

EL CUERPO HUMANO EN LA ÓPERA LÍRICA

Dra. Marisa Vannini de Gerulewicz *

RESUMEN

Lejos de consideraciones científicas y anatómicas, los poetas y los músicos han atribuido a varias partes del cuerpo humano papeles protagónicos en la trama y en el desarrollo de los libretos y de la musicalización de la ópera lírica. Tratemos de rastrear esos aportes poéticos, de distintos orígenes, procedencias y tendencias; a la Medicina y su historia. Se describen y analizan diversas referencias al cuerpo humano, de manera sublime; en operas líricas. La Bohème, Tosca, Madame Butterfly, Don Giovanni, Rigoletto, La Traviata, Aida, Elisir d'amore y Cyrano de Bergerac, entre otras. Son producto del Romanticismo, cuando el drama domina la acción y resurge la canción profana. El hombre -con sus vivencias sentimentales- centra especulaciones filosóficas.

Palabras clave: Ópera lírica. Anatomía humana. Poesía.

ABSTRACT

Far from scientific and anatomical considerations; poets and musicians have given to several parts of the human body protagonic papers in the plot and the development of the texts and the musical performance of the lyrical opera. We try to track those poetic contributions, of different origins and tendencies; to the Medicine and its history. Diverse references to the human body are described and analyzed, of sublime way; in the lyrical opera: Bohème, Tosca, Madame Butterfly, Don Giovanni, Rigoletto, Traviata, Aida, Elisir d'amore and Cyrano of Bergerac, among others. They are product of the Romanticism, when the drama dominates to the action and resume profane songs. The man, with theirs sentimental experiences; inspire philosophical speculations.

Key words: Lyrical opera. Human anatomy. Poetry.

INTRODUCCIÓN

Desde sus mismos orígenes, que se ubican en la Rappresentazione di anima e di corpo di Emilio Cavallieri, puesta en escena en febrero del Año Santo de 1600, el melodrama, llamado luego ópera lírica, estuvo marcado por la importancia de la figura humana, tanto en su proyección sentimental y espiritual, como en su presencia corporal y en la descripción detallada y significación de sus partes: los ojos, la mano, los brazos, los cabellos, la nariz, que inspiraron las más célebres arias de las óperas de todos los tiempos.

*Che gelida manina
Se la lasci riscaldar
Cercar, che giova? Al buio non si trova.
Ma per fortuna è una notte di luna,
e qui la luna l'abbiamo vicina.
Aspetti, signorina,
le dirò con due parole
chi son, e che faccio, e come vivo. Vuole?
Chi son?
Sono un poeta.
Che cosa faccio? Scrivo.*

* Doctora en Letras y en Filología Moderna. Profesora Titular UCV. Individuo de Número de la SVHM.
Recibido el 22 de enero de 2009.

*Que gélida manita
Déjemela entibiar*

*Buscar no ayuda en tanta oscuridad.
Mas por fortuna es noche de luna,
y aquí la luna es nuestra vecina
Espere, señorita,
le diré en dos palabras
quién soy, qué hago y cómo vivo. ¿Quiere?
¿Quién soy?
Soy un poeta.
¿Qué hago? Escribo*

La **Gelida manina** de Mimí que Rodolfo intenta entibiar en **La Bohème** de Giacomo Puccini, es quizás el miembro humano más célebre en la historia de la ópera lírica, no sólo por la belleza musical de esta “aria”, ni por el contenido sugestivo de las palabras, tejidas en torno a la pérdida de la llave de una buhardilla en una noche de luna, sino porque propicia el comienzo de una relación amorosa que se convertirá en el eje de la acción.

Otras partes del cuerpo humano están presentes en el melodrama, especialmente aquéllas que corresponden a los ideales del romanticismo, ya cantadas por los poetas románticos, que al ser subrayadas por claras melodías y acompañadas por los instrumentos de una orquesta, adquieren un nuevo vigor y significación: los ojos, los labios, la boca, el seno, el corazón. Ellas serán seguidas poco después, como complementarias y hasta como protagonistas, por partes quizás menos dotadas de valor poético, pero altamente significativas: el pie, el brazo, la oreja y hasta la nariz.

