



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

*L'ELISIR D'AMORE* DE GAETANO  
DONIZETTI Y FELICE ROMANI:  
PROPUESTA METODOLÓGICA DE  
ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
**LICENCIADA EN MÚSICA – CANTO**

P R E S E N T A :

**VIRIDIANA MONTSERRAT ESTUDILLO  
MARTÍNEZ**

ASESORES:

MTRO. ELIAS MORALES CARIÑO

MTRA. ZULYAMIR LOPEZRÍOS

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL 2023





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

A mi hermano Iván, pues su luz siempre me acompaña y me motiva a vivir con más intensidad la vida que él no pudo.

A mi mamá, mi abuelita y mi madrina por ser las mujeres que me instruyeron desde pequeña el amor, la independencia, la resiliencia y la fortaleza.

A mi papá, mi hermano Jafet y Martha, que en cada viaje y cada desayuno me enseñan sobre lealtad, cuidado y disciplina.

A mi familia y amigos más cercanos, por siempre estar presentes en los momentos importantes.

Y muy especialmente, a mis maestros, porque sin ellos no sería la artista que soy ahora: a las maestras Zuly y Perla, a Mike, a Elías y hasta el cielo, al profesor David Sortibrán.

*El actor siempre busca un conocimiento que pueda traducirse en acción.*

*Es el actor quien se transforma a sí mismo en el conocimiento con el*

*que actúa el personaje,*

*que siempre vuelve al mutis de donde provino.*

Luis de Tavira

*Cuántas verdades internas podemos descubrir a través de una voz y cuántas*

*emociones podemos transmitir a través de ella.*

Gemma Reguant

# ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>I. APROXIMACIONES AL ESTUDIO DEL PERSONAJE</b> .....	<b>4</b>
DEFINICIÓN DE PERSONAJE .....	4
EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL PERSONAJE OPERÍSTICO.....	5
MARCO TEÓRICO .....	8
<b>II. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS</b> .....	<b>11</b>
PERSONAJE COMO PERSONA.....	11
Personaje redondo/ personaje plano .....	13
Apariencia del personaje.....	14
La voz en la construcción del personaje .....	15
Carácter del personaje.....	17
Vida interior/ Backstory.....	20
Vida exterior .....	20
Monólogo interno .....	21
Meta y motivación.....	24
PERSONAJE COMO ROL .....	27
PERSONAJE COMO ACTANTE .....	29
ELEMENTOS MUSICALES CARACTERIZADORES DEL PERSONAJE.....	33
PERSONAJE Y ACTOR.....	34
<b>III. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA</b> .....	<b>38</b>
EL LIBRETO DE FELICE ROMANI .....	38
DONIZETTI Y LA RECUPERACIÓN DE LA ÓPERA BUFFA.....	41
LOS PERSONAJES DE <i>L'ELISIR D'AMORE</i> .....	44
Adina.....	45
Nemorino .....	46
El doctor Dulcamara .....	47
Belcore .....	48
Gianetta y el Coro .....	48
<b>IV. EJEMPLO ANALÍTICO: ADINA</b> .....	<b>50</b>
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>80</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>82</b>

GÚIA PRÁCTICA PARA EL ANÁLISIS DEL PERSONAJE OPERÍSTICO.....	82
LIBRETO EN ESPAÑOL .....	93
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>134</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 2.1 Información del personaje a partir de diálogos. ....</b>	<b>12</b>
<b>Figura 2.2 Adjetivos para describir el carácter según Monera. ....</b>	<b>19</b>
<b>Figura 2.3 Verbos de acción. Elaboración propia. ....</b>	<b>22</b>
<b>Figura 2.4 Ejemplo de monólogo interno con el Aria: "Una furtiva lágrima", Acto II, escena novena. ....</b>	<b>23</b>
<b>Figura 2.5 Análisis de objetivos según Alan Hicks. ....</b>	<b>25</b>
<b>Figura 2.6 Análisis de objetivos. Dulcamara, Acto I, escena 5. ....</b>	<b>26</b>
<b>Figura 2.7 Personaje como rol. Belcore. ....</b>	<b>29</b>
<b>Figura 2.8 Modelo actancial de Greimas. ....</b>	<b>31</b>
<b>Figura 2.9 Modelo actancial de Greimas. Nemorino. ....</b>	<b>32</b>
<b>Figura 2.10 Indeterminación según Luis de Tavira. Elaboración propia. ....</b>	<b>36</b>
<b>Figura 3.1 Duetto de Adina y Dulcamara "Quanto amore", Acto II, Escena séptima, Tempo di mezzo. ....</b>	<b>46</b>
<b>Figura 3.2 Larghetto "Adina credimi", Acto II. ....</b>	<b>47</b>
<b>Figura 4.1 Apariencia de Adina. Elaboración propia. ....</b>	<b>53</b>
<b>Figura 4.2 "Benedette queste carte" Acto 1, escena 1. ....</b>	<b>54</b>
<b>Figura 4.3 Cantabile "Chiedi all'aura lusinghiera" Acto 1, escena 3. ....</b>	<b>55</b>
<b>Figura 4.4 "Prendi, per me sei libero" Acto 2 escena 9. ....</b>	<b>56</b>
<b>Figura 4.5 Vida exterior de Adina. Elaboración propia. ....</b>	<b>57</b>
<b>Figura 4.6 Cuadro de roles de Adina. Elaboración propia. ....</b>	<b>58</b>
<b>Figura 4.7 Cuadro actancial Adina. Elaboración propia. ....</b>	<b>59</b>
<b>Figura 4.8 Cuadro de objetivos. Aria: "Benedette queste carte – Della crudele Isotta". Elaboración propia. ....</b>	<b>62</b>

<b>Figura 4.9 Cuadro de objetivos. Duetto: “Una parola, o Adina”. Acto 1, escena 3. Elaboración propia. ....</b>	<b>67</b>
<b>Figura 4.10 Cuadro de objetivos. Duetto: "Lallarallará...Esulti pur la barbara". Elaboración propia. ....</b>	<b>70</b>
<b>Figura 4.11 Cuadro de objetivos. Duetto: "Come sen´ va contento! - Quanto amore!". Elaboración propia .....</b>	<b>76</b>
<b>Figura 4.12 Cuadro de objetivos. Aria:“Prendi, per me sei libero” Elaboración propia. ....</b>	<b>78</b>
<b>Figura 4.13 Bifrontalidad actor y personaje: Adina. Elaboración propia. ....</b>	<b>79</b>

# INTRODUCCIÓN

La ópera es una forma teatral; un complejo pero perfecto matrimonio entre música y teatro. Han transcurrido cuatrocientos años desde el nacimiento de este género y no debemos olvidar su origen como arte escénica.

En el siglo XVIII, Pietro Metastasio, el libretista más prolífico de su época, descartó la idea de que la ópera tratara sólo de interpretar complejas sonatinas para la garganta; en cambio, creía que el único camino para mantener viva esta forma de arte era un correcto entrenamiento en actuación y la preocupación por la adecuada simbiosis entre música y acción.<sup>1</sup>

Por su lado, los empresarios de ópera también han buscado diferentes formas de mantener interesado a su público, pero el panorama durante y después de la pandemia del año 2020 se ve francamente difícil pues han tenido que competir contra otras formas de entretenimiento más inmediato como son los servicios de streaming y el cine. El saldo: varias producciones canceladas en los últimos tres años.

El envejecimiento de la audiencia confiable también es motivo de gran preocupación para los administradores de ópera. Peter Gelb, director general de la *Metropolitan Opera* mencionó que entre los problemas presupuestarios del *Met*, se encuentra el envejecimiento de la audiencia confiable, cuyo promedio se encuentra entre cuarenta y ocho y sesenta. La construcción de una audiencia juvenil, comprensiblemente, se ha convertido en el foco de los departamentos de marketing y desarrollo como método para evitar más cancelaciones, pero la solución fácil siempre será contratar menos artistas.<sup>2</sup>

Para resumir, actualmente hay más competencia por menos empleos, y las futuras generaciones de cantantes, deben convertirse en artistas multidisciplinarios para trabajar lo antes posible. De acuerdo con la autora Lizbeth Abeyta Lucca, hace unas décadas, un

---

<sup>1</sup> Alan E. Hicks, *Singer and Actor. Acting Technique and the Operatic Performer*, Milwaukee: Amadeus Press, 2011, pp 2 – 4.

<sup>2</sup> Idem.

cantante de ópera podía llegar a tener mayor presencia en los escenarios internacionales si poseía una voz excepcional, limitando la actuación a pararse y cantar; pero hoy día los aspirantes deben desarrollar no solo la calidad de la voz y la técnica de canto, sino también la habilidad de actuación, la apariencia, la habilidad en un lenguaje extranjero, la aptitud para colaborar con terceros, la perspicacia en los negocios y la destreza en combate escénico y en danza.<sup>3</sup>

Con lo anterior podemos resaltar la importancia de que los cantantes desarrollen otros talentos además del canto. Los cantantes que anhelan carreras internacionales serán juzgados no sólo como cantantes, sino como intérpretes bien preparados capaces de presentar personajes convincentes a un público cada día más exigente.

Esta investigación surge de la necesidad que yo misma tuve como estudiante y como egresada de la licenciatura de “Canto” de perfeccionar mis habilidades actorales para desenvolverme con mayor eficacia en el ámbito profesional. La primera complicación que encontré fue que con dos horas a la semana de la materia “Actuación aplicada al canto” que llevamos en la carrera no alcancé a cubrir todas las necesidades que me demandaban mis puestos de trabajo y estudiar una licenciatura complementaria de actuación exige tiempo y esfuerzo que ya no podía destinar. Hay talleres de teatro y libros que específicamente abordan la actuación aplicada al canto como los ya citados: *Singer and Actor. Acting Technique and the Operatic Performer* de Alan Hicks y *Acting Techniques for Opera* de LizBeth Abeyta Lucca, sin embargo, son pocos, en inglés, y aunque su contenido es muy variado, no los encontré didácticos: no mencionan a los autores en que se basaron y por lo tanto, parecen no seguir una metodología concreta.

De esta manera, nace la idea de crear un manual accesible que una diferentes técnicas de actuación sostenibles en la ópera basado en un análisis sistemático del libreto y del personaje para ayudar a los cantantes a lograr una interpretación orgánica, es decir, aquella que es congruente con el libreto, la época y el estilo vocal. En otras palabras, el objetivo de esta investigación es proponer un modelo de análisis previo a la puesta en escena de fácil aplicación, con ejemplos, tablas y esquemas rellenables e información resumida como guía

---

<sup>3</sup> LizBeth Abeyta Lucca, *Acting Techniques for Opera*, Pomona: Vivace Opera, 2007, Pp. 1-3.

para el estudio específico de un personaje ópera, de tal manera que cualquier estudiante de canto, o carrera afín, pueda conectar rápidamente con el papel a interpretar; por lo tanto, nos centraremos en un análisis del personaje pues es el elemento dramático más cercano al cantante. Quiero resaltar que esta propuesta por sí sola no supe por ningún motivo al trabajo actoral posterior al análisis, en el cual, el director de escena o maestros de actuación podrán profundizar más.

Dicho lo anterior, las preguntas que nos proponemos a responder son: ¿De qué manera podemos analizar un personaje operístico con la información que nos da el libreto? y ¿Cómo podemos establecer una metodología de análisis de personaje para acercarnos a una actuación convincente?

El presente trabajo recopila diferentes dramaturgos, lingüistas y cantantes cuyos escritos han aportado a la materia del desarrollo de personaje: Aristóteles, Stanislavski, Greimas, Tavira, Alonso de Santos, Casetti y Di Chio, entre otros.

En el primer capítulo abordamos los antecedentes históricos que desembocan en la creación del personaje, su definición, teorías y debates en torno a sus posibles métodos de estudio. El segundo reúne y jerarquiza las categorías de análisis que consideramos más adecuadas para la aplicación en la ópera. En el tercer capítulo hacemos un contexto histórico de la ópera y los personajes que analizaremos para el presente trabajo: *L'elisir d'amore*. Finalmente, estamos seguros de que el capítulo de más importancia es el último, pues en él mostramos la propuesta de análisis de personaje ilustrada paso a paso con "Adina". Terminamos con el apartado de anexos, en el que añadimos el libreto de la ópera en español editado por Daniela de la Cruz y la guía de análisis completa y lista para usarse con cualquier personaje y por cualquier actor.

Los cantantes tenemos un gran compromiso con la sociedad y con las audiencias, pues para encarnar un personaje y contar una historia que conmueva los sentidos, debemos estar muy bien preparados y dedicarle muchas horas de estudio a la música y al texto. Nuestra intención con esta tesis también es resaltar la importancia del estudio del libreto a la par del estudio de la partitura. Sin nada más que decir, esperamos que este trabajo ayude a numerosos estudiantes y que motive más investigaciones sobre el tema, pues aún hay un nicho basto por llenar en la materia de actuación y canto.

# I. APROXIMACIONES AL ESTUDIO DEL PERSONAJE

## DEFINICIÓN DE PERSONAJE

La palabra *personaje* proviene de la palabra griega *πρόσωπον*, *persona*. Se desarrolló por primera vez en la tragedia griega como un elemento clave para la imitación de la naturaleza del ser humano. El personaje hace referencia a la máscara del actor o al personaje teatral que imita el carácter del hombre y en consecuencia debía tener ciertas cualidades: bondad (indulgencia o clemencia), adecuación (respecto a la obra en cuestión), semejanza (mímesis de la realidad) y consecuencia (congruencia, credibilidad o verosimilitud).<sup>4</sup>

El personaje del teatro romano casi no encontró cambios respecto al del teatro griego. Tras la caída del Imperio romano, el personaje teatral sufrió un letargo y resurgió hasta el teatro de la Europa Medieval. Aquí encontramos al personaje religioso que escenificaba la vida de santos y sus milagros, y el personaje alegórico que representaba el vicio o la virtud.<sup>5</sup>

Para el siglo XVI, el personaje ya se encontraba perfectamente construido y caracterizado. Aparecieron los primeros actores famosos, (se profesionalizó la labor actoral) y surgió también la *Commedia dell'Arte*, en la que se desarrollaron los caracteres fijos o de máscara. En este género basado en la comedia y en la improvisación encontramos cuatro familias principales:<sup>6</sup>

Los viejos: representan el poder y suelen ser los padres de los enamorados. Aquí se encuentran **Pantalone**, un comerciante tacaño y enamoradizo que se cree joven, **Il Dottore**,

---

<sup>4</sup> Aristóteles, *Poética*, Alicia Villar Lecumberri (trad. intro. y notas), Madrid: Alianza editorial, 2004, p. 41.

<sup>5</sup> Ignacio Lasiera Pinto, *op. cit.* p. 46.

<sup>6</sup> Judith Vives, “La Commedia dell’arte, el teatro del siglo XVI que sigue vivo” en <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20201112/49417466023/commedia-dellarte-teatro-siglo-xvi-sigue-vivo.html> (consultado el 22 de marzo de 2022.).

un sabio estudioso, amante de la comida y **Strega**, una curandera que domina la herbolaria, la adivinación y los filtros de amor.

Los criados: están al servicio de los viejos y de los enamorados. Tenemos a **Brighella**, un cocinero listo y astuto que suele meterse en problemas, **Arlechino**, quizá el personaje más conocido, es el criado torpe y simple, **Colombina**, la divertida y juguetona criada que representa el sentido común, **Pulcinella**, sarcástico y descreído, puede desempeñar todos los oficios y finalmente **Zanni**, el último en todo. No tiene nada, sólo un apetito imparable.

Los enamorados: hijos de los viejos, representan el amor en estado efervescente. En la *Commedia del arte* son los únicos que logran su objetivo.

