López Montes

(piano)

Gran Teatre del Liceu,

Festival de Música y

Danza de Granada, La

Maquiné

### **BREMENGO MUSIKARIAK**

*Poire Vallvé*

Marzo, 15, 16 y 17

Teatro Arriaga

Eneritz Artetxe

Dani Arias

Ricard Fernández

Laura Ruiz

Eva Vilamitjana

Mariona Camelia

Dirección de escena:

Joan-Andreu Vallvé

Gran Teatre del Liceu

### **OPÉRAME, QUÉ DIABLOS**

#### **ES LA ÓPERA**

*Verdi, Rossini,*

*Offenbach, Bizet*

Mayo, 10, 11 y 12

Teatro Arriaga

José Manuel Zapata

Federica Alfano

Anabel Pérez Real

Chiara Osella

David Astorga

Germán Olvera

Director de escena: Allex

Aguilera

Aida Bouselma (piano)

Palau de les Arts Reina

Sofía

### **EL SASTRECILLO**

#### **VALIENTE**

*Tibor Harsányi*

Mayo, 31 de Mayo, -

Junio 1 y 2

Teatro Arriaga

Compañía Etcétera

Dirección de escena:

Enrique Lanz

ABAO Bilbao Opera,

Teatro Real, Festival de

Música y Danza Granada,

Etcétera

## X TEMPORADA 2014-2015

### **ALLEGRO VIVACE**

*Monteverdi, Purcell,*

*Mozart, Rossini, Donizetti,*

*Puccini, Verdi, Berlioz,*

*Bizet*

Octubre, 25, 26 y 27

Teatro Arriaga

Jon Koldo Vázquez

Itziar Fragua

Elena Roche

Marta Valero

Francisco Javier Jiménez

Pablo López

Dirección de escena:

Joan Font

Olga Kobekina (piano)

Esther Vila (violoncello)

Gran Teatre del Liceu

### **CUENTO DE NAVIDAD**

*Iñigo Casali*

Enero, 3, 4 y 5

Teatro Arriaga

Alfonso García-Noain

Joaquín Asiain

Francisca Beaumont

Iñaki Fresán

Itxaso Moriones

Andrea Jiménez

Noemí Irisarri

Idoia Martínez

Director musical: Carlos

Cuesta

Dirección de escena:

Pablo Ramos

Coro de Ópera de

Cámara de Navarra

Coro de la Escuela de

Música Julián Gayarre de

Noáin

Orquesta Ópera de

Cámara de Navarra

ABAO Bilbao Opera,

Ópera de Cámara de

Navarra

### **LA PEQUEÑA CERILLERA**

*César Franck*

Febrero, 28 - Marzo, 1 y 2

Teatro Arriaga

Uxía Gonzalvo

Máximo Esteban

Joseba Pinela

Dirección de escena: Rita

Cosentino

Alexis Delgado (piano)

Teatro Real de Madrid

### **LA PEQUEÑA FLAUTA MÁGICA**

*Wolfgang Amadeus Mozart*

Marzo, 14, 15 y 16

Teatro Arriaga

Elías Benito

Marc Sala

Ximena Agurto

Rocío Martínez

Juan Carlos Esteve

Marc Pujol

Dirección de escena: Joan

Font

José Menor (piano)

Patricia de No (flauta)

Gran Teatre del Liceu

### **EL PÁJARO PRODIGIOSO**

*Igor Stravinsky*

Junio 6, 7 y 8

Teatro Arriaga

Compañía La Maquiné

Dirección de escena:

Joaquín Casanova

José López-Montes (piano)

ABAO Bilbao Opera, La

Maquiné

XI TEMPORADA  
2015-2016

**SOÑANDO EL  
CARNAVAL DE LOS  
ANIMALES**

*Camille Saint-Saëns,  
Claude Debussy*

Octubre, 17, 18 y 19

Teatro Arriaga

Compañía Etcétera

Dirección de escena:

Enrique Lanz

Murtra Ensemble

Gran Teatre del Liceu,

Etcétera

**EL FLAUTISTA DE  
HAMELÍN**

*Iñigo Casali*

Enero, 3, 4 y 5

Teatro Arriaga

Gerardo Bullón

Alfonso García Noain

César Hualde

Itsaso Moriones

Iñigo Casali

Carlos Crooke

Juan Gallego

Imanol Espinazo

Director musical: Oliver  
Díaz

Dirección de escena:

Pablo Ramos

Coro de la Escuela

Julián Gayarre de Noáin

Coro Ópera de Cámara  
de Navarra

Orquesta de Ópera de  
Cámara de Navarra

Ópera de Cámara de

Navarra

**LA CENICIENTA**

*Gioachino Rossini*

Febrero, 27, 28 y 29

Teatro Arriaga

Albert Casals

Joan Garcia Gomà

Xavier Fernández

Anaïs Masllorens

Maia Planas

Anna Tobella

Marta Rosell

Dirección de escena:

Joan Font

Olga Kobekina (piano)

Pau Santacana (fagot)

Gran Teatre del Liceu,

Etcétera

**TXANOZURITXU**

Carlos Imaz

Marzo, 12, 13 y 14

Teatro Arriaga

Marta Ubieta

Mikeldi Atxalandabaso

Itxaro Mentxaka

José Manuel Díaz

Marifé Nogales

Gexan Etxabe

Olatz Saitua

Itziar de Unda

Dirección musical:

Rubén Fernández

Aguirre

Dirección de escena:

Mitxel Santamarina

Gaudeamus Korala

Orquesta Kissar

Ensemble

Rubén Fernández

Aguirre (piano)

ABAO Bilbao Opera

**GUILLERMO TELL**

*Gioachino Rossini*

Mayo, 28, 29 y 30

Teatro Arriaga

Maia Planas

Marta Valero

Toni Marsol

Xavier Fernández

Enric Blasi

Emiliano Pardo

Dirección de escena:

Ramon Molins

Olga Kobekina (piano)

Jaume Cortadellas

(flauta)

Pau Valls (trompa)

Gran Teatre del Liceu

XII TEMPORADA  
2016-2017

**EL SASTRECILLO  
VALIENTE**

*Tibor Harsányi*

Octubre, 15, 16 y 17

Teatro Arriaga

Compañía Etcétera

Dirección de escena:

Enrique Lanz

ABAO Bilbao Opera,

Teatro Real, Festival

de Música y Danza

Granada, Etcétera

**EL SUPERBARBERO  
DE SEVILLA**

*Gioachino Rossini*

Enero, 3, 4 y 5

Teatro Arriaga

Vicenç Esteve

Elena Roche

Helios Pardell

Xavier Fernández

Pablo López

Dirección de escena:

Tricicle

Olga Kobekina (piano)

Jordi López (flauta)

Jordi Soler (contrabajo)

Gran Teatre del Liceu

## XIII TEMPORADA 2017-2018

### BOST AXOLA BEMOLA

*Mozart, Wagner,  
Rossini, Gounod, Bizet,  
Offenbach, Auber y  
Donizetti*

Marzo, 18, 19 y 20

Teatro Arriaga

Ana Otxoa

Maite Maruri

Alberto Núñez

Gexan Etxabe

Itxaro Mentxaka

Itziar Fragua

Joseba Uribarri

Mikel Pikaza

Director musical: Itziar

Barredo

Dirección de escena:

Enrique Viana

Itziar Barredo (piano)

ABAO Bilbao Opera,

Teatro Arriaga

### EL GUARDIÁN DE LOS CUENTOS

*Miquel Ortega*

Mayo, 27, 28 y 29

Teatro Arriaga

María Lacunza

Pablo García López

Gerardo Bullón

Hasmik Nahapetyan

Selma Sola

Erkuden Eceolaza

Leire Redín

Leire Medina

Director musical: Miquel

Ortega

Dirección de escena:

Pablo Ramos

Coro infantil de Ópera

de Cámara de

Navarra

Orquesta Sinfónica

de Bizkaia BIOS

ABAO Bilbao Opera,

Ópera de Cámara de

Navarra

### TOYSHOP, EL MUNDO MÁGICO DE LOS MUÑECOS

*Seymour Barab*

Noviembre, 4, 5 y 6

Teatro Arriaga

Gexan Etxabe

Mikel Zabala

Abenaguara Graffigna

Jorge Morata

Director musical: Juan

Luis Martínez

Dirección de escena:

Pablo Ramos

Orquesta Sinfónica Goya

Coro de niños OCN y

Escuela de ópera OCN

ABAO Bilbao Opera,

Ópera de Cámara de

Navarra

### CUENTO DE NAVIDAD

*Iñigo Casalí*

Enero, 3, 4 y 5

Teatro Arriaga

Alfonso García-Noain

Carlos Crooke

Marta Infante

Enrique Sánchez Ramos

Itxaso Moriones

Noemí Irisarri

Idoia Martínez

Leyre Medina

Director musical: Jesús

María Echeverría

Dirección de escena:

Pablo Ramos

Coros adulto e infantil

de OCN y Escuela de

ópera OCN.

Orquesta Ciudad de

Pamplona

ABAO Bilbao Opera,

Ópera de Cámara de

Navarra

### PEDRO ETA OTSOA

*Sergei Prokofiev*

Marzo, 10, 11 y 12

Teatro Arriaga

Mitxel Santamarina

Compañía Etcétera

Murtra Ensemble

Dirección de escena:

Enrique Lanz

Etcétera

### ALLEGRO VIVACE

*Monteverdi, Purcell,*

*Mozart, Rossini,*

*Donizetti, Puccini, Verdi,*

*Berlioz, Bizet*

Mayo, 26, 27 y 28

Teatro Arriaga

Jon Koldo Vázquez

Marta Rosell

Elena Roche

Marta Valero

Francisco Javier

Jiménez

Xavier Fernández

Dirección de escena:

Joan Font

Olga Kovekina (piano)

Esther Vila (violoncello)

Gran Teatre del Liceu

## XIV TEMPORADA 2018-2019

### EL BOSQUE DE GRIMM

*Maurice Ravel*  
Noviembre, 3, 4 y 5  
Teatro Arriaga  
Compañía La Maquiné  
Dirección de escena:  
Joaquín Casanova  
José López-Montes  
(piano)  
La Maquiné

### CAPERUCITA BLANCA

*Carlos Imaz*  
Enero, 3, 4 y 5  
Teatro Arriaga  
Vanessa Goikoetxea  
Francisco Corujo  
Itxaro Mentxaka  
José Manuel Díaz  
Enrique Viana  
Gexan Etxabe  
Olatz Saitua  
Itziar de Unda  
Director musical: Rubén  
Fernández Aguirre  
Dirección de escena:  
Mixel Santamarina  
Gaudeamus Korala  
Orquesta Kissar  
Ensemble  
Rubén Fernández  
Aguirre (piano)  
ABAO Bilbao Opera

### EL TRAJE NUEVO DEL EMPERADOR

*Iñigo Casali*  
Febrero, 23, 24 y 25  
Teatro Arriaga  
Alfonso García-Noain  
Itxaso Moriones  
Noemí Irisarri  
Imanol Espizano  
Erkuden Eceolaza  
Carlos Crooke  
Txema Lacunza  
Leyre Medina  
Director musical: Iñigo  
Casali  
Dirección de escena:  
Pablo Ramos  
Coros adulto e infantil  
de OCN  
Orquesta Ciudad de  
Pamplona  
Ópera de Cámara de  
Navarra

### EL CIENTÍFICO DE LA ÓPERA

*Verdi, Rossini,  
Offenbach, Bizet*  
Mayo, 18, 19 y 20  
Teatro Arriaga  
Vicent Romero  
Federica Alfano  
Vittoriana de Amicis  
Andrea Orjuela  
David Ferri  
César Méndez  
Director de escena:  
Allex Aguilera  
Rafael Andrade (piano)  
Palau de les Arts Reina  
Sofía