La trascendencia de las partes del cuerpo humano en el melodrama consiste en que ellas no permanecen pasivas, no son una simple representación, sino que actúan, desempeñan un papel. Los ojos, oscuros o claros, redondos o almendrados, tienen siempre alguna misión: la de cautivar, embrujar, conquistar, o bien de revelar un origen o de sugerir una conducta.

Así el idealista Rodolfo, siempre en **La Bohème**, se deja robar de su imaginario cofre millonario todas las joyas y valores por dos ladrones: gli “*occhi belli*”, los ojos bellos:

*Talor dal mio forziere
ruban tutti i gioielli
due ladri: gli occhi belli*

*A veces de mi cofre
roban todas las joyas
dos ladrones: los ojos bellos*

Los ojos ovales, rasgados, de la **Madame Butterfly** de Giacomo Puccini, subrayados por su trenza oscura, están llenos de magia y también intentan despertar el amor:

*Bimba dagli occhi pieni di malia
Ora sei tutta mia
Sei tutta vestita di giglio
Mi piace la tua treccia bruna
Fra i candidi veli
L'amor sorride
Nei tuoi lunghi occhi ovali*

*Niña de ojos llenos de magia
Ya eres toda mía
Estás toda vestida de lirio,
Me gusta tu trenzas oscura
Entre cándidos velos
El amor sonríe
En tus oblicuos ojos rasgados*

Más tarde, en la misma **Madame Butterfly**, las pupilas azules, aunadas a los labios y a los rizos dorados del cabello, revelan el origen europeo del niño japonés, hijo suyo

*Chi mai vide
a un bimbo del Giappone
Occhi azzurrini?
E il labbro?
E i ricciolini
D'oro schietto*

*¿Quién jamás vio
A un niño del Japón
¿Ojos azules?
¿Y el labio?
¿Y los bucles,
de oro puro?*

Los ojos tan claros y puros del “pequeño dios”, causan la muerte de la geisha japonesa, para permitirle a él una vida feliz más allá de los mares:

*Tu piccolo iddio!
Amore, amore mio.
Fior di giglio e di rosa.
Non saperlo mai... per te
pei tuoi puri occhi
muore Butterfly...*

*Perché tu possa andar
di là dal mare*

*Tú, pequeño Dios
Amor, amor mío
Flor de lirio y de rosa
Nunca lo sabrás... por ti
Por tus ojos puros
Muere Butterfly
Para que tú puedas ir
Más allá de los mares*

Vuelve la mano en **Tosca**, de Giacomo Puccini siempre mano femenina, suave y ennoblecida por una misión de bien, cuando Floria **Tosca** narra su vida ejemplar:

*Vissi d'arte, vissi d'amore
Non feci mai male ad anima viva
con man furtiva
quante miserie conobbi, aiutai*

*Viví de arte, viví de amor,
Nunca hice daño a un alma viviente
Con mano furtiva
Cuántas miserias conocí, ayudé*

Pero la mano, en versión masculina, puede ser también terrible, cruenta aunque desarmada, portadora de venganza, como la del bufón **Rigoletto**, de Giuseppe Verdi, que reclama que le sea devuelta la hija raptada por orden del Duque de Mantua:

*La rendete... o, se pur disarmata,
questa man per voi fura cruenta;
nulla in terra più l'uomo paventa,
se dei figli difende l'onore*

*Devuénvela... o, si bien desarmada,
esta mano cruenta será;
nada en la tierra detiene al hombre
cuando defiende el honor de sus hijos*

En **Gianni Schicchi**, ópera buffa de Giacomo Puccini ambientada en Toscana, la mano adquiere un papel aún más importante, casi protagónico. Ha muerto el riquísimo Buoso, desheredando a todos sus familiares. Estos recurren al astuto Gianni Schicchi para que los ayude a apoderarse de la herencia del anciano pariente en forma fraudulenta. El accede,

pero les advierte que de ser descubierto el engaño del que son cómplices, el castigo, según la ley florentina de la época, será el corte de la mano, y luego el exilio:

*Prima un avvertimento!
O Signori, giudizio!
Voi lo sapete il bando?!
"Per chi sostituisce se stesso
in luogo d'altri in testamenti
e lasciati, per lui e per i complici
c'è il taglio della mano
e poi l'esilio!"
Ricordatelo bene! Se fossimo scoperti,
la vedreste Firenze?*