El Capitano: representa el poder militar y suele ser una persona foránea del pueblo.<sup>7</sup>

## EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL PERSONAJE OPERÍSTICO

En este contexto, en Florencia aproximadamente en el año 1581 nace la *Camerata Fiorentina*, un cenáculo de músicos, poetas, cantantes, intelectuales y nobles renacentistas que discutían acerca de las nuevas y distintas formas de arte.<sup>8</sup> Este grupo realizó un experimento interesante: poner en escena una obra lo más cercana a lo que ellos consideraban había sido el teatro clásico. A pesar de esto, no retomaron una obra existente, sino que crearon un nuevo texto de inspiración clásica y le adaptaron música nueva. La mayor innovación de estos intelectuales fue presentar el canto como una expresión individual y no colectiva. El resultado: una obra teatral con música, una *opera in musica*, género al que hoy en día se llama ópera.

Vemos a lo largo de la historia que el personaje de ópera se desarrolló a la par que el personaje de teatro. En los orígenes de la ópera, predominaban los argumentos clásicos–grecolatinos,

---

<sup>7</sup> Apuntemos la similitud entre Belcore y Dulcamara con los personajes de El capitán y El doctor. La *Comedia dell'Arte* influiría en muchos personajes operísticos a lo largo de los años, por ejemplo, en los criados cómicos.

<sup>8</sup> Roger Alier, *Historia de la ópera. Los orígenes, los protagonistas y la evolución del género lírico hasta la actualidad*, Barcelona: Redbook Ediciones, 2020, p. 30 – 31.

pero la inclusión de personajes cómicos, originalmente ajenos a la acción (criados astutos, nodrizas ambiciosas, soldados fanfarrones, médicos estúpidos, etc.) animaban (y deformaban) las obras más serias.<sup>9</sup> Mencionemos a las nodrizas de Nerón y Poppea en *L'incoronazione di Poppea* como ejemplo de que poco a poco, los personajes cómicos adquirieron mayor presencia musical y escénica.

A finales del siglo XVII los libretistas retrataban en sus personajes las lecciones morales propias del despotismo ilustrado: los nobles (héroes, monarcas, princesas) son superiores moralmente por el simple hecho de pertenecer a la nobleza. Los personajes cómicos que tanto éxito habían alcanzado en la ópera veneciana comenzaron a desaparecer y finalmente se vio una reducción considerable de personajes. En *La Calisto* de Cavalli, en 1652 encontramos trece personajes; para 1695 la cifra máxima aceptable era siete. La razón principal de esta reducción es que era menos costoso mantener una compañía con menos cantantes. Finalmente, en esta generación casi no hubo duetos, puesto que los *castrati* más famosos y las *prime donne* de mayor prestigio se negaban a cantar combinando sus voces con las de otros cantantes.<sup>10</sup>

A principios del siglo XVIII devino el regreso de los personajes cómicos, pues las historias divertidas y subidas de tono se vendían más fácil; sin embargo, los libretistas más importantes se negaban a incluirlos pues rompían la unidad de acción. Debido a esto, surgió la división entre ópera seria, *intermezzi* cómicos y ópera buffa.

Lo esencial en la ópera buffa era que los personajes solían tener una voz que era propia de su edad y situación: el tenor y la soprano eran la pareja enamorada y los papeles de bajo bufo (no se distinguía entonces todavía mucho entre bajo y barítono) se distribuían entre el criado del tenor, el padre regañón y tiránico y el viejo amante despechado.<sup>11</sup>

Si bien en los orígenes de la ópera el intento de recrear la tragedia griega fue considerada una creación más cercana a la literatura que a la música, para mediados del siglo XVIII, el libreto era considerado un simple marco que permitía el desarrollo de la acción, un pretexto para la

---

<sup>9</sup> Roger Alier, *op. Cit.* p. 52.

<sup>10</sup> *Ibidem* p. 75.

<sup>11</sup> *Ibidem* p. 102.

música: los recitativos facilitaban el seguimiento de la acción y las arias, duetos y escenas servían para expresar los sentimientos o estados anímicos de los personajes. La música, por su parte, se llenaba cada vez más de florituras propias del manierismo barroco.<sup>12</sup>

Con la reforma de Gluck que consagró el estilo neoclásico en la ópera, se reintegró el coro y el ballet a la acción, se resaltó la obertura, y se evitaron todos los adornos y arias innecesarias dando a la partitura un aire más sobrio, pero sus óperas mostraban una austera emotividad con personajes estatuarios.<sup>13</sup>

Fue hasta la época de Mozart en que los personajes comenzarían a dibujarse más humanos a través de la música que los acompaña. Estos son expuestos a toda clase de contradicciones de pensamientos que tienen los individuos y cada uno, buffo o serio, queda caracterizado en sus arias. Por ejemplo en *Die Entführung aus dem Serail*, Mozart demuestra que un personaje puede evidenciar una psicología más definida a través de la melodía vocal y la orquestación: la emoción amorosa y la vocalidad elegante y decorativa de Belmonte se hace presente no en una, si no en sus tres arias marcándolo como un “noble y enamorado”.<sup>14</sup>

Finalmente en el periodo del *Bel Canto*, los personajes románticos de Rossini y Donizetti lucieron su belleza y maestría vocal; ya sea que la mostraran luchando por alcanzar sus aspiraciones amorosas o mientras protagonizaban escenas de una comicidad exagerada. Rossini fue el primero en presentar a los personajes con *arias* y *cabalettas* en lugar de la ya anticuada aria da capo. Acudió a la expresión emotiva a través de un canto delicado y ornamentado, y jamás a través de forzar la emisión ni de la exageración dinámica en la producción vocal.<sup>15</sup>

Sin embargo, debemos destacar la penetración psicológica que Donizetti logró en algunos de sus personajes ya que fue superior a la de sus contemporáneos. Incluso se menciona que

---

<sup>12</sup> Arturo Delgado Cabrera, “Un texto teatral específico: el libreto de ópera”, Universidad de Las Palmas, en <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8558/CC-04art5ocr.pdf> .

<sup>13</sup> Ivette Rojas Zeledpon, “Historia de la Ópera desde sus orígenes hasta los musicales”, Escuela de Artes Musicales en: <https://es.scribd.com/document/377498499/Historia-de-La-Opera>, p. 10.

<sup>14</sup> Roger Alier, *op. cit.* p. 191-192.

<sup>15</sup> *Ibidem* p. 260- 279.

influyó fuertemente en Verdi y en el verismo.<sup>16</sup> Los personajes donizettianos buscaban la complicidad del público a través de un carácter sincero. Destacan las heroínas donizettianas a las que el compositor dotó de un perfil psicológico complejo y sobre todo humano.

Sobre los personajes de *L'elisir d'amore*, Roger Alier menciona lo siguiente:

En este caso Donizetti, sin salir de las convenciones fijadas por Rossini y la tradición buffa anterior, aplicó este principio de sinceridad y humanidad a los personajes de la obra, de tal modo que desde el punto de vista psicológico consiguió hacer de las figuras tópicas de la ópera buffa personajes de carne y hueso. El protagonista Nemorino es un ejemplo perfecto de esta nueva concepción, en la que el joven pueblerino enamorado hace un poco el ridículo, pero también emociona al público. Para conseguir este efecto, Donizetti renunció a buena parte de los efectismos vocales de las óperas de Rossini, para hallar en la sencillez de la línea musical del personaje esta expresión de sinceridad requerida, a la que hay que añadir la romanza tiernamente romántica («Una furtiva lágrima») y finamente instrumentada para redondear el efecto.<sup>17</sup>

## MARCO TEÓRICO

Para el siglo XX los protagonistas de los libretos son cada vez más complejos: su progreso crece paralelamente al desarrollo de la psicología como ciencia, al nacimiento del cine y a las nuevas tendencias actorales.<sup>18</sup>

Un ejemplo claro de esta nueva corriente teatral fue Constantin Stanislavski, director, actor y autor ruso que revolucionó la concepción de los estudios de interpretación de los personajes. Su primer libro *Un actor se prepara* y todas sus obras posteriores refuerzan la importancia del trabajo previo del intérprete en los aspectos físicos pero sobre todo en los aspectos psíquicos y emocionales:

---

<sup>16</sup> Sería muy interesante mencionar personajes de óperas posteriores al *bel canto*, pero para esta investigación nos interesan sólo el contexto histórico y los antecedentes de *L'Elisir d'amore*.

<sup>17</sup> *Ibidem* p. 278.

<sup>18</sup> Ignacio Lasierra Pinto, *op. cit.* p. 50.

Pienso que si uno no usa su cuerpo, su voz, algún modo de hablar, de caminar y de moverse; si no sabe una forma de caracterizar al personaje, lo probable es que no pueda transmitir a otros su interior, su espíritu palpitante.<sup>19</sup>

Ahora bien, ya que hemos dado un breve recorrido por la evolución del personaje desde Aristóteles hasta Stanislavski la pregunta importante es ¿cómo podemos analizar a un personaje?

Los libretos y guiones cuentan la historia de *alguien*, y a ese alguien le *sucede algo*, pero ¿cuál es la relación entre el personaje y la acción? ¿Es más importante uno sobre el otro o se complementan? ¿En un análisis de personaje, qué se debe priorizar, la acción, el carácter o ambos? ¿Qué metodologías nos pueden ayudar al análisis? Patrice Pavis sugiere tres posibilidades:<sup>20</sup>

- 1) Analizar la acción, ya que es el elemento principal y determina el resto.
- 2) Analizar al personaje, porque la consecuencia necesaria de la psicología de éste serán sus acciones en la trama.
- 3) Analizar la acción y el personaje como una unidad que se complementa, no se contradice.

La primer teoría la defienden teóricos como Algirdas Greimas y Vladimir Propp<sup>21</sup> que consideran al personaje como una “unidad de acción”, una pieza del engranaje que queda a merced de lo que sucede en el relato. Aristóteles inició esta teoría y fue prolongada por los formalistas y por la semiótica estructuralista.

---

<sup>19</sup> Constantin Stanislavski, *Creación de un personaje*, Francisco J. Perea (prol.), México: Editorial Diana, 1992, p. 14.

<sup>20</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 355.

<sup>21</sup> Greimas y Propp, ambos lingüistas. Por un lado, Greimas de origen lituano - francés (1917 – 1992) es el fundador de la semiótica estructural inspirada en Ferdinand de Saussure, por otro lado, Vladimir Propp, nacido en Rusia (1895 – 1970) fue un lingüista dedicado al análisis de los elementos narrativos en los cuentos.

El elemento más importante de todos es la trama de los hechos; pues la tragedia es imitación no de personas sino de acción y de vida. De ahí que no actúen para imitar los caracteres, sino que visten los caracteres gracias a las acciones. Además; sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres, es viable.<sup>22</sup>

El segundo concepto histórico define al personaje como una “unidad psicológica”, como un simulacro de la persona real. Varios intelectuales del siglo xx siguieron, entre ellos el dramaturgo y director de escena español Alonso de Santos:

Pasamos de la mimesis aristotélica basada en las categorías de lo mítico, al territorio de la identificación con personajes que asumen la complejidad de lo humano y su condición de signos comunicativos.<sup>23</sup>

Sin embargo, quedarnos sólo con un análisis psicológico podría no ser suficiente. Seymour Chatman, autor del libro *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, señala que desde esta concepción del personaje, la trama sería un derivado que justificaría una narrativa débil en la que los sucesos en sí mismos no constituyen una fuente de interés.<sup>24</sup>

Surge así la tercera opción que plantea que es imposible concebir un concepto sin el otro. Podemos quedarnos con lo mejor de los conceptos y entender al personaje como un elemento de la acción pero que se construye como si se tratara de una entidad con una psicología propia. Los catedráticos italianos Francesco Casetti y Federico Di Chio han sintetizado varias de estas propuestas metodológicas en su libro *Cómo analizar un film*. Si bien, su trabajo se centra en el cine, encontramos su metodología muy concreta y de fácil aplicación para personajes de ópera. De esta manera proponemos analizar a nuestros personajes desde las facetas propuestas por los autores: el personaje como persona, el personaje como rol, y el personaje como actante.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Aristóteles, *op. cit.* p. 49.

<sup>23</sup> Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Madrid: Editorial Castalia, 1998, p. 234.

<sup>24</sup> Seymour, Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid: Taurus, 1990, p. 121.

<sup>25</sup> F. Casetti, Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 173 – 188.

## II. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

### PERSONAJE COMO PERSONA

Un personaje es una metáfora de la naturaleza humana. Analizar al personaje como persona significa asumirlo como un individuo único que tiene un carácter, actitudes y un perfil físico que lo identifican. En este análisis se le harán preguntas al personaje para averiguar sus rasgos físicos, expresión verbal, vestimenta, historia personal, estrato social, etc. En la carátula del libreto de *L'elisir d'amore*, Felice Romani describe a Adina como una rica y caprichosa arrendataria y a Nemorino como un granjero joven y simple enamorado,<sup>26</sup> además, los diálogos de los personajes nos brindarán más información útil para su análisis.

Nunca se entiende al personaje como una persona en sí, sino como una extensión de esta. Mientras que la persona está caracterizada por la “totalidad”, la fragmentación es propia de aquellos personajes contruidos únicamente por los rasgos que resultan útiles para la acción.<sup>27</sup> Robert Mckee, uno de los teóricos más influyentes en la escritura de guiones aporta al debate:

Nos relacionamos con los personajes como si fueran reales, pero son superiores a la realidad. Diseñamos sus rasgos para que resulten claros y reconocibles; mientras que los seres humanos somos difíciles de comprender; por no decir enigmáticos. Conocemos a los personajes mejor de lo que conocemos a nuestros amigos porque un personaje es eterno e inalterable mientras que las personas cambian: cuando creemos que hemos empezado a comprenderlas nos damos cuenta de que no es así.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> En los anexos se encuentra el libreto adaptado al español por Daniela de la Cruz Casals.

<sup>27</sup> D. Tomasi, en Ignacio Lasierra Pinto, *op. cit.* p. 56.

<sup>27</sup> R. Mckee, *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Barcelona: Alba Editorial, 2002, p. 446.

José Patricio Pérez Ruffi<sup>29</sup> apunta que en series de televisión se aprecia con mayor claridad el desarrollo de los personajes, por lo que muchos guionistas sugieren la creación de al menos treinta páginas de biografía para cada uno de los involucrados en la trama. Libros como el de Linda Seger *Cómo crear personajes inolvidables*,<sup>30</sup> o el de Robert McKee *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*<sup>31</sup> describen varias estrategias para la construcción del personaje. Pérez Ruffi tomó estos principios para crear su modelo de análisis:

Ampliaremos este modelo de análisis a partir de las aportaciones que hacen los manuales de guión en sus consejos para creación de personajes; en este caso convertiremos las categorías de creación en instrumentos de análisis.

Partiremos analizando a nuestros personajes desde su psicología, apariencia, historia y todos los elementos que los dotan de unicidad, sin embargo, debemos recordar que estamos hablando de personajes y no de personas. La mayor parte de la información que analizaremos se encuentra en el libreto, por lo que será conveniente filtrar los diálogos para su futuro uso:

<b>¿Qué dice el libreto sobre el personaje?</b>	<b>¿Qué dice el personaje sobre sí mismo?</b>	<b>¿Qué dicen otros sobre el personaje?</b>
---	---	---

Figura 2.1 Información del personaje a partir de diálogos.

<sup>29</sup> José Patricio Pérez Ruffi, “Metodología de análisis de personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica”, en <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199550145034.pdf>.

<sup>30</sup> L. Seger, *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós, 2000 en [https://www.academia.edu/44096521/Como\\_crear\\_personajes\\_inolvidables\\_Linda\\_Seger](https://www.academia.edu/44096521/Como_crear_personajes_inolvidables_Linda_Seger) (Consultado el 1 de diciembre de 2021.)