## XV TEMPORADA 2019-2020

### SOÑANDO EL CARNAVAL DE LOS ANIMALES

*Camille Saint-Saëns,  
Claude Debussy*  
Octubre, 26, 27 y 28  
Teatro Arriaga  
Sara Martínez  
Araceli García  
Leo Lanz  
Yanisbel Martínez  
Noemí Galindo  
Miguel Rubio  
Director de escena:  
Enrique Lanz  
Orquesta Murtra  
Ensemble  
Compañía Etcétera,  
Gran Teatre del Liceu y  
Junta de Andalucía

### ALÍ BABÁ Y LOS 40 LADRONES

*Iñigo Casali*  
Enero, 3, 4 y 5  
Teatro Arriaga  
José Luis Sola  
Alfonso García  
Pablo López  
Selma Sola  
Ana Olaso  
Coro OCN  
Coro Escuela de Ópera  
de Navarra  
Director musical: Vicent  
Egea  
Director de escena:  
Pablo Ramos  
Orquesta Ciudad de  
Pamplona  
Ópera de Cámara de  
Navarra

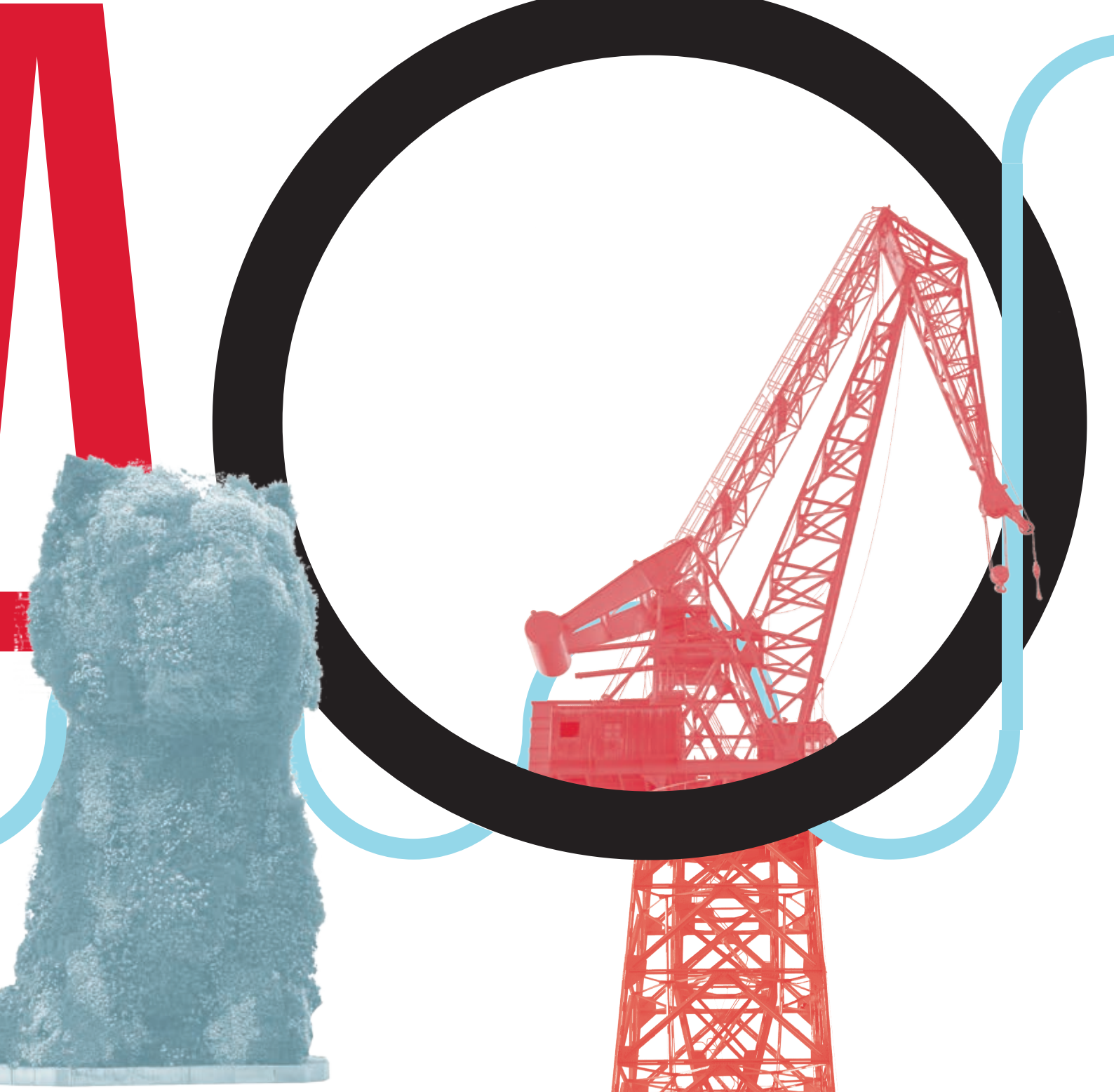
### LA CENICIENTA

*Gioachino Rossini*  
Enero, 29  
Febrero, 1 y 2  
Teatro Arriaga  
Helios Pardell  
Lluís Martínez-Agudo  
Xavi Fernández  
Maia Planas  
Laura Ortiz  
Marta Valero  
Marta Rosell  
Director musical:  
Stanislav Angelov  
Director de escena:  
Joan Font  
Piano: Olga Kobekina  
Fagot: Pau Santacana  
Gran Teatre del Liceu

# MÁS QUE ÓPERA









## ABAO CULTURAL

### ABC DE LA ÓPERA EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES

Ciclo de conferencias previo al estreno de cada título en el Auditorio del **Museo de Bellas Artes** de Bilbao. Cuenta con ponentes de reconocido prestigio como **Luis Gago, Rubén Amón, Eva Sandoval, Andrea Merli** y **Pablo L. Rodríguez**.

### OPERA BIHOTZETIK EN DEUSTOFORUM

Programa de conferencias dirigidas y moderadas por Luis Gago con el objetivo de proporcionar un enfoque más humanista, afectivo y personal de la ópera a través de la experiencia de grandes figuras que se desarrolla en colaboración con **DeustoForum**.