*¡Primera advertencia!
¡O Señores, juicio!
¿Conocéis el bando?
"Para quien substituye sí mismo
en lugar de otros en testamentos
y donaciones, para él y para los cómplices
hay el corte de la mano
y luego el exilio"
¡Recuérdenlo bien! Si fuéramos descubiertos,
¿la veréis a Florencia?*

Schicchi logra introducirse en la cama del recién fallecido, hacerse pasar por él, y dictar al notario un falso testamento a favor de sí mismo y de los demás ávidos deudos. Por esta pícara y vil acción, Dante Alighieri en su **Divina Comedia** lo pondrá en el Canto XXX del Infierno, entre los falsificadores, los suplantadores y los mentirosos. Para amedrentar a los familiares del muerto con el fin de que consientan en dejarle a él la mayoría de los bienes, los escarmienta agitando la mano en forma de un supuesto muñón:

*Addio Firenze, addio, cielo divino
io ti saluto con questo moncherino,
e vo randagio come un Ghibellino!*

*¡Adiós Florencia, adiós cielo divino
yo te saludo con este muñón
y voy errando como un Gibelino!*

El rostro, (*volto, viso, faccia*) generalmente se presenta femenino, amable, atractivo. En la ópera **Don Giovanni** de Mozart, el rostro femenino y sus partes asumen graciosos diminutivos: *visetto d'oro* (carita de oro), *occhi bricconcelli* (ojos picarones),

labretti belli (labiecitos bellos), *dituocchie candide e odorose* (deditos cándidos y perfumados), hasta llegar al rostro de Doña Elvira, definido por Leporello, entre burlón y afectuoso, *muso bello* (hocico hermoso) y tener la boca más dulce que la miel y azúcar en medio del corazón.

*Tu ch'hai la bocca dolce più del miele,
tu che il zucchero porti in mezzo il cuore!*

Pero, frecuentemente, el rostro es triste y doloroso como en ***La Traviata***:

*Addio del passato
Bei sogni ridenti
Le rose del volto
Già sono pallenti*

*Adiós al pasado
Bellos sueños rientes
Las rosas del rostro
Ya palidecen*

Otras veces, puede ser engañoso, embustero, tanto en el llanto como en la risa, tal como canta el Duque de Mantua en la célebre aria ***La donna è mobile***, en el Rigoletto de Giuseppe Verdi:

*La donna è mobile, qual piuma al vento,
muta d'accento, e di pensiero.
Sempre un amabile, leggiadro viso,
in pianto o in riso, è menzognero.
La donna è mobile, qual piuma al vento,
muta d'accento, e di pensiero
e di pensiero, e di pensiero
È sempre misero, chi a lei s'affida,
chi le confida, mal cauto il core!
Pur mai non sentesi felice appieno
chi su quel seno non liba amore!
La donna è mobile, qual piuma al vento,
muta d'accento e di pensiero,
e di pensiero, e di pensiero!*

*La mujer es voluble, cual pluma al viento,
muda de palabra y de pensamiento.
Siempre un rostro amigable y hermoso
entre risas o lágrimas, es mentiroso.
La mujer es voluble, cual pluma al viento,
muda de palabra y de pensamiento.
y de pensamiento, y de pensamiento.
Es siempre mísero quien en ella confía*

*y le entrega incauto el corazón!
Mas nadie se siente del todo feliz
si de su pecho no liba amor,
¡La mujer es voluble, cual pluma al viento,
muda de palabra y de pensamiento
y de pensamiento, y de pensamiento!*

En ***Aída***, de Giuseppe Verdi, protagonizada por una princesa etíope esclavizada durante una guerra, vuelve la presencia femenina, no ya ejemplo de volubilidad, como lo era ***La donna è mobile***, sino como “forma divina”, mezcla mística de luz y flores, reina del pensamiento y razón de la vida del general egipcio Radamés, quien la ama y quien, antes que traicionarla, perecerá enterrado vivo junto con ella:

*Celeste Aída, forma divina
Místico serto di luce e fior
Del mio pensiero tu sei regina
Tu di mia vita sei lo splendor
Místico serto di luce e fior,
Del mio pensiero tu sei regina,
Tu di mia vita sei lo splendor.
Il tuo bel cielo vorrei ridarti,
Le dolci brezze del patrio suol;
Un regal serto sul crin posarti,
Ergerti un trono vicino al sol.*