<sup>31</sup> R. McKee, *op.cit.*

## Personaje redondo/ personaje plano

Un personaje puede ser redondo o plano según su caracterización y su descripción. Para Casetti y Di Chio<sup>32</sup> el redondo es complejo y variado, con una gran variedad de rasgos que lo asemejan a un sujeto con psicología propia y personalidad individual. El personaje redondo también se reconocería como aquel lleno de ambigüedad y dudas, inestable, complejo y contrastado. Sólo los personajes redondos pueden desempeñar papeles trágicos, pues suscitan en nosotros emociones que no sean humor o complacencia. Según Chatman los personajes redondos permiten la discusión sobre sus posibles acciones futuras,<sup>33</sup> y para Forster, si esas acciones futuras sorprenden de manera convincente, se trata de un personaje redondo: estrategias para la construcción del personaje. Pérez Rufi tomó estos principios para crear su modelo de análisis:

El elemento principal de valoración del personaje como redondo sería su capacidad para sorprender de una manera convincente, de tal modo que si nunca sorprende, es plano, y si sorprende pero no convence, finge ser redondo pero es plano.<sup>34</sup>

¿Por qué la sorpresa es tan importante? La construcción de un personaje redondo requiere de la transmisión de gran cantidad de información, y como en la vida real, a simple vista no podemos apreciar toda la información sobre el personaje, siempre quedan datos ocultos que se van develando a medida que la historia avanza y el personaje se relaciona con personas en distintos ámbitos (profesional, personal, amoroso, etc.).

Por su lado, el personaje **plano** se construye en torno a una sola idea o cualidad y se identifica con facilidad ya que permanece inalterable.<sup>35</sup> Es perfectamente coherente con respecto a sus rasgos sin que quede lugar para la duda, la ambigüedad o la especulación acerca de su posible desarrollo. Para identificar a estos personajes se debe considerar el género de la ópera. En la ópera buffa, los personajes cómicos suelen ser personajes planos.

---

<sup>32</sup> F. Casetti, Di Chio, *Cómo analizar un buen film*, Barcelona: Paidós, 1998, p.178.

<sup>33</sup> S. Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid: Taurus, 1990, p. 143.

<sup>34</sup> E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid: Debate, 1983, p. 79.

<sup>35</sup> E. M. Forster, *op. cit.*, p. 75.

## Apariencia del personaje

Es necesario describir la identidad física que constituye el soporte del personaje. La edad, el sexo y el físico tienen una influencia considerable en el comportamiento del personaje, sin embargo, otras características no son importantes para sostener la trama. Al respecto R. Davis menciona:

Por supuesto, puede haber algunos detalles en los que quieras insistir especialmente, pero, en general, lo más sensato es no ser demasiado inflexible en lo que se refiere a la apariencia física. La apariencia física denota el interior, así que mientras el interior siga quedando perfilado, los detalles en sí son sólo de segundo orden.<sup>36</sup>

Para este análisis nos centraremos únicamente en los aspectos físicos que menciona el libreto, y dejaremos al director de escena la tarea de completar con su imaginación la información faltante. Seguiremos la propuesta de Dyer para la observación de la apariencia del personaje:<sup>37</sup>

**Fisonomía:** Sexo, edad, color de piel, altura, peso, color de pelo y defectos físicos del sujeto u otros aspectos relevantes en la trama.

**Vestuario:** ¿El personaje lleva puesto algo que lo diferencie de los demás? ¿Esa vestimenta es relevante para la narración? ¿Su vestimenta muestra rasgos indicativos de su personalidad?

**Gestos:** Ademanos con el rostro y las manos sugeridos en el libreto. ¿Nuestro personaje se ríe? ¿Llora? ¿Usa la espada?

---

<sup>36</sup> R. Davis en Ignacio Lasiera *op. cit.* p. 163.

<sup>37</sup> Dyer en José Patricio Pérez Rufi *op. cit.*

## La voz en la construcción del personaje

La voz comunica la interioridad del personaje. A través de la voz podemos descifrar su género, su edad, el nivel cultural y socioeconómico, origen geográfico, credibilidad y autoestima, personalidad, emoción, pensamientos, intención, entre otros.

El compositor de la ópera aporta en un primer acercamiento, información necesaria como la tesitura, la melodía, las dinámicas, el ritmo, etc., mientras que el libretista nos brinda las palabras que vamos a transmitir. No obstante, en aras de mostrar con precisión el discurso interno de nuestros personajes a través de la voz y dando prioridad a nuestra labor como cantantes, sugerimos hacer un extenso análisis de las cualidades vocales que refuercen esta comunicación.

Sobra mencionar que cada una de estas cualidades debe estar siempre dentro de una **correcta técnica vocal** y del **estilo** al que pertenezca la ópera; sin embargo, una voz bella no será suficiente para penetrar en la interpretación y expresión elevada que el canto exige. Dietrich Fischer-Dieskau insiste en que las voces bellas deben estar al servicio de la expresión cálida del sentimiento en vez de conformarse con su deliciosa envoltura.<sup>38</sup>

La voz del actor debe expresar lo que el cuerpo, la mente y las emociones quieren transmitir de cada personaje.<sup>39</sup> Para ello, el actor o la actriz necesitan conectar los pensamientos con el cuerpo y con la voz. Necesitan que los pensamientos tengan una respuesta en el cuerpo y que la voz sea el reflejo de cómo está ese cuerpo (cómo están sus músculos, sus emociones, su postura, etc.).

Podemos esquematizar esta conexión entre la mente, el cuerpo y la voz de la siguiente manera:

---

<sup>38</sup> Fischer-Dieskau, Dietrich, *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto*, Madrid: Turner Music, 1985, p. 422-437.

<sup>39</sup> Gemma Reguant, “La voz y el actor” en Bustos Sánchez, Inés, *La voz. La técnica y la expresión*, España: Editorial Paidotribo, 2012, p. 150-169.

## Mente > cuerpo > voz

Los pensamientos del actor deben tomar cuerpo, modificar todo su organismo y la voz debe expresar todo lo que está ocurriendo en el interior de ese cuerpo. De esta manera, el cantante tendrá oportunidad de reflexionar y trabajar sobre dos voces: la propia y la del personaje; incluso, esta última puede cambiar mientras transcurre la ópera. Sólo debemos recordar que cada inflexión en la voz será propia del rol que estamos interpretando y no del cantante. Soledad Sacheri hace un compendio de diferentes inflexiones vocales que pueden ayudar al cantante a comunicar de manera efectiva la poesía y las emociones: <sup>40</sup>

**Volumen:** Una gran intensidad en el volumen puede representar emociones eufóricas y ser signo de seguridad, confianza, dominio o ira. La intensidad suave representa la introversión, timidez, tristeza, enfermedad, etc.

**Registro:** Jugar con nuestros registros podría ampliar nuestras herramientas interpretativas. Por tradición los registros graves de pecho muestran emociones de fortaleza, seguridad y confianza, en contraste con el registro de cabeza que podría presentarse en situaciones alegres, infantiles o de inseguridad.

**Timbre:** Usualmente describimos un timbre por medio de experiencias no auditivas como la temperatura (cálido-frío), la riqueza (rico, puro), el brillo (brillante, apagado, sordo, puro, percuciente, estridente, metálico, velado, sucio), la robustez, lo envolvente, la luz, lo seco, lo lleno y sonoro entre muchos más. Un personaje podría experimentar con varias de estas cualidades tímbricas.

**Color:** Las vocales son los fonemas que se producen por la salida del aire sin ninguna obstrucción a través de la nariz o boca y según la posición de la lengua, los labios y de la mandíbula logramos las diferencias acústicas. De esta manera, podemos modificar el color de nuestras vocales al cantar si así lo requiere el personaje o el texto. Para lograr vocales claras y brillantes como la “i”, llevamos nuestros labios

---

<sup>40</sup> Soledad Sacheri, *La voz del actor*, Buenos Aires: Akadia editorial, 2016, p. 183-196.

hacia arriba, como en una sonrisa y para lograr vocales oscuras como la “o” redondeamos los labios.

**Brillo:** Si bien, en el Bel Canto la voz del cantante siempre debe lucir sus armónicos, en otros géneros quizá podríamos arriesgarnos con un sonido destimbrado, opaco, velado o liso si nuestro personaje se está muriendo o sufre mucho.

**Falseamiento del timbre:** Son modificaciones que generan un contraste entre el timbre y el emisor. El actor puede jugar con la nasalidad, el falsete, la ronquera, etc. En *L'elisir d'amore* tenemos el claro ejemplo de Dulcamara en su aria “Udite, udite, o rustici – Cosí chiaro.”

### Carácter del personaje

Según Casetti y Di Chio esta categoría se refiere a un “modo de ser”.<sup>41</sup> El carácter del personaje podría ser el factor más importante para su construcción. Para definirlo tenemos que considerar estos factores:

- a) El carácter se muestra en las decisiones que toma el agente (Aristóteles).
- b) El carácter se revela a través de la acción, y no sólo se hace explícito mediante la acción del protagonista, sino también de las reacciones de los demás (Vale).
- c) El carácter individualiza al personaje y lo distingue de los demás (Tomashevski).
- d) El carácter se muestra en la reacción a un estímulo externo (Alonso).
- e) El carácter es constante (Vale).
- f) El carácter es una idea, la que el personaje pueda tener de sí mismo (Bentley).

Podemos describirlo a través de adjetivos, en un listado de rasgos que pueden combinarse a la hora de crear un personaje.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Casetti y Di Chio en José Patricio Pérez Rufi, *op. cit.*

<sup>42</sup> Monera “100 adjetivos sobre el carácter” en <https://www.victoriamonera.com/100-adjetivos-caracter/> (consultado el 22 de marzo de 2022).

1. AFECTUOSO
2. AHORRADOR
3. ALEGRE
4. ALTIVO
5. AMABLE
6. AMBICIOSO
7. ANTIPÁTICO
8. APASIONADO
9. ASTUTO
10. ATOLONDRADO
11. ATREVIDO
12. AVARO
13. BELIGERANTE
14. BOBO
15. BONDADOSO
16. BRUSCO
17. BRUTO
18. BUENO
19. BURLÓN
20. CÁLIDO
21. CARIÑOSO
22. CAUTO
23. CELOSO
24. CHIFLADO
25. CHISMOSO
26. COBARDE
27. CODICIOSO
28. COMPLICADO
29. CONDESCENDIENTEE
30. CONFIADO
31. CONSERVADOR
32. CRUEL
33. DERROCHADOR
34. DILIGENTE
35. DINÁMICO
36. DISCRETO
37. DIVERTIDO
38. EDUCADO
39. ENCANTADOR
40. ENGREÍDO
41. ENVIDIOSO
42. ESTÚPIDO
43. EXIGENTE
44. EXTROVERTIDO
45. FANÁTICO
46. FANFARRÓN
47. FASCINANTE
48. FIEL
49. FILÁNTRORO
50. FRACASADO
51. FRÍO
52. GROSERO
53. GRUÑÓN
54. HOLGAZÁN
55. HONESTO
56. HONRADO
57. HOSCO
58. HOSTIL
59. HUMILDE
60. HURAÑO
61. IDIOTA
62. ILUSO
63. IMBÉCIL
64. IMPULSIVO
65. INQUIETO
66. INSISTENTE
67. INSOLENTA
68. INTELIGENTE
69. INTROVERTIDO
70. INTUITIVO
71. IRACUNDO
72. IRÓNICO
73. JOVIAL
74. LEAL
75. LISTO
76. LOCO
77. LUJURIOSO
78. MALEDUCADO
79. MALICIOSO
80. MALVADO
81. MENTIROSO
82. MIEDOSO
83. MISÁNTROPO
84. MODERNO
85. MODESTO
86. MORDAZ
87. OPTIMISTA
88. ORGULLOSO
89. PARLANCHÍN
90. PEREZOSO
91. PERTINAZ
92. PESADO
93. PESIMISTA

94. PRUDENTE	105.SINCERO	116.VANIDOSO
95. PUNTUAL	106.SOBERBIO	117.OTROS:
96. REALISTA	107.SUPERSTICIOSO	
97. REBELDE	108.TACAÑO	
98. RESERVADO	109.TERCO	
99. RETRÓGRADO	110.TONTO	
100.RIDÍCULO	111.TRAMPOSO	
101.RUIN	112.TRANQUILO	
102.SEVERO	113.TRAVIESO	
103.SIMPÁTICO	114.VAGO	
104.SIMPLE	115.VALIENTE	

*Figura 2.2 Adjetivos para describir el carácter según Monera.*

## Vida interior/ Backstory

La teoría de la vida íntima como construcción de caracteres la desarrolló Syd Field.<sup>43</sup> Así como el ser humano tiene un pasado que lo define y lo impulsa a tomar decisiones en el presente, cada uno de los involucrados en las historias tiene una vida interior pasada que define sus experiencias desde su nacimiento hasta el momento en que inicia la obra. Los personajes tienen un origen étnico, social y educativo al que Linda Seger llamó "influencia cultural."<sup>44</sup>

Para nuestro análisis tomaremos nota de todo aquello que nos habla de la historia previa del personaje: época histórica, nacionalidad, ciudad en la que vive, origen familiar, social y religioso, infancia o formación, así como también podemos analizar la cantidad y calidad de información que nos proporciona el libreto.

## Vida exterior

Continuando con la propuesta de Syd Field en la vida exterior se muestran las necesidades del personaje por medio de sus acciones cotidianas en los distintos ámbitos:<sup>45</sup>

**Vida profesional:** Ocupación laboral del sujeto. Lugar, función que desempeña, relación con sus compañeros.

**Vida personal:** Vida social. Relación del personaje con su familia y amigos. Estado civil, condición sexual, relaciones pasadas y presentes, etc.

**Vida íntima:** Faceta más personal del personaje. ¿Qué hace el personaje cuando está solo? Gustos, aficiones, etc.

---

<sup>43</sup> S. Field, *El libro del guión*, Madrid: Plot, 1995, p. 28.

<sup>44</sup> L. Seger, *op. cit.*, p. 21.

<sup>45</sup> S. Field, *loc. cit.*

## Monólogo interno

Stanislavsky define el monólogo interno como el tren de pensamiento que sucede al mismo tiempo que decimos o cantamos el texto escrito, es decir, un “segundo texto” construido por el actor sobre la base de sus pensamientos.<sup>46</sup> Estos pensamientos deberán ser acertados, lógicos y coherentes de acuerdo con las circunstancias dadas y añaden claridad al aquí y el ahora a la textura dramática, a la expresión genuina del actor y a las transiciones de estado de los personajes.

El monólogo interno sucede al mismo tiempo que el cantante interpreta su aria o sus textos por lo que gracias a él podemos romper las barreras que implica un idioma extranjero. Al interpretar el texto logrando crear un segundo texto interno, los movimientos y entonaciones del actor serán más ricos y veraces. Accionar y reaccionar a partir del monólogo interno es el secreto para conservar viva una escena.<sup>47</sup>

Para permitir el monólogo interno en cada escena nos ayudaremos de los ***verbos activos***, que son en su mayoría pero no necesariamente verbos transitivos que estimulan la mente, permiten la actividad mental y los pensamientos orgánicos.

Algunas características de los verbos de acción:

1. Afectan a otro personaje.
2. Son verídicos.
3. Son atractivos y estimulantes.
4. Están bien definidos.
5. Son activos y dinámicos.

Por ejemplo, el verbo *dar*, aunque es transitivo, no tiene mucho contenido y usarlo no estimularía al actor. En cambio, un verbo como *herir* sería muy útil para incitar la actividad mental y el discurso interno.