### EDICIONES

El **Libro de la Temporada**, dirigido y coordinado por Luis Gago, se edita en octubre para, de la mano de reconocidos autores de prestigio internacional, críticos, musicólogos y eruditos, conocer mejor los títulos y compositores de la nueva Temporada. Edición digital enfocada a la divulgación y consulta para aficionados y especialistas.

Otras ediciones incluyen la memoria de actividad económica con carácter anual y para cada título, la revista Scena y el programa de mano con contenido relevante.

# ABAO SOCIAL

## PROGRAMA DIDÁCTICO

Pilar de la institución y el más longevo del Estado, inició su andadura hace más de 30 años. Se sustenta en una colaboración activa con centros educativos y universidades, y programa más de 400 actividades.

## ABAO TXIKI. SESIONES ESCOLARES

Dirigidas a los alumnos de educación infantil, primaria y secundaria, se desarrollan en horario lectivo y van acompañadas de sesiones preparatorias en cada centro, y de un interesante material de trabajo para los docentes. Miles de alumnos de medio centenar de centros educativos comparten esta experiencia cada año.

## GUÍAS PEDAGÓGICAS PARA DOCENTES

Material especialmente diseñado por expertos en musicología y pedagogía de ABAO sobre los diferentes títulos de la temporada Abao Txiki, para profesores de música de centros educativos.

## PROGRAMA SENIOR

Diseñado en colaboración con las aulas de la experiencia y los centros culturales de mayores tanto de universidades como de ayuntamientos de distintas localidades de Bizkaia, Gasteiz, Burgos o Santander. Charlas didácticas, visitas al teatro y asistencia a los ensayos generales.

## ÓPERA Y +

Un programa que busca contribuir a través de la ópera al bienestar emocional de pacientes, familiares y personal sanitario de las áreas de nefrología, pediatría, neonatología y oncología de día del Hospital Universitario de Cruces. Con el apoyo de la **Fundación Repsol** y **Obra Social LaCaixa**, se desarrollan actividades dentro y fuera del Hospital en las que participan cerca de 1.750 beneficiarios.