*Celeste Aída, forma divina.
Mística mezcla de luz y flores,
de mi pensamiento eres reina,
De mi vida el esplendor.
Mística mezcla de luz y flores,
de mi pensamiento eres reina,
De mi vida el esplendor.
Tu hermoso cielo quisiera devolverte,
La suave brisa de tu patria tierra;
Una corona poner en tus cabellos
Levantarte un trono junto al sol.*

El seno femenino es algo mágico: no conoce la completa felicidad quien no absorbe amor a su contacto, como había cantado el libertino Duque en ***Rigoletto***:

*Pur mai non sentiesi
Felice appieno
Chi su quel seno
Non liba amore*

*Mas no se siente
feliz del todo
Quien en su seno
No liba amor*

A los brazos los encontramos en versión masculina, preparados para recibir un cuerpo de mujer y para desnudarlo, entre otros actos de amor, con besos y caricias, y así lo celebra el pintor Cavaradossi en **Tosca**:

*...entrava ella fragrante
Mi cadea fra le braccia
O dolci baci
O languide carezze
Mentr'io fremente
Le belle forme
Disciogliea fra i veli!*

*..ella entraba fragrante
Caía entre mis brazos
¡O dulces besos
o lánguidas caricias
mientras yo ardoroso
las bellas formas
separaba de los velos!*

La boca es inevitablemente ligada al beso, y muchas veces al secreto, como en la **Turandot** de Giacomo Puccini, la hermosísima pero cruel princesa que invita a sus pretendientes a resolver tres enigmas, y al no lograrlo los hace decapitar. Al fin, un ignoto príncipe se le impone a ella, desafiándola a que adivine su nombre:

*... Nessun dorma
..tu pure, o principessa,
Nella tua fredda stanza
Guardi le stelle
Che tremano d'amore e di speranza.
Ma il mio mistero è chiuso in me,
il nome mio nessuno saprà!
Solo quando la luce splenderá
Sulla tua bocca lo diró, fremente
E il mio bacio scioglierá il silenzio
Che ti fa mia!*

*...Que nadie duerma
...tú tampoco, princesa,
En tu frío aposento*

*Miras las estrellas
Que tiemblan de amor y de esperanza.
Pero el misterio está encerrado en mí,
Mi nombre nadie lo conocerá.
Sólo cuando la luz brillará
Sobre tu boca lo diré, ardiente
Y mi beso vencerá al silencio
Que te hace mía*

Hasta las deformidades del cuerpo humano aparecen reflejadas en la ópera, como la joroba de **Rigoletto**, objeto de burlas de los cortesanos y causa de desesperación:

*Caso enorme!...
Perduto ha la gobba? non è più difforme?
Più strana è la cosa!
Il pazzo possiede...
Infine?
Un'amante!
Un'amante! Chi il crede?
Il gobbo in Cupido or s'è trasformato...
Quel mostro? Cupido!
Cupido beato!*

*¡Caso enorme!
¿Perdió la joroba? ¿Ya no es deforme?
Bien extraño es el hecho...
El loco posee
¿en fin?
¡Una amante!
¿Una amante? ¿Quién lo cree?
El jorobado se transformó en Cupido
¿Aquel monstruo? Cupido
¡Cupido beato!*

El mismo jorobado canta su inútil rebeldía y su desesperación:

*Oh rabbia! esser difforme!
esser buffone!
Non dover, non poter altro
che ridere!*

*¡Qué rabia! ¡Ser deforme!
Ser bufón
No deber, no poder hacer otra cosa
sino reír*

La piel manchada, las incómodas arrugas, el hígado hinchado, así como los sujetos paráliticos, apopléticos, asmáticos, asfíxicos, histéricos, diabéticos, raquíuticos, campean en los versos de la ópera *Elisir d'amore* de Gaetano Donizetti, traídos por el falso médico y gran embaucador Dulcamara, quien ofrece su “específico”, maravilloso remedio:

*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 avere amanti?
Comprate il mio specifico,
per poco io ve lo do.
Ei move i paralitici,
spedisce gli apoplefici,
gli asmatici, gli asfitici,
gl'isterici, i diabetici,
guarisce timpanitidi,
e scrofole e rachitidi,
e fino il mal di fegato,
che in moda diventò.
Comprate il mio specifico,
per poco io ve lo do.*