A continuación algunos ejemplos de verbos de acción:

---

<sup>46</sup> LizBeth Abeyta Lucca, op. cit. p. 77.

<sup>47</sup> *Idem*.

Abusar	Acechar	Aceptar	Acusar	Admirar	Admitir	Adorar
Adular	Advertir	Agradecer	Alardear	Alarmar	Alejar	Amenazar
Aminorar	Amonestar	Anhelar	Animar	Anticipar	Aprobar	Atacar
Atraer	Ayudar	Boicotear	Burlar	Callar	Calmar	Cautivar
Celebrar	Censurar	Chantajear	Chismear	Castigar	Calumniar	Condescender
Confesar	Confiar	Confrontar	Consolar	Convencer	Corregir	Coquetear
Cuestionar	Defender	Deificar	Demandar	Demostrar	Deleitar	Desahogar
Desaprobar	Desconocer	Desengañar	Desilusionar	Deslumbrar	Destruir	Discernir
Disciplinar	Discriminar	Disimular	Disculpar	Disfrutar	Distraer	Disuadir
Divulgar	Domesticar	Dominar	Educar	Elogiar	Emocionar	Enamorar
Encantar	Enfrentar	Enganchar	Engañar	Engatusar	Engrandecer	Enjuiciar
Enorgullecer	Enseñar	Enternecer	Entretener	Entusiasmar	Escapar	Esconder
Escrudiñar	Espantar	Esperanzar	Estresar	Evadir	Examinar	Excitar
Exhibir	Exigir	Explicar	Exponer	Fascinar	Fastidiar	Glorificar
Hechizar	Herir	Honrar	Hostigar	Idealizar	Idolatrar	Ignorar
Ilusionar	Imitar	Impactar	Impedir	Impresionar	Impulsar	Incitar
Incluir	Instruir	Invadir	Invitar	Jurar	Juzgar	Lastimar
Liderar	Llorar	Lucir	Maldecir	Maltratar	Mandar	Menospreciar
Mimar	Molestar	Motivar	Obligar	Objetar	Observar	Ovacionar
Pactar	Pedir	Pelear	Persistir	Perturbar	Pervertir	Preguntar
Presentar	Presumir	Prevenir	Probar	Proclamar	Prohibir	Prometer
Provocar	Rechazar	Reclutar	Reconciliar	Reflexionar	Regañar	Reprochar
Rescatar	Resignar	Restregar	Retar	Retener	Reverenciar	Ridiculizar
Rogar	Seducir	Sobornar	Sofocar	Sorprender	Sospechar	Subestimar
Suplicar	Tentar	Torturar	Temer	Tolerar	Tranquilizar	Traicionar

Figura 2.3 Verbos de acción. Elaboración propia.

Exteriorizar el discurso interno en voz alta es un buen método para encontrar matices y colores para la interpretación vocal y gestual. Finalmete, proponemos escribir sobre el texto a analizar sólo un verbo y no todo el monólogo interno pues, cada puesta en escena debe traer discursos nuevos que no desgasten el estímulo del actor.

<b>Texto</b>	<b>Verbo de acción</b>	<b>Discurso interno</b>  (Como ensayo para recitar en voz alta. Se sugiere no escribirse. Sucede al momento de cantar y cada vuelta al texto puede cambiar.)
<p>Una furtiva lagrima negli occhi suoi spuntò: quelle festose giovani invidiar sembrò... Che più cercando io vo?</p> <p>M'ama, sì m'ama lo vedo, lo vedo.</p> <p>Un solo istante i palpiti del suo bel cor sentir!.. I miei sospir confondere per poco a' suoi sospir!... Cielo, si può morir; di più non chiedo.</p> <p>Eccola... Oh! qual le accresce beltà l'amor nascente! A far l'indifferente si seguiti così, finché non viene ella a spiegarsi.</p>	<p><b>Escrudiñar</b></p> <p><b>Cuestionar</b></p> <p><b>Confiar</b></p> <p><b>Celebrar</b></p> <p><b>Anhelar</b></p> <p><b>Agradecer</b></p> <p><b>Adorar</b></p> <p><b>Disimular</b></p>	<p>¿Qué es lo que acaba de pasar? ¿Lo que vi hace un momento es verdad? Está celosa y por lo mismo...</p> <p>¡Me ama! No puedo ser más feliz, por fin se hace evidente.</p> <p>Cómo deseo fundirme con ella. Cómo agradezco que mi más grande deseo se haya hecho realidad. Realmente se puede morir de amor.</p> <p>¡Qué hermosa es ahora que está enamorada! Pero debo disimular y dejar que ella me confiese su amor.</p>

Figura 2.4 Ejemplo de monólogo interno con el Aria: "Una furtiva lágrima", Acto II, escena novena.

## Meta y motivación

Stanislavsky menciona que es fundamental marcar un objetivo, necesidad, meta u objeto de deseo para cada uno de los involucrados en la obra. Esto impulsa la acción dramática y provoca un conflicto en la historia y por tanto un proceso narrativo. <sup>48</sup>

De esta manera, los personajes principales deben tener una **meta** que alcanzar, es decir, aquello que representará una victoria para él o ella. La meta debe ser clara y fácil de recordar para la audiencia. Linda Seger menciona que si no sabemos qué quiere un personaje, será difícil involucrarnos con la historia. <sup>49</sup> Nuestro personaje no sólo quiere algo, sino que lo desea como si no hubiera otra cosa en el mundo y visualizar qué tanto se acerca a su objetivo, le permite a la audiencia saber si la historia avanza o no.

Por otro lado, el **motivo** nace del por qué quiere alcanzar dicha meta. Debemos preguntarnos: ¿Por qué el personaje se metería en tal situación para alcanzar su objetivo? ¿Por qué Nemorino vendería su libertad haciéndose soldado sólo por conseguir una botella más del elixir? Cada acción que el protagonista de la historia tome debe ser lógica con la meta, y como consecuencia se enfrentará con cualquier obstáculo con tal de realizarla. En otras palabras, la meta surge del motivo y promueve la acción. Meta > Motivo > Acción.

Para nuestro análisis, consideramos igual de importante conocer la meta y motivación generales de cada personaje (que se van a mantener en toda la ópera), así como sus obstáculos y estrategias particulares (que promoverán sus acciones) en cada estrofa. El cantante y director de escena Alan Hicks<sup>50</sup> propone un esquema muy útil para el análisis de cada escena. En él se compilan los objetivos particulares, obstáculos y la acción:

---

<sup>48</sup> C. Stanislavski, *Creación de un personaje*, Francisco J. Perea (prol.), México: Editorial Diana, 1992, p. 14.

<sup>49</sup> L. Seger, *op. cit.*, p. 163.

<sup>50</sup> Alan E. Hicks, *op. cit.*

	Página izquierda		Página derecha
<u>Objetivo</u>	<u>Obstáculo</u>	<u>Acción</u>	<u>Texto</u>
Objetivo escrito aquí.	El obstáculo se escribe aquí.	La acción se escribe aquí.	El texto de la escena se escribe en esta página.

Figura 2.5 Análisis de objetivos según Alan Hicks.

Creemos pertinente añadir una columna denominada “Estrategia” que brindará más estímulos por estrofa o transición al actor. También sugerimos que dichas estrategias se representen con un *verbo de acción*, que como hemos mencionado con anterioridad, este verbo estimulará al actor y su monólogo interno.

Ilustremos este método de análisis con el ejemplo de la aparición del Doctor Dulcamara en la quinta escena:

<u>Objetivo</u>	<u>Obstáculo</u>	<u>Estrategia</u>	<u>Acción</u>	<u>Texto</u>
<b>Vender sus productos</b>	La muchedumbre está muy dispersa. Hacen mucho ruido.	<b>Atraer</b> <b>Ridiculizar</b>	Sale de su tienda y los calla con una entrada triunfal.	Escuchen, escuchen, oh rústicos; atentos, no respiren.
	La gente teme acercarse.	<b>Presumir</b> <b>Impactar</b>	Mira a los ojos a la gente, sonrío y se pavonea.	Yo ya supongo e imagino que como yo, saben que soy aquel gran médico, doctor enciclopédico, llamado Dulcamara, cuya virtud ilustre y portentos infinitos
	No sabe qué más inventar.	<b>Distraer</b>	Tartamudea e improvisa.	se conocen en todo el universo y en...en... otros sitios.
	La gente no está convencida aún.	<b>Impresionar</b> <b>Engañar</b>	Baja de la tienda y camina.	Benefactor de los hombres, reparador de males, en cuatro días yo limpio, vacío los hospitales, y la salud vendiendo por todo el mundo voy.
	Los campesinos no saben qué vende.	<b>Convencer</b>	Muestra sus botellas y pergaminos.	Cómprenla, cómprenla que barata se las dejo.

Figura 2.6 Análisis de objetivos. Dulcamara, Acto I, escena 5.

## PERSONAJE COMO ROL

La RAE define “rol” como: papel o función que alguien o algo desempeña. Alonso de Santos establece la siguiente definición:

En cuanto a rol, podemos definirlo como un modelo organizado de conducta que distingue al personaje en función de sus relaciones interpersonales, o papeles sociales que desempeña (o ha desempeñado) en su sociedad. Indica, pues, un tipo de comportamiento social que se caracteriza por su regularidad, relativo a una cierta disposición del individuo en un conjunto de interacciones. (...) Es también, por tanto, un conjunto de expectativas o reacciones anticipatorios que tenemos unos seres humanos respecto a otros, precisamente, por los roles que ocupamos cada uno en la organización de una estructura social.<sup>51</sup>

Ya no se trata sólo de la psicología del personaje, o de cómo actúa, sino de que actúa varias veces de la misma manera. La regularidad se vuelve una exigencia narrativa para sostener el relato.<sup>52</sup>

Los roles en la ópera están muy marcados. Nuevamente en *L'elisir d'amore*, la distribución de los personajes se verá predeterminada por el género de la ópera. En el caso de la ópera buffa contamos con cuatro personajes principales predeterminados por su tesitura:

(...) una prima donna soubrette (soprano o mezzo); un tenor ligero y amoroso; un bajo cantante o barítono capaz de expresarse líricamente, en su mayoría irónica; y un bajo buffo cuyas habilidades vocales, en gran parte limitadas a una articulación clara y la capacidad de "golpetear", también deben extenderse al barítono para efectos de los duetos cómicos.<sup>53</sup>

Alonso de Santos propone tres diferentes clasificaciones: roles abiertos, aquellos que manifiestan los personajes frente a la sociedad, roles secretos, los que adoptan solo cuando están a solas y los roles inconscientes, los que están latentes sólo en el subconciencia de los protagonistas.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Alonso de Santos, *op. cit.* pp. 240 – 241.

<sup>52</sup> F. Casetti, Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 177 – 189.

<sup>53</sup> Piero Weiss, “Opera buffa” en Sadie Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York: Macmillan, 2001 en <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43721> (Consultado el 13 de diciembre de 2021).

<sup>54</sup> Alonso de Santos, *op. cit.* pp. 246 – 249.

De los **roles abiertos**, Alonso de Santos destaca que son aquellos que provienen del binomio herencia-medio y que son públicos: la salud o la enfermedad, la riqueza o la pobreza, la belleza o la fealdad, etc.

Respecto a los **roles secretos** explica que son aquellos que conocemos pero que no mostramos porque creemos que son perjudiciales para nuestro “yo deseado”. El autor indica que son: primarios, egoístas, de origen sexual, de intento de poder, posesión del otro, etc. Estos roles sólo se manifiestan cuando el personaje se encuentra en crisis, porque por lo general, es mucho más vulnerable.

Por último, en cuanto a los **roles inconscientes**, señala que son aquellos que incluso quedan ocultos para la propia persona, ya que se encuentran sólo en el inconsciente. Todos los roles que hemos visto hasta el momento y que constituyen todas las posibilidades de comportamiento de un ser vivo y de un personaje se pueden resumir en roles satisfechos y roles insatisfechos. A ese respecto, Alonso de Santos indica que la meta del ser humano (y del personaje) es satisfacerlos todos. Pero para conseguir unos hay que renunciar necesariamente a otros. De la insatisfacción generada se propiciarán, por tanto, numerosos conflictos dramáticos para el desarrollo de los personajes.<sup>55</sup> Pongamos el ejemplo de Belcore:

	<b>Satisfechos</b>	<b>Insatisfechos</b>
<b>Roles abiertos:</b>  (Sociales y manifiestos. Públicos. Salud o enfermedad, riqueza o pobreza, belleza o fealdad, etc.)	Se presenta a sí mismo como un sargento galán, y como un líder honrado y ambicioso. (Acto primero, escena segunda.)	Amante fiel y comprensivo que desea casarse con la mujer más hermosa. (Acto primero, escena segunda.)
<b>Roles secretos:</b>  (Primarios, egoístas, de origen sexual, de intento de poder, posesión del otro, etc. Estos roles sólo se manifiestan cuando el personaje está en crisis.)	Cuando ve a su rival, Nemorino se muestra como un bravucón poderoso y un protector	

<sup>55</sup> Ignacio Lasierra Pinto, *op. cit.* p. 126.

	violento. (Acto primero, escena décima.)	
<b>Roles inconscientes:</b>  (Ocultos incluso para el personaje.)	Amante coqueto y hedonista: realmente no ama a Adina. (Acto segundo, escena tercera.)	

Figura 2.7 Personaje como rol. Belcore.

## PERSONAJE COMO ACTANTE

Finalmente encontramos al personaje como **actante**, un tipo de análisis que surge de Aristóteles y de los semánticos y estructuralistas:

El alma de la tragedia es el argumento; en segundo lugar están los caracteres. [...] La tragedia es, en efecto, imitación de una acción, y a través de ella, sobre todo, de los que actúan.<sup>56</sup>

Greimas es el primero en darle el nombre **actante** a todo aquel existente que realiza o sufre un acto y que participa en el proceso comunicativo.<sup>57</sup> Este concepto fue inspirado por la semiótica literaria de Vladimir Propp y abarca no sólo a seres humanos y animales, sino también a objetos y conceptos.

En su modelo actancial, Greimas describe tres ejes de interacción entre los actantes:<sup>58</sup>

1. La pareja del **Sujeto (S)** y el **Objeto (O)** que representan el eje del **Deseo**. El actante principal (se puede analizar a cualquier personaje involucrado en la narración) desea conseguir algo, y todas sus acciones lo mueven hacia el objeto.

Ejemplo: Caperucita roja (S) quiere llevar pastelitos a su abuela (O).

<sup>56</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 44.

<sup>57</sup> A. J. Greimas, J. Courtes, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1982, p. 23 – 25.

<sup>58</sup> A. J. Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid: Gredos, 1987, p. 198-203.

## **S → O**

2. La pareja del **Destinador (D1)** y el **Destinatario (D2)** que representan el eje de la **Comunicación**. Estos actantes generan las condiciones que permiten al sujeto alcanzar el objeto que desea. El destinador será el personaje, motivo o fuerza interna o externa que mueve al sujeto, y el destinatario será el actante que se beneficiará si el sujeto consigue el objeto.

Ejemplo: La mamá de Caperucita (D1) le pide el encargo a Caperucita, y la abuelita (D2) será la beneficiada.

## **D1 → S → D2**

3. La pareja del **Ayudante (AY)** y el **Oponente (OP)** que representan el eje del **Poder**. Estos actantes formalizan las circunstancias que van a favorecer o desfavorecer al sujeto. El ayudante apoya al sujeto para que alcance el objeto y el oponente obstaculiza su camino.

Ejemplo: El leñador (AY) auxilia a Caperucita en contra del lobo que se quería comer a la abuela (OP).