## BIZKAIA KOOPERA

ABAO Bilbao Opera internacionaliza su programa social a través del proyecto de la Diputación Foral: "Bizkaia Kooperera". ABAO colabora en el desarrollo de una actividad de formación y profesionalización de gestores culturales para alumnos con escasos recursos o en riesgo de exclusión de la Escuela Nacional de Teatro de Bolivia.

## FAIR SATURDAY

Nacida en Bilbao hace cuatro años, se ha convertido en una de las mayores movilizaciones culturales con impacto social del mundo. El último sábado de noviembre, miles de artistas y entidades culturales se unen para movilizar a la sociedad alrededor del arte y la cultura. ABAO colabora con esta organización desde sus inicios como entidad impulsora del movimiento.

## PROGRAMA DE INCLUSIÓN Y COLABORACIÓN SOCIAL

ABAO es una institución firmemente comprometida con la sociedad, especialmente con personas con capacidades diversas o en situaciones en riesgo de exclusión, para las que pone en marcha iniciativas dirigidas a favorecer su acercamiento a la lírica y la cultura. ABAO colabora asiduamente con distintas ONG's y Asociaciones como: Caritas, Bakuba, Acción Familiar de Euskadi, ASEBI, Aspanovas, AECC, Avices, Asociación Hemofilia Euskadi, Hirikude, entre otras.



# ABAO ACCESIBLE

## VISITAS GUIADAS

Una oportunidad única para conocer de primera mano la labor del equipo creativo y descubrir aspectos singulares de los cantantes, la escena, la música o la dramaturgia. La visita completa con guía especializado permite conocer los espacios no abiertos al público habitualmente, como el recorrido técnico con los movimientos de plataformas, el montaje o el proceso de construcción del decorado; los espacios creativos con los departamentos de caracterización o sastrería, y los artísticos con los camerinos, el escenario, la regiduría o el foso.

## OPERA BERRI

Iniciativa que ABAO desarrolla con el doble objetivo de acercar la ópera a nuevos públicos con títulos especialmente elegidos entre óperas de repertorio, un segundo cast y funciones en fin de semana; y poner la ópera al alcance de todos con entradas que se pueden adquirir a menos del 50% de su precio habitual.

## GAZTEAM ABAO

Acercar a los **jóvenes menores de 30 años** a la ópera es uno de los objetivos fundamentales de ABAO, que mantiene su compromiso con la creación de nuevos públicos a través de diversas propuestas que faciliten su acceso. Cuenta con tarifas planas de 25 y 30€ para ir a la ópera en cualquier función o título y en las mejores localidades disponibles. Cientos de jóvenes disfrutan de estas ventajas y participan en eventos, visitas y otras actividades

## RRSS Y DIFUSIÓN DIGITAL

Una apuesta firme por acercar la ópera a nuevos públicos a través de las redes sociales y las nuevas tecnologías con retransmisiones, vídeos de los momentos más relevantes, grabaciones en ensayos, conferencias, etc.

## TARJETA REGALO

Una forma práctica de regalar una experiencia inolvidable sin necesidad de escoger título, fecha o función.

## ENSAYOS GENERALES Y ENTRADAS ÚLTIMO MINUTO

Una excelente oportunidad para los que quieren iniciarse en la ópera con entradas a precios muy reducidos desde 10€.

## ABONO JOVEN

Además del programa Gazteam, los **jóvenes hasta 35 años** que deseen ser socios y apoyar la labor cultural de ABAO, tienen abonos disponibles con un amplio abanico de precios y zonas con descuentos del 50%.

## SERVICIO DE AUTOBÚS

Para que los traslados a Bilbao no sean un inconveniente ABAO ofrece un servicio de autobús hasta el Euskalduna Bilbao los días de función de ópera. Los socios tienen garantizada su plaza en el autobús de manera gratuita, pudiendo asimismo utilizar dicho servicio los compradores ocasionales de entradas de ópera. Las ciudades en las que se cubre dicho servicio son: Pamplona, Donostia, Zarautz, Elgoibar, Eibar, Logroño, Burgos, Miranda, Santander, Vitoria, Sopelana, Getxo, Biarritz y Saint Jean de Luz.