*Y vos, rígidas matronas,
queréis rejuvenecer?
las arrugas incómodas
con él podéis borrar
¿Y vos queréis, doncellas,
tener tersa la piel?
¿Vos, jóvenes galanes
gozar siempre de amantes?
Comprad mi específico,
por poco os lo doy.
Él mueve a los paráliticos,
vigoriza a los apopléticos
los asmáticos, los asfíxicos
Los histéricos, los diabéticos,
cura a los timpanítidos,
a tísicos, a los raquíuticos
y hasta el mal de hígado.
Que se puso de moda.
Comprad mi específico,
por poco os lo doy.*

El corazón, en distintas formas idiomáticas: cuore, *cuor, core, cor*, así como el ánimo o alma es invocado en todas las óperas. Canta Alfredo en *La Traviata*:

*Libiamo, libiamo ne' lieti calici
che la bellezza infiora.
E la fuggevol ora s'inebrii
a voluttà.
Libiamo ne' dolci fremiti
che suscita l'amore,
poichè quell'occhio al core
Omnipotente va.
Libiamo, amore fra i calici
più caldi baci avrà.*

*Libemos, libemos en los gratos cálices
que la belleza adorna
y la hora fugitiva se llene
de voluptuosidad.
Libemos en los dulces tremores
que suscita el amor,
porque del ojo al corazón
omnipotente va.
Libemos, amor entre los cálices
más ardientes besos tendrá.*

El viejo progenitor Germont reivindica en la misma *Traviata* la presencia del mar y del suelo de su tierra, Provenza, en el joven corazón del hijo Alfredo.

*Di Provenza il mar, il suol
chi dal cor ti cancello?
Al natio fulgente sol
qual destino ti furo'?*

*¿De Provenza, el mar, el suelo
Quién del corazón te borró
¿Del refulgente sol nativo
Cuál destino te separó?*

En *Rigoletto*, alma y corazón, invocados en el ruego del bufón al cortesano Marullo para conocer el lugar donde han escondido a su hija, constituyen un binomio de gentileza:

*Ah! ebben, piango.. Marullo, signore,
tu ch'hai l'alma gentil come il core,
dimmi tu dove l'hanno nascosta?*

Ah!...Sí lloro, Marullo, Señor

*Tú que tienes alma gentil como el corazón
Tú dime, ¿dónde la escondieron?*

La vulgar nariz, parte del cuerpo prominente y típica, pero muy poco poética, goza de aceptación y popularidad en el melodrama, especialmente en la ópera bufa, una de las cuales tiene como título este nombre. Pero antes, la encontramos violentamente satirizada en el *Falstaff* de Giuseppe Verdi, comedia lírica, cuando el viejo y corpulento Sir John Falstaff reconoce a su sirviente Bardolfo como promotor de una feroz burla en su contra, y le lanza una impetuosa invectiva:

*Naso vermiglio!
Naso bargiglio!
Puntuta lesina!
Vampa di resina!
Salamandra! Ignis fatuus!
Vecchia alabarda!
Stecca di sartore!
Schidion d'inferno!
Aringa secca!
Vampiro! Basilisco!
Manigoldo! Ladroncino!
Ho detto. E se smentisco
Voglio che mi si cada il pantalone!*

*Nariz rojiza!
¡Nariz de coral!
¡Afilada lezna!
¡Llama de resina!
¡Salamandra! ¡Fuego fatuo!
¡Vieja alabarda!
¡Vara de sastre!
¡Aguja infernal!
¡Arenque seco!
¡Vampiro! ¡Basilisco!
¡Libertino! ¡Ladrón!
¡He dicho! ¡Y si miento,
Que se me caiga el pantalón!*

En *Cyrano de Bergerac*, versión libre del célebre poema dramático de Rostand puesta en música por Franco Alfano, la exagerada nariz del protagonista recorre junto con él toda la ópera.

El ruso Dimitri Shostakovich compone *Il Naso*, ópera en tres actos, con libreto de Preis, inspirada en un cuento de Gogol. Se trata de la nariz de un burócrata ruso, Kovalev, que una mañana desaparece, dejándolo huérfano de ese atributo. Mientras su

legítimo propietario, desesperado, la busca por todas partes y hasta pone avisos en los periódicos, la nariz, libre del pesado cuerpo humano, protagoniza una serie de aventuras: se esconde en un panecillo, se disfraza de alto funcionario, es arrojada a un río. Por fin la devuelven, pero el cirujano convocado de urgencia no logra adaptarla. Sin embargo un día la nariz rebelde reaparece espontáneamente y se coloca con la mayor tranquilidad en el sitio justo de la cara de su dueño.