## **AY → O ← OP**

El esquema completa quedaría así:

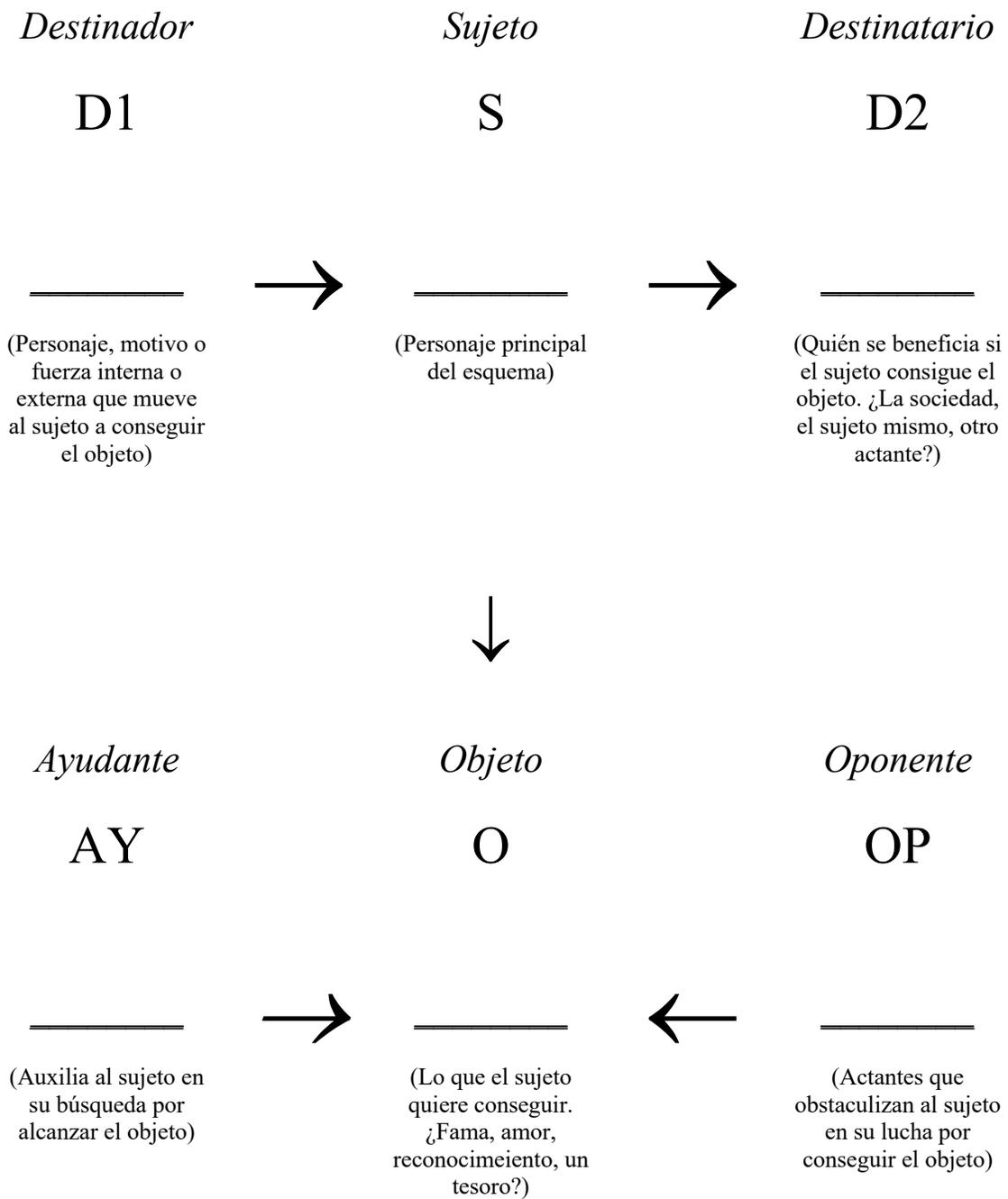


Figura 2.8 Modelo actancial de Greimas.<sup>59</sup>

Pongamos ahora el ejemplo de Nemorino:

<sup>59</sup> Daniel Lebrato, "Cuadro de actantes (Greimas. 1973)", en

<http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/preg35.htm> (consultado el 22 de marzo de 2022).

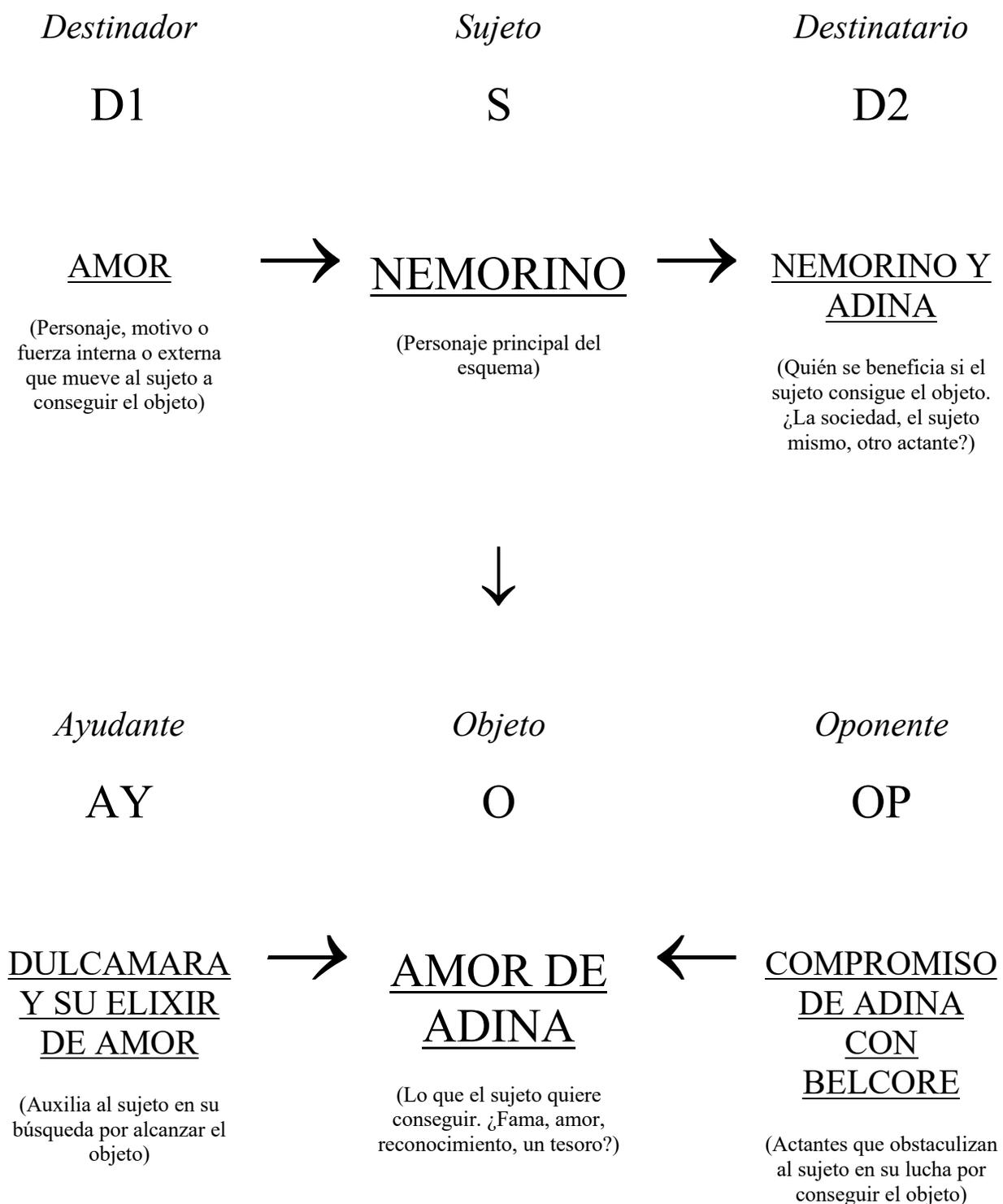


Figura 2.9 Modelo actancial de Greimas. Nemorino.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Tomando como base el modelo actancial de Greimas, hemos elaborado nuestro propio cuadro.

Nemorino desea conquistar el amor de Adina y en la búsqueda por su amor, se auxilia del Doctor Dulcamara y de su elíxir de amor, logrando al final de su camino que Adina rompa su compromiso con Belcore y lo ame. El Sujeto sufre pruebas, decisiones y cambios que sostienen la trama. Esta concepción centra al personaje como mera función dentro de un relato, sin atribuirle rasgos, ni atributos específicos.

Se puede concluir que los libretos atribuyen a menudo las mismas acciones a personajes diferentes, lo que cambia son los nombres y atributos de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones.<sup>61</sup> En otras palabras, los cuentos y las óperas son innumerables, pero las funciones de sus personajes están previamente establecidas: por ejemplo, entre los objetivos de los amantes siempre encontraremos alcanzar el amor del otro, pero, ¿realmente podemos analizar cualquier personaje con este modelo? Para Umberto Eco el análisis actancial podría presentar un problema ya que esta forma de concebir al personaje puede quedarse sólo en el ámbito teórico por su excesiva generalidad y universalidad.<sup>62</sup> Todos los personajes y tramas merecen una análisis más específico, posiblemente, encontremos parejas de amantes que no queden en el modelo actancial esperado y será tarea del cantante, actor o director de escena encontrar todos los matices y variaciones posibles.

## ELEMENTOS MUSICALES CARACTERIZADORES DEL PERSONAJE

Cuando las palabras habladas o recitadas no alcanzan a proyectar la emoción del personaje entran en escena la música y el canto.<sup>63</sup> Cada personaje está inmerso en un marco musical, así que será indispensable estudiar dicho contexto sonoro.

En aras de obtener la mayor información posible sobre un personaje, proponemos analizar cada intervención musical que lo involucre: Recitativos, Arias, Duetos, Tercetos, Cuartetos

---

<sup>61</sup> V., Propp, *Morfología del cuento*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, p. 32.

<sup>62</sup> Eco, U., *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen, 1987, p. 245.

<sup>63</sup> David F. Ostwald, *Acting for Singers. Creating Believable Singing Characters*, Londres: Oxford University Press, 2005, p. 87.

o incluso cuando un personaje no está en escena la música puede hacer referencia a él con un *Leitmotiv*, es decir, un tema musical recurrente (en *L'elisir d'amore* Belcore es quien tiene la presentación musical más larga entre todos los personajes). Las categorías de análisis musicales que nos serán de ayuda son las siguientes: <sup>64</sup>

1. Análisis del ritmo y la métrica

Compás, pulso, acentuación, cambios de compás, agógica, etc.

2. Análisis armónico

Tonalidad, acordes, cadencias, modulaciones, progresiones, etc.

3. Análisis melódico

Escalas usadas, rango de tesitura, intervalos, silencios, notas reales y de adorno, imitaciones, dinámica, articulación, etc.

4. Análisis fraseológico

Frases binarias o ternarias, frases conclusivas o suspensivas, punto culminante, etc.

5. Análisis de texturas

Tipos de textura, orquestación, etc.

6. Análisis de estructuras

Forma binaria, forma ternaria, exposición temática, introducción, desarrollo, coda, puente, reexposición, etc.

## PERSONAJE Y ACTOR

¿Qué es actuar? ¿Sentir las emociones del personaje como si fueran propias? ¿Reaccionar a estímulos ficticios con el propósito de llevar a cabo el drama? Para el dramaturgo Luis de Tavira la tarea del actor no puede formularse como producir emoción porque equivaldría al pleonasma que dice que actuar es reaccionar.<sup>65</sup> Reconocer el sentimiento alimenta todas las

---

<sup>64</sup> Margarita Lorenzo de Reizábal, Arantza Lorenzo de Reizábal, *Análisis musical. Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Editorial de música Boileau.

<sup>65</sup> Aldebarán Casasola Tello, “La indeterminación como entrenamiento actoral”, en:

<https://es.scribd.com/document/382048013/La-indeterminacion-como-entrenamiento-actoral> (consultado el 24 de septiembre de 2022)

imágenes que necesita el actor, emocionarse es algo que resulta inevitable, sin embargo no hay que buscar el sentimiento, hay que buscar la acción. En otras palabras, para este autor, actuar consiste en un hacer y un no hacer que deviene del *estar en el aquí y ahora* de la situación ficticia sin poder impedir sus consecuencias.

El método que Tavira nombró como “La indeterminación” consiste en un periodo de exploración. Se comienza por la inmovilidad que busca conexión con el presente y la relajación del cuerpo y de la mente. El silencio abre un espacio infinito a las posibilidades de acción y movimiento, es la antesala a la creación, a la improvisación y al personaje. El primer objetivo es neutralizar la personalidad y la identidad del actor o la actriz para que a partir de esta indeterminación, surja cualquier personaje imaginable.<sup>66</sup>

Posterior a la inmovilidad se incluyen ejercicios de exploración como caminar, encontrar las fuerzas de gravedad, improvisar, ejercicios de riesgo y desarrollo de la confianza y coordinación entre otros.

### Bifrontalidad

Con estos ejercicios, el actor experimenta un vaciamiento de sí mismo y se vuelve capaz de contener a otro al que llamamos personaje. Somos alguien más, sin dejar de ser nosotros, una paradoja que Tavira denominó como *el laberinto bifrontal*. Éste término hace referencia a que en todo momento el personaje ignora lo que el actor sabe y el actor desconoce las verdaderas intenciones del personaje. Si el actor se distrae, el personaje desaparece y el espectador se pierde.<sup>67</sup>

El personaje concentrado en su objetivo puede ser sorprendido por el obstáculo, ya que en realidad, siempre se llega a otra parte distinta de la que se pretendía. Teniendo esto en cuenta, el actor debe ensayar los trazos escénicos, pero no la reacción del personaje. Cada corrida debe ser una sorpresa para ambos, actor y personaje, para así dejar nacer reacciones

---

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> Luis de Tavira, *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 1999, p. 32.

orgánicas. El actor se estimula, pero es el personaje quien reacciona y sólo es estímulo lo que nos afecta personalmente.<sup>68</sup>

*Si en la representación teatral se busca hacer presente lo ausente, la concentración debe hacer ausente lo presente. La “cuarta pared de Stanislavsky” es un lugar de la mente.*<sup>69</sup> En otras palabras, si queremos mantener viva la ficción, será de suma importancia que el cantante o el actor estén concentrados y dispuestos a encarnar al personaje en cuerpo y mente. La siguiente tabla resume el proceso de un actor que gracias a su disponibilidad y a habitar correctamente el vacío, puede llegar a transformarse en el personaje:

<b>Realidad (Actor)</b>	<b>Indeterminación (Habitar en el vacío)</b>	<b>Ficción (Personaje)</b>
Hábitos, gustos y disgustos.	Neutralidad biomecánica y mental.	Hábitos, gustos y disgustos del personaje.
Conflictiva.	Disponibilidad, apertura. Cambiar el no por el sí. No dejar pasar nada. No omitir nada.	Conflictiva del personaje.
Dispersión de energía.	Concentración y desinhibición. Captar el exterior a través de los sentidos.	Catarsis.
Máscara		Máscara del personaje.

*Figura 2.10 Indeterminación según Luis de Tavira. Elaboración propia.*

El artista escénico tiene la enorme responsabilidad de construir a otro y para ello requiere la máxima concentración y disponibilidad de mantenerse en el presente junto con sus compañeros, por más cansadas que sean las circunstancias ficticias. Para ello requiere:

- a. Ser honesto.

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 64.

- b. Trabajar en colectivo, con los otros.
- c. Pensar.
- d. Vivir el presente.
- e. Reconocer el sentir.
- f. Hacer, no fingir.
- g. Llegar a las últimas consecuencias.