## ENTRADAS PARA GRUPOS Y TOUROPERADORES

ABAO es una institución con vocación internacional que genera oportunidades e iniciativas para disfrutar de la ópera a través de un servicio exclusivo para agentes especializados, empresas turísticas y grandes colectivos, con ventajas y descuentos especiales.

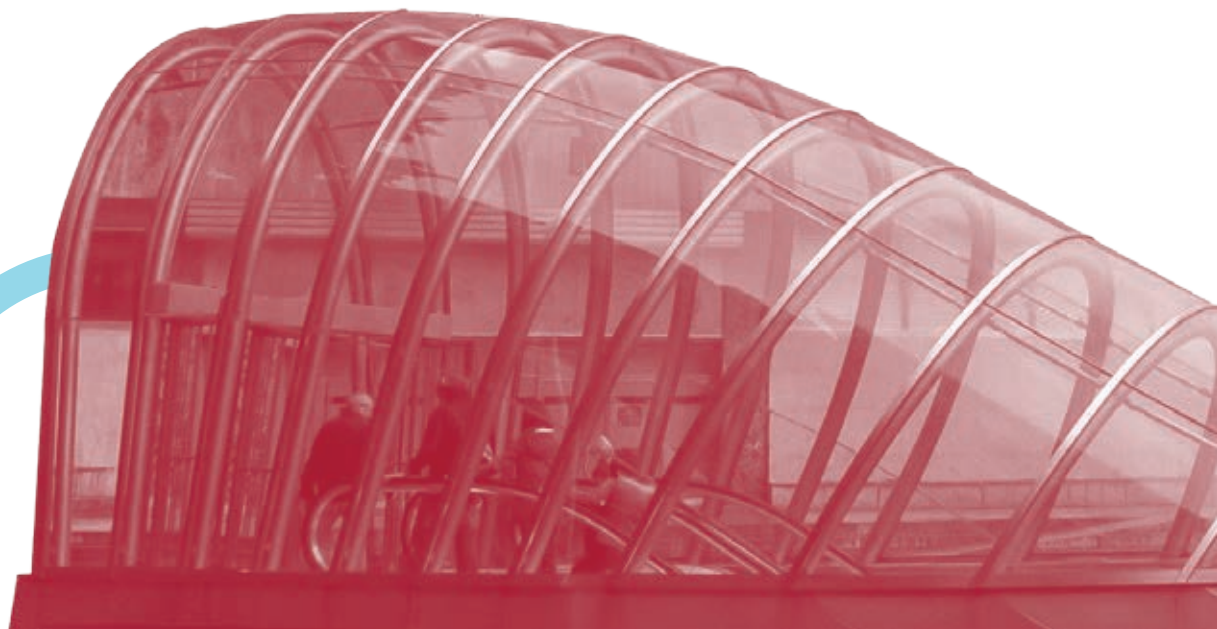
## SOCIOS

ABAO es una organización singular y única que se basa en un modelo organizativo privado con apoyo de instituciones públicas, y se sustenta en socios en lugar de abonados.

Los socios son el alma de la institución desde su constitución en 1953. Ser socio de ABAO supone un compromiso personal con su proyecto cultural.

En los últimos años los abonos de socio de ABAO han evolucionado hacia una gran variedad de opciones para todo tipo de públicos y perfiles, desde los grandes aficionados hasta los que se acercan por primera vez. Hay **35 categorías de abono** para la temporada general y cinco tipos de abonos familiares para la temporada Abao Txiki.

Los socios de ABAO disfrutan de una experiencia completa y única de la ópera a través de un programa de grandes ventajas y tratamiento prioritario y exclusivo.



|573|

## ABAO COSMOPOLITA

### GALA DE PRESENTACIÓN DE LA TEMPORADA

Desde hace décadas, ABAO celebra cada nueva temporada, una gala de presentación de los títulos y actividades más relevantes. Este evento, cuenta con la participación de entidades culturales, instituciones y empresas y está abierto a toda la sociedad, por lo que se ha convertido en uno de los momentos más esperados en la vida social de Bilbao.