Después de este breve recorrido literario anatómico-musical, podríamos quizás afirmar que desde sus inicios, el melodrama estuvo penetrado por la presencia y significación de los miembros humanos. La ópera lírica está permeada, en su contenido y en el texto de su trama, por la figura humana, tanto como poseedora de un alma y por tanto espiritualizada, así como dueña de un cuerpo y de todas sus partes.

En efecto, ya en los albores del melodrama (que ubicamos a finales del quinientos o siglo XVI y antes del *Orfeo* de Monteverde representado en Mantua en 1607, considerado el punto de partida de la ópera lírica) encontramos la *Rappresentazione di anima e di corpo* de Emilio Cavaleri, compuesta para “recitar cantando” y puesta en escena por lo padres filipinos en febrero del año santo 1600 en un gran evento mundano con la presencia de decenas de cardenales entre los espectadores. En este título, la conjunción de ánima y cuerpo “para recitar cantando”, nos da la pauta de la progresiva presencia y significación del cuerpo humano en la ópera lírica.

En el romanticismo se produjo una revolución musical que se manifestó en la ópera a través del acentuado individualismo que las innovaciones armónicas y formales efectuaron en la médula del arte. El drama penetra en la acción. La idea poética, es a menudo, el punto de partida de la creación musical. En ella revive la canción profana del Siglo XV, *canzone* o canto italiano, *volkslied* alemán, inspirada en el mismo pueblo que sabía dotarlas de una vigorosa energía, expresiva y de una espontánea fresca melódica.

A partir del siglo XIX el melodrama no será más un simple recreo mundano: se va a la ópera para participar intensamente de los apasionados y sugestivos acontecimientos de las escenas, sufrir y vibrar con ellos y confrontar idealmente sus vicisitudes con las propias vivencias sentimentales. La persona humana, el hombre, se yergue en centro de toda especulación filosófica, en fin de las aspiraciones políticas, en alma de toda concepción del mundo y en protagonista esencial del arte. Es así como las partes mas comprometidas y emotivas del cuerpo

humano entran triunfalmente en las más celebres “arias” de la ópera.

Podríamos concluir diciendo que el melodrama, especie de imperio musical al que no le afectan las fronteras geográficas, políticas ni lingüísticas, se vale de la representación, exaltación o satirización de las partes del cuerpo humano como uno de los elementos que, sublimizados en las oberturas y desarrollados en las arias, constituyen la médula y principal atractivo de su desarrollo musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Luciano; Dallapiccola, Luigi, pref. *Le meraviglie della musica*. Milano. Arnoldo Mondadori Editore, 1965.
- Biaconi, Lorenzo; Società Italiana di Musicologia. *Storia della musica: il seicento*. Torino. 1983.
- Chiereghin, Salvino. *Musica, divina armonia: piccola storia della musica e dei musicisti*. Torino. Società Editrice Internazionale, 1962.
- Hamel, Fred; Hürlimann, Martin. *Enciclopedia de la música*. 5ta ed. revisada y ampliada. Barcelona. Ediciones Grijalbo, 1970. 3 v.
- Mila, Máximo. *Historia de la música*. Barcelona. Edit Bruguera, 1980.
- Porzio, Michele (Ed) *Dizionario dell'opera lirica*. Milano. Arnoldo Mondadori, 1977
- Puccini, Giacomo. *Tosca: opera in tre atti*. Milano. Ricordi, 1993.
- Puccini, Giacomo; Ferrando, Enrico Maria, ed. *Tutti i libretti di Puccini*. Milano. Garzanti, 1984.
- Verdi, Giuseppe; Baldacci, Luigi, intr.; Negri, Gino, post. *Tutti i libretti di Verdi*. 4ta ed. Milano. Harzanti, 1975.