Según Tavira, si queremos dejar una marca indeleble en el espectador debemos convertirnos en esos seres reales que podrían formar parte de nuestro círculo de amigos íntimos y queridos a los que se tiene apego y se siente uno identificado y a quienes se va a visitar al teatro una y otra vez.<sup>70</sup> Las anteriores características deben ser obligatorias para cualquier cantante motivado a preparar una ópera, pero para encarnar un personaje necesitaremos no sólo un análisis en el papel, si no, ejercicios variados de autoconocimiento, exploración de las posibilidades del personaje, actividades grupales guiadas por expertos en actuación, etc. Sería muy interesante profundizar en dichos ejercicios, pero se saldría de nuestro campo de estudio.

---

<sup>70</sup> *Idem.*

### III. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA

#### EL LIBRETO DE FELICE ROMANI

A menudo se ha descalificado al libreto operístico como subproducto de baja calidad literaria y por lo tanto no se le ha dado la mención debida a los autores y sus libretos.<sup>71</sup> Este es un juicio equivocado e injusto porque el libreto no pretende ni puede ser una joya de la literatura dramática sino un texto al servicio del buen funcionamiento escénico de una obra teatral cantada. De la misma manera en que un guión cinematográfico es un subsidiario de la imagen y juntos forman parte del producto final (la película), el libreto complementa la partitura para materializar la puesta en escena.<sup>72</sup>

Dicho lo anterior, es importante conocer al libretista de *L'elisir d'amore*, y a partir de ahora, hacer referencia a los libretistas como coautores de las óperas junto con los compositores. Felice Romani nació en Génova el 31 de enero de 1788 en una familia burguesa. Recibió una excelente educación jurídica y literaria en Pisa y Génova. Su primer esfuerzo como libretista ocurrió en 1813 con *La rosa bianca e la rosa rossa* de Simon Mayr. A partir de ese éxito Romani se estableció como un escritor competente. Se ganó una reputación entre los músicos, empresarios y el público en general. Entre los treinta y cuatro músicos para los que Romani escribió sus noventa libretos se encontraban todos los compositores contemporáneos reconocidos en Italia incluidos Rossini, Donizetti, Bellini, Meyerbeer, Mayr, Mercadante, Pacini y Vaccai.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Arturo Delgado Cabrera, "Un texto teatral específico: el libreto de ópera", Universidad de Las Palmas, en <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8558/CC-04art5ocr.pdf> (Consultado el 24 de febrero de 2022), p. 58.

<sup>72</sup> Fernando Sáez Aldana, *Otra historia de la ópera. Un recorrido original e insólito por la historia del género lírico*, Barcelona: Redbook ediciones, 2021, p. 21.

<sup>73</sup> Alessandro Roccatagliati, "Romani, (Giuseppe) Felice" en en Sadie Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York: Macmillan, 2001 en

De 1827 a 1830 las óperas de Bellini-Romani *Il pirata* y *La straniera* se representaron principalmente en teatros fuera de Milán; sin embargo, fue en esta ciudad donde sus colaboraciones con Donizetti y Bellini (*Anna Bolena* y *La sonnambula*) en la temporada de carnaval de 1830-1831 le dieron un crecimiento a su carrera. Aunque ya tenía contratos con los empresarios de los principales teatros de Milán, Romani aceptó muchas de las solicitudes con teatros de otros lugares de Italia fijándose horarios de trabajo absurdos (de cinco o seis nuevos libretos al año), lo que a menudo provocaba retrasos, plazos incumplidos y peleas con empresarios y músicos.

Su éxito se debió en parte al hecho de que los compositores de ópera más notables de Italia se concentraban en Milán, pero principalmente fue consecuencia de la calidad de sus estructuras de libreto (tramas claras, colocación efectiva de situaciones y dominio de la tensión dramática) y a su versificación (lenguaje conciso, variedad de expresión y ritmos métricos propicios para el entorno musical). Estas características eclipsaron los libretos de contemporáneos como Luigi Romanelli, Andrea Leone Tottola o Gaetano Rossi y pronto sus obras fueron reconocidas y buscadas por empresarios y músicos.<sup>74</sup>

Romani generalmente usaba las fuentes existentes como temas para sus libretos (obras de teatro, cuentos, ballets, novelas, etc.) en su mayoría del repertorio francés. Por lo tanto, sus textos reflejan las sucesivas modas teatrales y literarias actuales durante este período: aparte de la tradición de la *ópera buffa* (gradualmente en declive pero todavía en boga en los escenarios italianos de la época), Romani utilizó modelos de la *tragédie* de los siglos XVII o XVIII. Sus libretos se centraban en la necesidad de imitar la "hermosa naturaleza" e ilustrar la "dignidad humana" en obras basadas en grandes personajes, situaciones y pasiones.

En muchos momentos de la carrera de Romani se le vio rescribiendo el libreto para mejorar el movimiento, los gestos y los trajes de los cantantes. Dadas estas costumbres, la relación creativa entre Romani y sus músicos fue más distante de lo que se suele pensar. La estrecha colaboración que Meyerbeer y Bellini eligieron tener con Romani en la redacción de sus

---

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023733?rskey=Xe0qXS&result=1> (Consultado el 1 de abril de 2022).

<sup>74</sup> *Idem.*

libretos fue una excepción significativa, pero compositores de éxito presionados por la fecha límite que los empresarios les imponían como Donizetti, Mercadante o Vaccai, no estaban siempre de acuerdo con el libretista.

Precisamente, *L'elisir d'amore* nació con premura en 1832 a causa de un encargo frustrado. Alessandro Lanari, empresario del Teatro della Canobbiana de Milán, le pidió a Donizetti que compusiera una ópera en el breve término de dos semanas y Felice Romani empleó buena parte de este lapso en escribir el texto.<sup>75</sup>

Hay indicios en las cartas de Donizetti que nos pueden dar una idea de cuándo inició con el proyecto. El 24 de abril de ese mismo año informó a su padre:

Estoy aquí, paso mucho tiempo aquí porque la próxima semana voy a empezar los ensayos, incluso aunque no haya terminado (aunque me falta sólo un poco). Romani se vio obligado a terminar rápidamente, y ahora está ajustando algunas cosas para el escenario. Ayer fue la primera actuación de la temporada, y el único tenor es pasable, la donna tiene una voz bonita, el buffo es un poco exagerado.<sup>76</sup>

El tema del libreto no era original, ya que se basaba en un libreto escrito por Eugène Scribe para Daniel Auber, *Le philtre* (1831), inspirado a su vez en *Il filtro* de Silvio Malaperta, traducido al francés por Stendhal, pero Romani hizo significativas modificaciones en la historia. Cambió el nombre de los personajes y le restó importancia a la coquetería de la versión francesa haciendo hincapié en el elemento del *pathos*.<sup>77</sup> Por si fuera poco, no hay contrapartes en el texto de Scribe para algunos de los pasajes más famosos de Donizetti: “Adina credimi”, “Prendi, per me sei libero” y “Una furtiva lágrima”, y son precisamente estos tres pasajes los que añaden patetismo y humanidad al espíritu cómico del resto de la ópera.

El ensayo general de *L'elisir d'amore* se llevó acabo con los censores<sup>78</sup> presentes el 11 de mayo de 1832. Cuando no encontraron objeciones para la ópera, su estreno quedó

---

<sup>75</sup> William Ashbrock, *Donizetti and His Operas*, Cambridge: Cambridge University Press 1982, p. 72-73.

<sup>76</sup> *Idem*.

<sup>77</sup> *Pathos*. Palabra griega que significa emoción, sentimiento, conmoción o sufrimiento.

<sup>78</sup> Los censores o críticos eran los encargados de determinar si una ópera era digna de estrenarse o no.

calendarizado para el día siguiente: sábado 12 de mayo. El éxito fue inmediato. Desde ese momento, esta ópera no ha estado realmente fuera del repertorio activo.

Aunque Romani describió la ópera como un *melodramma* en dos actos, son evidentes las características buffas que incluyó: un historia de amor ligera con enredos pero con un final feliz, caracteres graciosos, distribución de los personajes en dos enamorados, un barítono que se los impide y un buffo, relación con la *commedia dell'arte*, entre otras. De acuerdo con William Ashbrock, musicólogo y escritor estadounidense conocido por investigar y divulgar las obras de Donizetti, en *L'elisir d'amore* se muestra una plena maestría en la forma buffa.<sup>79</sup>

## DONIZETTI Y LA RECUPERACIÓN DE LA ÓPERA BUFFA

La ópera buffa adquirió bastante prestigio entre los compositores napolitanos y tuvo su mayor auge a finales del siglo XVIII. Algunas óperas representativas de este periodo son *La Cecchina, ossia la buona figliuola* (Goldoni; 1760) de Piccinni, *Il barbiere di Siviglia* (libretista desconocido; 1782) y *Il re Teodoro in Venezia* (G.B. Casti; 1784) de Paisiello, así como *Il matrimonio segreto* de Cimarosa (Bertati; 1792). Incluso los compositores no italianos, desde Gassmann hasta Martín y Soler, se convirtieron en practicantes expertos, pero fueron Mozart y Da Ponte quienes coronaron este género con sus tres obras maestras: *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* (1790).<sup>80</sup>

A pesar de que las producciones napolitanas presentaban desde ese entonces una perspectiva fresca con personajes cotidianos involucrados en situaciones tanto cómicas como serias, la profundidad psicológica, la sincronización dramática y el dominio técnico de Mozart y Da Ponte empequeñecieron las obras de sus predecesores. De esta manera, en la época romántica las óperas buffas disminuyeron enormemente hasta la llegada de Rossini y Donizetti.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> William Ashbrock, *op. cit.*, p. 329.

<sup>80</sup> Piero Weiss, Julian Budden, *op. cit.*

<sup>81</sup> *Idem.*

Domenico Gaetano Maria Donizetti nació en Bérghamo en la provincia de Lombardía el 29 de noviembre de 1797. Su temprano encuentro con la música fue posible gracias a su maestro de composición y mentor de vida Simon Mayr, un compositor de óperas alemán radicado en Italia que en ese entonces era maestro de capilla en la Catedral de Santa María la Mayor en Bérghamo.<sup>82</sup> A los nueve años Donizetti fue aceptado con una beca en la escuela de Mayr llamada *Lezioni Caritevoli* donde los estudiantes se preparaban para hacer servicio en la catedral. Gracias a este programa pudo tomar clases de canto, teclado, teoría musical y composición.

Su participación en el coro de la catedral no fue muy relevante debido a una “voz defectuosa”, pero sus habilidades en composición y el apoyo de Mayr lo alentaron a continuar sus estudios en el Liceo Filarmónico Comunal de Bolonia con Stanislao Mattei, maestro de Rossini y Morlacchi.<sup>83</sup>

En esa época, sus composiciones consistían en su mayoría en ejercicios de contrapunto y fuga, música sacra y fragmentos de óperas aislados. Entre ellos destaca su primer escena dramática en un acto *Il pigmalione* (libretista desconocido, 1816) que muestra la fuerte influencia de Mayr. Mientras tanto, ese mismo año Rossini y Sterbini ya daban el primer paso para la recuperación de la ópera buffa con *Il Barbiere di Siviglia*.

Por su lado el joven Gaetano tuvo la fortuna de encontrarse con un hombre tan generoso como Mayr. Éste nunca sintió celos o envidia por su alumno, al contrario, aunque había compuesto bastantes óperas y entendía el negocio del teatro, reconocía sus propias limitantes; por esta razón lo envió a estudiar con el mejor maestro de esa época y al terminar sus estudios en 1817, lo ayudó a conseguir su primer contrato profesional, convenio que terminó con la realización de la ópera (hoy perdida) *Enrico di Borgogna*.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Mary Ann Smart, Julian Budden, “Donizetti, Gaetano”, en Sadie Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York: Macmillan, 2001 en <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46102> (Consultado el 13 de diciembre de 2021).

<sup>83</sup> *Idem*.

<sup>84</sup> William Ashbrock, *op. cit.* p. 207.

Donizetti comenzó su carrera con un simple objetivo en mente: complacer al público para su propio beneficio y prestigio, en otras palabras, era un empresario con visión y la única forma de lograr su éxito era terminar las óperas rápido y con frecuencia. Afortunadamente aprendió estos hábitos desde que estudiaba con Mayr.

Al siguiente mes del estreno de su segunda obra, se dio a conocer su farsa en un acto *La follia di Carnevale*, con libreto de Bartolomeo Merelli, primera manifestación del estilo cómico donizettiano; sin embargo su primer ópera cómica no apareció hasta dos años después: *Le nozze in villa* (también perdida). En esta producción ya aparecían los cuatro personajes típicos de la intriga buffa (los enamorados, un barítono que se interpone a su amor y un bajo bufo) con la recurrida historia de amor en la que un maduro maestro y un joven pretenden a la misma mujer.<sup>85</sup>

Su siguiente producción cómica fue *Pietro il grande, Zar di tutte le Russie ossia il falegname di Livona*, sobre un libreto de Felice Romani. Desde esta producción aparecieron mezclados rasgos buffos junto a elementos serios con un timbre de nostalgia melancólica que definió la poética donizettiana en plena sintonía con los ideales románticos.<sup>86</sup>

En su evolución creadora, el heredero directo de la tradición rossiniana, Donizetti, llegó a ofrecer creaciones cada vez más ingeniosas como fruto de su trabajo constante. Sus obras se distinguen en tres partes bien diferenciadas: la primera abarca desde su primer ópera escrita a los diecinueve años hasta el estreno de *Anna Bolena* en 1830. En esta etapa Donizetti vive inmerso en el academicismo napolitano sin aparentes aportaciones originales. El segundo periodo supone la creación de la ópera romántica que posteriormente Verdi desarrolló al máximo. La tercera y última etapa la encontramos a partir de que Donizetti se mudó a París huyendo de los censores italianos; en estos años el compositor se esforzó por renovar las fórmulas expresivas para adecuarse a la estética francesa.

---

<sup>85</sup> Francisco García Rosado, “La recuperación de la ópera bufa” en *El elixir de amor. Melodramma giocoso en dos actos de Gaetano Donizetti* (libreto), Teatro Villamarta de Jerez, en <https://www.yumpu.com/es/document/read/6458610/el-elixir-de-amor-la-arcadia-jerez> (Consultado el 29 de marzo de 2022).

<sup>86</sup> *Idem*.

En las óperas cómicas de Donizetti encontramos un regreso a la sátira de costumbres, típica del setecientos pero con mayor variedad y profundización en los personajes. Mientras que los caracteres de su contemporáneo Rossini presentaban una dignidad burguesa, con Donizetti tenemos la recuperación de figuras populares de la ópera buffa napolitana; el compositor fue capaz de mostrar en pocos pentagramas elementos musicales que moldeaban la personalidad de sus protagonistas como sólo anteriormente, había ocurrido con Mozart.

Gaetano siempre fue alternando los títulos serios netamente románticos, con el antiguo repertorio bufo con el cual obtuvo también gran fama porque supo actualizar las escenas cómicas con elementos sentimentales del nuevo estilo.<sup>87</sup> Antes de llegar a *L'elisir d'amore* (1832), el genio cómico de Donizetti probó con escasa fortuna con el título *Gianni di Parigi* (escrita en 1831) que presenta sólo algunos momentos de especial relieve y características cómicas que Donizetti desarrolló más adelante en *Betty* (1837) y *Deux Hommes et une femme* (compuesta en 1839) hasta culminar con *Don Pasquale* (1843). Esta última ópera representa el canto del cisne del género buffo.<sup>88</sup>

## LOS PERSONAJES DE *L'ELISIR D'AMORE*

Según William Ashbrock, la superioridad de esta obra entre las óperas cómicas tempranas reside en la vívida caracterización melódica de sus personajes.<sup>89</sup> En otras palabras, Donizetti dio un paso adelante de sus contemporáneos y de su maestro, logrando que la forma (intervalos, fraseo, articulación, etc.) y el carácter de las melodías de sus protagonistas representaran su personalidad.