### PRIVATE EVENT

La ópera como nunca antes la habías vivido. ABAO prepara eventos a medida con un equipo de profesionales que convierten un espectáculo de ópera en una experiencia única, personalizada y exclusiva.

### VIAJES LÍRICOS

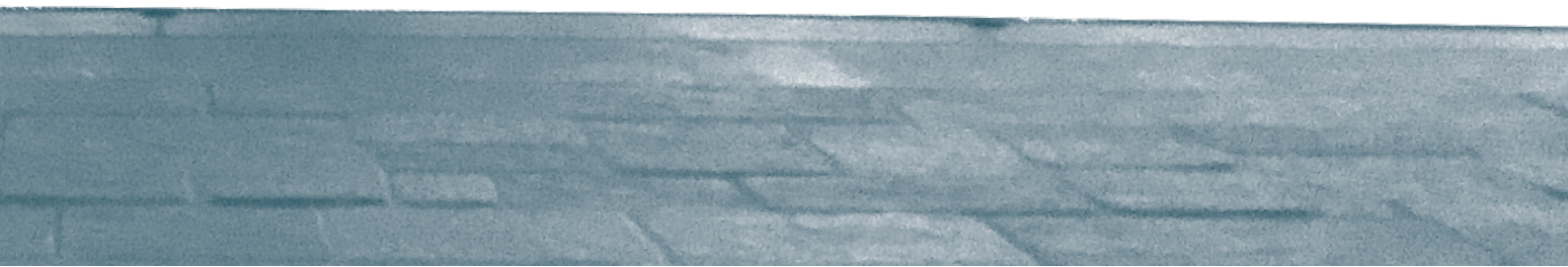
ABAO organiza para sus socios viajes culturales con actividades en torno a la ópera, recitales y grandes voces, así como otras de carácter artístico o gastronómico.

# Un proyecto cultural abierto a toda la sociedad





# BILBAO OPERA



Agradecemos el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura y de los Departamentos de Cultura del Gobierno Vasco, Diputación Foral de Bizkaia y Ayuntamiento de Bilbao.

Asimismo, hacemos especial mención a nuestro principal patrocinador: la Fundación BBVA, y a cuantos colaboradores, asociados, y entidades públicas y privadas que con sus aportaciones ayudan al desarrollo de las actividades de ABAO Bilbao Opera.

## Edita

**ABAO Bilbao Opera**

Coordinación editorial, edición de textos, sinopsis y traducción de artículos y libretos

**Luis Gago**

Asistente de coordinación editorial

**Cristina Garcia**

Videografías y discografías

**Pablo L. Rodríguez**

Coordinación general

**ABAO Bilbao Opera**

Creación, maquetación y diseño

**The Mood Project**

**ISBN: 978-84-09-23410-3**

## JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA

<b>Presidente</b>	Juan Carlos Matellanes Fariza
<b>Vicepresidente</b>	José Antonio Isusi Ezcurdia
<b>Secretario</b>	Guillermo Ibáñez Calle
<b>Vicesecretario</b>	Carmelo Flores Magallón
<b>Tesorera</b>	M <sup>a</sup> Victoria Mendía Lasa
<b>Vocales</b>	Jesús Urrutikoetxea Yurrebaso
	M <sup>a</sup> Ángeles Mata Merino
	José M <sup>a</sup> Bilbao Urquijo
	Tomás García Villanueva
<b>Directora de Gestión</b>	M <sup>a</sup> Luisa Molina
<b>Director Artístico</b>	Cesidio Niño

ABAO Bilbao Opera es miembro de:



Ninguna parte de esta publicación podrá ser reproducida o transmitida en forma alguna por ningún medio electrónico o mecánico incluyendo fotocopia, registro o almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de ABAO Bilbao Opera.

ABAO Bilbao Opera no se responsabiliza de los posibles errores de transcripción o impresión del contenido de esta publicación.





VAS A QUERER  
MÁS ÓPERA /  
OPERA GEHIAGO  
NAHI IZANGO DUZU