ÓPERAS LÍRICAS MENCIONADAS

- **Aída:** Ópera lírica en cuatro actos de Giuseppe Verdi (1813-1901), libreto de Antonio Ghislanzoni (1824-1893) extraído de un tema de F.A. Marielle reelaborado por Camilla Du Locle (1832-1903) en colaboración con Verdi. Primera representación: Cairo, Teatro de la Ópera, 24 de diciembre de 1871.
- **La Bohème:** Ópera en cuatro actos de Giacomo Puccini (1858-1924), libreto de Giuseppe Giacosa (1847-1906) y Luigi Illica (185-1919), extraído del romance *Scènes de la vie de bohème* de Henri Murger (1822-1861).

Primera representación: Torino, Teatro Regio, 1 de febrero de 1896.

- **Cyrano de Bergerac:** Ópera seria en cuatro actos y cinco cuadros de Franco Alfano (1876-1954), texto de Henry Cain (1859-1937), del drama di Rostand. Primera representación: Roma, Teatro de la Ópera, 26 de enero de 1936.
- **Don Giovanni:** Drama jocoso en dos actos de Wolfgang A. Mozart (1756-1791), texto de Lorenzo Da Ponte (1749-1838). Primera representación: Praga, 29 de octubre de 1787.
- **L'Elisir d'amore:** Ópera en dos actos de Gaetano Donizetti (1797-1848), libreto de Felice Romani (1788-1865), basado en el preparado de E. Scribe por Auber en 1831. Primera representación: Milán, Teatro alla Cannobiana, 12 de mayo de 1832.
- **Falstaff:** Comedia lírica en tres actos de Giuseppe Verdi (1813-1901), libreto de Arrigo Boito (1842-1918), extraído de la trilogía de William Shakespeare (1564-1616) compuesta de la primera y de la segunda redacción de *Enrico IV* y de *Allegre comari di Windsor*. Primera representación: Milán, Teatro della Scala, 9 de febrero de 1893.
- **Gianni Schicchi:** Ópera buffa de Giacomo Puccini, con libreto de Giovachino Forzano sobre un episodio del *Infierno*, de Dante Alighieri.
- **Madame Butterfly:** Ópera en tres actos de Giacomo Puccini (1858-1924), libreto de Giuseppe Giacosa (1847-1906) y Luigi Illica (1857-1919) del drama de David Belasco del cuento de J. L. Long. Primera representación: Milán, Teatro della Scala, 17 de febrero de 1904.
- **Il Naso:** Ópera in tres actos de Dmitrij Sostakovic (1906-1975), libreto de J. Preis del cuento di Nikolaj Mogol. Primera representación: Leningrado, Piccolo Teatro, 12 de enero de 1930.
- **Orfeo:** Fábula musical, un prólogo y tres actos, de Claudio Monteverdi (1567-1643), libreto de Alessandro Striggio (1573-1630)

Primera representación: Mantova, Palazzo Ducale, apartamento de “Madama di Ferrara” Margherita Gonzaga, viuda de Alfonso II, Febrero 24, 1607

- ***Rappresentazione di anima e di corpo***: Melodrama para recitar cantando. Texto y música de Emilio Cavalleri (1550-1602) Primera representación: Convento Padres Filipinos, Febrero 1600
- ***Rigoletto***: Melodrama en tres actos de Giuseppe Verdi (1813-1901), libreto de Francesco Maria Piave (1810-1876), extraído del drama histórico *Il re si diverte* de Victor Hugo (1802-1885). Primera representación: Venecia, Teatro La Fenice, 11 de marzo de 1851.
- ***Tosca***: Ópera en tres actos de Giacomo Puccini

(1858-1924), libreto de Giuseppe Giacosa (1847-1906) y Luigi Illica (1857-1919) del drama de Victorien Sardou (1831-1908). Primera representación: Roma, Teatro Costanzi, 14 de enero de 1900.

- ***La Traviata***: Melodrama en tres actos de Giuseppe Verdi (1813-1901), libreto de Francesco Maria Piave (1810-1876) extraído de la novela *La signora dalle camelie* de Alexandre Dumas hijo (1824-1895). Primera representación: Venecia, Teatro la Fenice, 6 de marzo de 1853.
- ***Turandot***: Ópera en tres actos de Giacomo Puccini (1858-1924), libreto de Giuseppe Adami (1875-1946) y Renato Simoni (1875-1952) de la homónima fábula dramática de Carlo Gozzi (1762). Primera representación: Milán, Teatro della Scala, 25 de abril de 1926.