Al tratarse de una ópera cómica, los personajes se relacionan con la *commedia dell'arte* y el teatro popular. Debido a esto, su psicología no es tan compleja. Romani cambió los nombres originales de los protagonistas de Scribe: Térézine lo modificó por Adina, Guillaume se

---

<sup>87</sup> Roger Alier, *op. cit.*, p. 279.

<sup>88</sup> Francisco García Rosado, *op. cit.*, p. 15.

<sup>89</sup> William Ashbrock, *op. cit.*, p. 330.

convirtió en Nemorino, y el Doctor Fontanarose a Dulcamara; por el lado contrario, los nombres de Jolicoeur (Belocore) y Jeanette (Gianetta) sólo los tradujo al italiano.<sup>90</sup> El libreto menciona que la acción se desarrolla en el País Vasco, aunque según el director de orquesta, Michael Recchiuti, hallamos muchas similitudes con un pueblo italiano tales como los labradores del campo, el vino, la complicidad entre vecinos, etc.<sup>91</sup> Observemos ahora como cada personaje tiene su propio idioma musical:

### Adina

La coquetería de Adina nunca oculta su ternura innata. Si bien al principio de la ópera luce frases provocativas llenas de coloraturas, a medida que avanza la obra y se relaciona con Nemorino nos damos cuenta de cómo progresa melódicamente hasta su sencillo y sincero “Prendi per me” donde sus adornos son principalmente cadenciales. Su dueto con Dulcamara “Quanto amore” se opone claramente a los diversos niveles de acción y significado de esta trama. Dulcamara llega a admitir francamente que el encanto de una mujer es más poderoso que cualquier elixir, y sus embustes juguetones se convierten en honestidad. Por su lado, Adina en su momento íntimo de conciencia, se da cuenta de que debe usar sus artimañas para ganarse a Nemorino. El diálogo al final del *allegro* cuando Adina se refiere a Nemorino está coloreado por una abrupta modulación a Do mayor. Esta frase, con su intervalo de séptima menor posee una seducción diferente a su coquetería habitual que añade nuevas dimensiones a su personaje. Las frases de respuestas de Dulcamara nos llevan a la tonalidad original, Mi mayor, pero Donizetti mantiene brevemente el Sol natural que Adina había reiterado, implicando que el doctor la ha entendido. Un pequeño detalle, pero la acumulación de estos toques oportunos son los que ayudan a mostrar a *Elixir de amor* como la excelente ópera que es.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Charles Osborne, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland: Amadeus, 1994, p. 209.

<sup>91</sup> Michael Recchiuti, *op. cit.*

<sup>92</sup> William Ashbrock, *op. cit.*, p. 333.

ADINA

*p* *rall.*

ma per me ve n'ha un mag- gio-re. Ne-mo-rin, las-cia-ta o-gni altra, tut-to mio, sol mio sa - rà.

*colla parte*

Figura 3.1 Duetto de Adina y Dulcamara "Quanto amore", Acto II, Escena séptima, Tempo di mezzo.

## Nemorino

Como menciona Charles Osborne, su nombre hace referencia a la palabra latina *nemo*, nadie.<sup>93</sup> Él y Adina representan a los enamorados en la *commedia dell'arte*. Nemorino es el típico tenor pobre, idiota y enamorado. Su idioma está dominado por una simplicidad que no disfraza su sentimiento profundo. Desde su cavatina "Quanto è bella" apreciamos la belleza en sus melodías. En "Adina credimi" encontramos cómo Donizetti usa cuidadosamente frases relacionadas entre sí y balanceadas sobre inflexiones de armonías para traer a la vida la sinceridad de Nemorino. En el siguiente ejemplo observamos cómo en la primera mitad del periodo que consta de ocho motivos (a b a' c c d d'), el canto del enamorado se mueve de la tónica en Fa menor hacia Do mayor y éste funciona como pivote para la modulación a La bemol en la segunda mitad del periodo. Los motivos quinto y sexto sobre la séptima dominante de Re bemol son una intensificación de lo anterior que muestran cómo Nemorino se esfuerza por persuadir a Adina para que espere un día (hasta que el elixir pueda hacer efecto) antes de casarse con Belcore. De esta manera, Donizetti demuestra con maestría sus habilidades en la caracterización a través de melodías simples y de la armonía.<sup>94</sup>

<sup>93</sup> Charles Osborne, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland: Amadeus, 1994, p. 209 – 215.

<sup>94</sup> William Ashbrock, *op. cit.* p. 332.

NEMORINO  
Larghetto con passione e legato

A - di - na cre - di - mi, te ne scon - giu - ro... non puoi spo -  
sar - lo te ne as - si - cu - ro... a - spet - ta an - co - ra... un gior - no  
so - lo... un bre - ve gior - no... io so per - chè. Do - ma - ni, o ca - ra.

Figura 3.2 Larghetto "Adina credimi", Acto II.

## El doctor Dulcamara

Como vimos en el capítulo II, Dulcamara, el bajo buffo de la ópera está fuertemente relacionado con el *Dottore* y con *Strega* al ser un charlatán al que todos aman y que recorre el mundo vendiendo productos novedosos y filtros de amor improvisados. El aria de Dulcamara es una de las grandes arias buffas en la literatura de la ópera italiana. Comienza con un llamado de trompeta que regresará como melodía principal al final del *allegro vivace*. Mientras el coro se reúne alrededor de él, la dinámica y las intervenciones del doctor van cada vez más en *crescendo*. Su aria es la glorificación del vendedor y provee de un compendio de los modos tradicionales de la ópera buffa: recitativo, declamación monótona sobre motivos acompañados, frases melódicas, declamación libre y melodía acompañada del

coro, todas ellas estructuradas de tal modo que se evite la monotonía.<sup>95</sup> Debe ser tarea del cantante interpretar el aria en diferentes registros vocales para servir al mismo propósito.<sup>96</sup>

### Belcore

Belcore tiene una virilidad presumida y está relacionado al *Capitano* ya que es un foráneo que representa al poder militar. Su línea melódica muy marcial y con toques cómicos imita a la trompeta.<sup>97</sup> En el primer acto Belcore y sus soldados son presentados con su doble aria “Come paridi vezzosa”, una cabaletta poco convencional cuyas partes son cantadas por el mismo personaje.<sup>98</sup>

### Gianetta y el Coro

El coro en la ópera es una costumbre que se recuperó de la tragedia griega. Según Nietzsche en su obra cumbre *El nacimiento de la tragedia*, el coro es el “espectador ideal” ya que reacciona a todo lo que sucede, expone antecedentes que nos aclaran el conflicto y nos da detalles de todo lo que ocurre fuera de la vista de los espectadores.<sup>99</sup> Si bien, no es tal cual un personaje con un idioma musical propio, es importante hacerle mención, pues en esta ópera es de suma importancia el momento en que Gianetta y las mujeres revelan al público que Nemorino heredó una fortuna. Al ocultar dicha información al resto de los personajes, promueven el conflicto dramático.

Como ocurrió con Rossini y en cierto modo con Bellini, la música de Donizetti sobrevivió en la era verdiana y verista. De toda su extensa producción subsistieron a duras penas *Lucia di Lammermoor*, *L'elisir d'amore* (gracias a la atención que le prestó el gran tenor napolitano Enrico Caruso), *La favorita*, *Don Pasquale*, *La figlia del reggimento* (en italiano) y un poco

---

<sup>95</sup> *Idem.*

<sup>96</sup> *Idem.*

<sup>97</sup> Michael Recchiuti, op. cit.

<sup>98</sup> William Ashbrock, op. cit. p. 331.

<sup>99</sup> Martin Merry, “El coro en la ópera” en <https://www.melomanodigital.com/el-coro-de-opera/> (Consultado el 15 de abril de 2022.)

*Linda di Chamounix*; sin embargo, con la postguerra de 1945 se despertó el interés por la ópera belcantista y algunos teatros iniciaron la recuperación de la obra del compositor.<sup>100</sup>

Para concluir, podemos decir que *Elixir de amor* es una ópera delicada, dulce y relajada en la que no hay crueldad. Es cierto que el engaño dispara la acción, pero al final todos los enredos no pasan de ser una jugarreta inocente y convenientemente beneficiosa.<sup>101</sup> El conflicto no se resuelve gracias a engaños; simplemente Adina comienza a apreciar el verdadero valor de la constancia de Nemorino sugiriendo así que la magia real no se encuentra en una botella, sino en la sinceridad, la amistad y el respeto que pueden unir a dos corazones.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Roger Alier, *op. cit.*, p. 293.

<sup>101</sup> Michael Recchiuti, *op. cit.*

<sup>102</sup> Francisco García Rosado, *op. cit.*, p. 15.

## IV. EJEMPLO ANALÍTICO: ADINA

Para concretar nuestra investigación presentaremos una propuesta de análisis de la protagonista femenina de *L'elisir d'amore*. El primer desglose de información se relaciona con la ópera y su contexto histórico; posteriormente haremos referencia a las categorías de análisis presentadas en el capítulo III. En este ejemplo pretendemos basarnos en mayor porcentaje sólo en la información expuesta en el libreto y no en nuestra imaginación, sin embargo, no podemos evitar la subjetividad en las prácticas de interpretación del arte.

**Personaje:** Adina.

**Tesitura:** Soprano.

**Ópera, compositor y libretista:** *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti y Felice Romani.

**Año:** 1832.

**Estilo:** Bel canto, Romanticismo.

**Género:** Melodramma giocoso/ Ópera buffa.

**Libreto:** Está basado en el libreto de Eugène Scribe para Daniel Auber, *Le philtre* (1831), inspirado a su vez en *Il filtro* de Silvio Malaperta, traducido al francés por Stendhal.

**Personaje de la commedia dell'arte representa:** a la pareja de enamorados.

**¿Qué dice el libreto sobre el personaje?**

- Campesina adinerada y caprichosa (Índice de personajes, edición Ricordi).

**¿Qué dice el personaje sobre sí mismo?**

- Señorito, no tengo prisa: quiero pensarlo un poquito (Acto 1, escena 2).
- Adina no es tan fácil de conquistar (Acto 1, escena 2).
- Esperas mi amor en vano, ya que soy caprichosa y no conozco deseo que no muera en mí apenas me ha nacido (Acto 1, escena 3).

- Para curarte de esa locura que es el amor constante, debes hacer como yo, diario cambiar de amante. (...) De esta manera yo me río y gozo, así libero el corazón (Acto 1, escena 3).
- No puedo ocultar la rabia que me da (Acto 1, escena 9).
- Amor, te vengas de mi frialdad, quien me desprecia me obliga a amar (Acto 2, escena 6).
- ¡Cuánto amor! ¡Y yo despiadada, atormentaba tan noble corazón! (Acto 2, escena 7).
- ¡Y yo sola, desgraciada, rechacé su noble corazón! (Acto 2, escena 7).
- No sabría qué hacer con tantos, mi corazón sólo anhela a uno (Acto 2, escena 7).
- No me tienta, no me place, turbar la paz a otras (Acto 2, escena 7).
- La riqueza me importa poco. Yo sólo quiero a Nemorino (Acto 2, escena 7).
- Yo respeto el elixir, pero para mí hay algo más importante. La receta es mi carita, mis ojos son el elixir (Acto 2, escena 7).
- ¡Sólo gracias a él es que soy feliz! (Acto 2, escena última).

### **¿Qué dicen otros sobre el personaje?**

- ¡Qué bella y qué adorable! Más la veo y más me gusta (...) Ella lee, estudia, aprende...No hay cosa que ella ignore.... (Nemorino, acto 1, escena 1).
- Como Paris encantador entregó la manzana a la más bella, mi querida villanita, yo te entrego estas flores (Belcore, acto 1, escena 2).
- (...) es zorra vieja, y con ella no podrá (Coro, acto 1, escena 2).
- Muchachita mía (Belcore, acto 1, escena 3).
- Ese corazón despiadado (Nemorino, acto 1, escena 8).
- La cruel (Nemorino, acto 1, escena 8).
- Habla, hermoso ángel mío. ¿Cuándo nos casaremos? (Belcore, acto 1, escena 9).
- Afligida está Adina (Nemorino, acto 1, escena 10).
- ¿Has oído, querida? ¡Mañana te digo adiós! Acuérdate al menos de mi amor (Belcore, acto 1, escena 10).
- ¡Oh, por Baco, es cierto, la bella Adina está hecha para ti! (Coro, acto 1, escena 10)
- Vamos, mi bella Venus... (Belcore, acto 2, escena 1).

- Adina me ama, se alegra de desposarme, y a la vez atrasa el enlace a esta noche (Belcore, acto 2, escena 3).
- Ésta también está enamorada, necesita el licor (Dulcamara, acto 2, escena 7).
- Ya lo veo, bribonzuela, tienes más arte que yo. Esa boca tan hermosa es la botica del amor; eres el alambique y el hornillo más caliente que un Vesubio que filtra el deseado amor, lo quemas y lo haces cenizas. Quisiera cambiar por los tuyos mis frascos de elixir (Dulcamara, acto 2, escena 7).
- Una furtiva lágrima, en sus ojos asomó; a aquellas jóvenes alegres que envidiaba me pareció (...) Me ama, sí me ama, lo veo (Nemorino, acto 2, escena 8).
- ¡Cómo aumenta su belleza el naciente amor! (Nemorino, acto 2, escena 9).
- Quédatelo, bribona. ¡Peor para ti! (Belcore, acto 2, escena última).

### ¿Se trata de un personaje plano o redondo?

Recordemos la diferencia entre estas dos categorías previamente expuesta en el capítulo III: mientras que el personaje plano se desarrolla en torno a una sola idea, el redondo está lleno de ambigüedad y dudas. Es inestable, complejo, contrastado y sorprende de manera convincente con sus decisiones finales. Adina es un personaje redondo ya que observamos un contraste muy notorio entre sus objetivos del primer acto y los del segundo. En primera instancia se siente orgullosa de ser una joven coqueta y caprichosa que puede cambiar a sus amantes diariamente, sin embargo los sentimientos sinceros de Nemorino la hacen cambiar de opinión y muestra un giro interesante en la ópera cuando le demuestra que lo ama y quiere estar con él. En otras palabras, esta protagonista tiene un desarrollo.

### Apariencia del personaje:

<p><b>Fisonomía:</b> Sexo, edad, color de piel, altura, peso, altura, color de pelo y defectos físicos del sujeto u otros aspectos relevantes en la trama.</p>	<p>Bella y joven. Puede tener entre 17 o 20 años.</p>
--	---

<p><b>Vestuario:</b> ¿El personaje lleva puesto algo que lo diferencie de los demás? ¿Esa vestimenta es relevante para la narración? ¿Su vestimenta muestra rasgos indicativos de su personalidad?</p>	<p>En el libreto no especifica ningún vestido o accesorio. Para nuestra puesta en escena hemos usado elementos que destacan su personalidad y su estatus económico: un vestido campesino con botas (el resto de los campesinos sólo llevan zapatos bajos), una trenza adornada con flores y para el segundo acto, un vestido pastel con una corona de flores con velo para la ceremonia nupcial.</p>
<p><b>Gestos:</b> Ademanes las manos y gestualidades sugeridos en el libreto. ¿Nuestro personaje se ríe? ¿Llora? ¿Usa la espada?</p>	<p>Adina lee, en muchas indicaciones en el libreto se ríe y llega a abofetear a Nemorino. Como intérpretes debemos buscar la risa que mejor se adapte al carácter del personaje, tal vez una risa que se haga notar y que no pierda la colocación correcta del canto.</p>

Figura 4.1 Apariencia de Adina. Elaboración propia.

### ¿Cómo es la voz del personaje?

A diferencia de Dulcamara o incluso de Nemorino, la protagonista no juega tanto con su voz, no se le exigen cambios de timbre o caracterizaciones con su voz; sin embargo, como intérpretes debemos notar las diferencias entre las melodías del primer acto y las del segundo. Al principio de la obra Adina muestra coloraturas ligeras como parte de su coquetería y encanto natural. Desde un inicio, el lenguaje musical de nuestra heroína está lleno de adornos, escalas y arpeggios como prueba de una personalidad despreocupada y superficial. En este ejemplo de su primer aria, su melodía sobresale entre los solistas y el coro gracias a sus coloraturas sobre una armonía de I – ii – I – V.

The musical score is written in G major and 4/4 time. It features a vocal duet (A and N) and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The score is divided into two systems. The first system includes the vocal entries and the beginning of the piano accompaniment. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment, ending with the instruction *legg. e mare.* and the number 41688.

*oppure*  
- pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces -

A  
- pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si

N  
- pes - si la ri - cet - ta, co - no - sces - si

ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no -

ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no -

ne sa - pes - si la ri - cet - ta, co - no -

- si

A  
chi ti fa! ne sa - pes - si la ri -

N  
chi ti fa, chi ti fa! ne sa - pes - si

- sces - si chi ti fa! ne sa - pes - si

- sces - si chi ti fa! ne sa - pes - si

- sces - si chi ti fa! ne sa - pes - si

*legg. e mare.*  
41688

Figura 4.2 "Benedette queste carte" Acto 1, escena 1.

En el dueto del primer acto “Una parola, oh Adina” encontramos un pasaje interesante: los personajes principales cantan el mismo tema *cantabile*. El acompañamiento arpegiado en 6/8 parecería sugerir un sentimiento melancólico; sin embargo, la cantante que interprete esta ópera deberá tener especial atención en producir una línea de canto legato, ligera y brillante más acorde con los objetivos e intenciones de Adina (rechazar a Nemorino, coquetear, divertirse, etc.) Las escalas y arpeggios cadenciales al final de la sección también contrastan con la línea sencilla y el *pathos* de Nemorino.

Figura 4.3 Cantabile "Chiedi all'aura lusinghiera" Acto 1, escena 3.

Para el momento en que Adina canta “Prendi, per me sei libero” muestra una melodía simple y *cantabile* equivalente a las arias de Nemorino en señal de que ha descubierto los sentimientos de amor sincero hacia él. Entre sus objetivos se encuentran el declarar su amor, el cuidar a la persona que quiere, etc. Ésta se trata de un aria corta en la que la solista tiene la libertad de lucir su línea de canto y su legato ya que encontramos varias *fermatas* y *rallentandos* que le permiten tener flexibilidad en el *tempo*; por su parte, la orquesta se limita

a acompañar la melodía pues entre las instrucciones musicales encontramos *colla parte* y *col canto*.

235

sag - gio, o - ne - sto, ah!

73 sempre scontento e mesto, no, non sa - rai co - si, ah no,

sempre scontento e mesto, no, non sa - rai sa - rai co - si, ah! non sa -

- rai, no, non sa - rai, ah, no, co - si, ah no, ah no, no, non sa - rai no, no co -

Figura 4.4 "Prendi, per me sei libero" Acto 2 escena 9.

### Carácter del personaje:

El libreto la describe con los siguientes adjetivos: caprichosa, coqueta, cruel, despiadada y zorra vieja (astuta); podríamos agregar los siguientes con base en sus acciones: alegre, inteligente, altiva, cálida, celosa, encantadora, fiel, jovial y vengativa.

### Vida interior/ Backstory:

Adina es originaria del País Vasco, hija de una familia rica y culta a finales del siglo XVIII. Aunque el libreto no mencione mucho sobre su pasado, por el desarrollo de la obra podemos deducir que todos los personajes conocen a Adina desde hace bastante tiempo.

### Vida exterior:

<b>Vida profesional:</b> Ocupación laboral del sujeto. Lugar, función que desempeña, relación con sus compañeros.	Es la arrendataria a cargo de la campiña donde vive. Se preocupa por sus trabajadores y parece generosa y divertida al contarles historias e invitarlos a su boda pero también les exige trabajo. Se muestra independiente pues en ningún momento se menciona a sus padres a pesar de que es joven.
<b>Vida personal:</b> Vida social. Relación del personaje con su familia y amigos. Estado civil, condición sexual, relaciones pasadas y presentes, etc.	Su mejor amiga es Gianetta, tiene la confianza de contarle todo primero a ella. Es soltera, pero a lo largo de los años, parece que no ha perdido ninguna oportunidad para coquetear con cualquier hombre que llega de visita a su villa.
<b>Vida íntima:</b> Faceta más personal del personaje. ¿Qué hace el personaje cuando está solo? Gustos, aficiones, etc.	Sería interesante imaginar y llenar los huecos con preguntas como: ¿cómo conoció a Nemorino? ¿Adina le dio esperanzas en algún momento? ¿Dónde están sus padres? ¿Lee historias de amor con frecuencia?

Figura 4.5 Vida exterior de Adina. Elaboración propia.

<b>Cuadro de roles:</b>	Satisfechos	Insatisfechos
(Sociales y manifiestos. Públicos. Salud o enfermedad, riqueza o pobreza, belleza o fealdad, etc.)	Bella, rica campesina, sana. Cada día cambia de amante. Independiente. Se burla del amor.	
Roles secretos:  (Primarios, egoístas, de origen sexual, de intento de poder, posesión del otro, etc. Estos roles sólo se manifiestan cuando el personaje está en crisis.)	Le gusta ser el centro de atención. Quiere casarse con Belcore para poner a prueba la constancia de Nemorino.	Siente celos de las mujeres que buscan a Nemorino.
Roles inconscientes:  (Ocultos incluso para el personaje.)		Admira el amor sincero de Nemorino. Por esa razón lo ama, desea ser su esposa y hacerlo feliz.

Figura 4.6 Cuadro de roles de Adina. Elaboración propia.

### **Meta y motivación:**

En el primer acto la motivación de Adina es divertirse y coquetear. Lee sobre el amor pero no cree que algo así exista. Al ver todo lo que hace Nemorino reconsidera este juicio y su principal meta se convierte en **poner a prueba su amor**, llevándolo a los extremos, enojándose y sufriendo cuando las cosas no salen como ella quiere.



Figura 4.7 Cuadro actancial Adina. Elaboración propia.

Aria: "Benedette queste carte!"

<u>Objetivo</u>	<u>Obstáculo</u>	<u>Estrategia</u>	<u>Acción</u>	<u>Texto</u>
<p>Leer la historia y burlarse</p>	Nadie le presta atención.	<b>Atraer</b>	Se ríe.	<p><b>ADINA</b> ¡Benditas páginas!</p> <p><b>GIANNETTA y coro</b> ¿De qué te ríes? Hazme parte de tu graciosa lectura.</p> <p><b>ADINA</b> Es la historia de Tristán, Es una crónica de amor.</p> <p><b>CORO</b> Lee, lee.</p> <p><b>NEMORINO</b> (A ella poco a poco quiero acercarme, entrar entre ellas).</p> <p><b>ADINA</b> "Por la cruel Isolda el bello Tristán ardía, ni hilo de esperanza había de poseerla un día. Cuando se acercó al pie de un sabio encantador,</p>
	Nadie conoce la historia.	<b>Educar</b>	Presenta el libro.	
	El pueblo se estaba involucrando en la historia.	<b>Presumir</b>	<b>Entretener</b>	Se sienta y lee como una gran cuentacuentos.

# Leer la historia y burlarse

La gente quiere seguir escuchando la historia.

**Burlarse**

Cierra el libro y está a punto de irse.

que en un frasco le dio cierto elixir de amor, por el cual la bella Isolda ya de él no se escapó."

Elixir de tan perfecta, de tan rara cualidad, ¡quién supiera la receta, (quién) conociera a quien lo ha hecho!

**NEMORINO y CORO**

Elixir de tan perfecta, de tan rara cualidad, ¡quién supiera la receta, (quién) conociera a quien lo ha hecho!

**Disfrutar**

Regresa, se sienta y lee.

Lee, lee, lee.

**Encantar**

**ADINA**  
"Apenas bebió un sorbo del mágico frasquito, que pronto el rebelde corazón de Isolda se enterneció.

Cambió en un instante, aquella cruel belleza fue amante de Tristán,

	<p>Por un momento Adina sueña que el amor es verdadero.</p> <p>Retoma su objetivo principal.</p>	<p><b>Hechizar</b></p> <p><b>Sorprender</b></p>	<p>Se levanta y mira hacia el horizonte imaginando la historia.</p> <p>Cierra el libro y camina hacia la gente.</p>	<p>vivió con Tristán fiel; y a aquel primer sorbo por siempre bendijo él."</p> <p>Elixir de tan perfecta, de tan rara cualidad, ¡quién supiera la receta, (quién) conociera a quien lo ha hecho!</p>
--	--	--	---	--

Figura 4.8 Cuadro de objetivos. Aria: "Benedette queste carte – Della crudele Isotta". Elaboración propia.

Duetto: “Una parola, o Adina”

<u>Objetivo</u>	<u>Obstáculo</u>	<u>Estrategia</u>	<u>Acción</u>	<u>Texto</u>
Rechazar a Nemorino	Nemorino quiere hablar sobre amor de nuevo.	<b>Desaprobar</b>	Adina ya se iba, pero se voltea con paciencia para hablar con Nemorino.	<b>NEMORINO</b> Una palabra, oh Adina.
	Nemorino es terco e inconsciente.	<b>Ayudar</b>		<b>ADINA</b> ¡El usual fastidio! ¡Los mismos suspiros! Harías bien en irte a la ciudad con tu tío, que dicen que está gravemente enfermo.
		<b>Convencer</b>	Se acerca a él.	<b>NEMORINO</b> Su mal no es nada comparado con el mío. No puedo irme de aquí... Mil veces lo he intentado...
		<b>Cuestionar</b>		<b>ADINA</b> Pero, ¿y si se muere y le deja la herencia a otro?... <b>NEMORINO</b> ¿Y eso qué importa?... <b>ADINA</b> Te morirás de hambre, y sin nada de

# Rechazar a Nemorino

Nemorino muestra dulzura y estupidez.

**Encantar**

Adina posa su mano sobre el hombro de Nemorino y le sonríe.

recursos.

**NEMORINO**

De hambre o de amor... para mí los dos son uno.

**ADINA**

Escucha, tú eres bueno, eres modesto, no eres como ese sargento que está seguro de inspirarme afecto; por eso te hablo sinceramente, y te digo que esperas mi amor en vano, que yo soy caprichosa y no conozco deseo que no muera en mí apenas me ha nacido.

**Rechazar**

Nemorino pregunta por qué ella es cómo es.

**Seducir**

Se sienta y juega con la rosa que le regaló Belcore.

**NEMORINO**

¡Oh, Adina!  
¿Y eso por qué?

**ADINA**

¡Buena pregunta!  
Pregunta a la brisa lisonjera por qué vuela sin posarse sobre el lirio o sobre la rosa, sobre el prado o sobre el río:

# Rechazar a Nemorino

	<p>Nemorino no entiende.</p>	<p><b>Disuadir</b></p>	<p>Tira la rosa.</p>	<p>te dirá que en su naturaleza ser mudable e infiel.</p> <p><b>NEMORINO</b> ¿Entonces debo...?</p> <p><b>ADINA</b> A mi amor, renunciar, apartarte de mí.</p> <p><b>NEMORINO</b> ¡Querida Adina! No puedo.</p> <p><b>ADINA</b> ¿No puedes? ¿Por qué?</p> <p><b>NEMORINO</b> ¡Por qué! ¡por qué! Pregunta al río gimiente por la fuerza que le da la vida y corre al mar, que a su seno lo invita, ese mar al que va a morir: te dirá que lo empuja un poder que no sabe describir.</p> <p><b>ADINA</b> ¿Entonces quieres...?</p> <p><b>NEMORINO</b> Morir así mismo,</p>
	<p>Nemorino confiesa que prefiere morir a no tener su amor.</p>	<p><b>Cuestionar</b></p>	<p>Adina se levanta confundida.</p>	
		<p><b>Huir</b></p>		

	<p>Las palabras de amor de Nemorino son tan sinceras que la hacen dudar.</p>	<p><b>Exigir</b></p>	<p>Sonríe porque se siente orgullosa de su forma de vida. Juguetea y baila para convencerlo.</p>	<p>pero morir siguiéndote.</p> <p><b>ADINA</b> Ama a otra, te lo concedo.</p> <p><b>NEMORINO</b> ¡Ah! Eso no es posible.</p>
		<p><b>Coquetear</b></p>		<p><b>ADINA</b> Para curarte de esa locura que es el amor constante, debes hacer como yo, diario cambiar de amante.</p> <p>Un clavo saca otro clavo, así amor con amor se cura. De esta manera yo me río y gozo, así libero el corazón.</p>
	<p>Está a punto de ceder al amor.</p>	<p><b>Provocar</b></p>		<p><b>NEMORINO</b> ¡Yo sólo te veo a ti, a ti sola te siento, noche y día, en cada objeto: en vano intento olvidarte, tu rostro va esculpido en mi pecho... Con ese cambiar tuyo puede cambiarse cada otro</p>
		<p><b>Domesticar</b></p>	<p>Toma de la mano a Nemorino y después huye.</p>	
		<p><b>Alejar</b></p>		

				<p>amor, pero no puede, no puede jamás el primero salir del corazón. <i>(salen)</i>.</p> <p><b>ADINA</b> Sí, sí, sí.</p> <p><b>NEMORINO</b> No, no, no.</p>
--	--	--	--	---

Figura 4.9 Cuadro de objetivos. Duetto: "Una parola, o Adina". Acto 1, escena 3. Elaboración propia.

Duetto: “Lallaralará...Esulti pur la barbara”

<u>Objetivo</u>	<u>Obstáculo</u>	<u>Estrategia</u>	<u>Acción</u>	<u>Texto</u>
<b>Castigar a Nemorino</b>	Nemorino está alegre aunque Adina lo rechazó.	<b>Menospreciar</b>	Se acerca desconcertada.	<p><b>ADINA</b> (¿Quién es ese tonto? ¿Me equivoco? ¿O es Nemorino? ¡Qué alegre está! ¿Y por qué?)</p> <p><b>NEMORINO</b> La, la la... (¡Diablos! Es ella... Pero no... no me acerco. De mis suspiros no se cansé tan pronto. Así mañana me adorará ese corazón despiadado).</p>
	Nemorino no la mira.	<b>Atraer</b>	Busca su atención.	<p><b>ADINA</b> (¡Ni siquiera me mira! ¡Cuánto ha cambiado!)</p> <p><b>NEMORINO</b> La la ra, la rà la la</p>
		<b>Cuestionar</b>		<p><b>ADINA</b> No sé si es fingida o verdadera su felicidad).</p> <p><b>NEMORINO</b> (De momento, no está enamorada).</p>
		<b>Provocar</b>	Duda si irse o quedarse.	<p><b>ADINA</b> (Se está haciendo</p>

<h1>Castigar a Nemorino</h1>	Le inquieta mucho la actitud de Nemorino.			el indiferente).  <b>NEMORINO</b> (¡Que se alegre más la cruel por poco (tiempo) de mis penas! Mañana todo habrá terminado, mañana me amaré).  <b>ADINA</b> (El tonto quiere romper, y liberarse de sus cadenas, pero las tendrá más pesadas, mucho lo sentirá),  <b>NEMORINO</b> La lla ra, la rà la la la la la	
		<b>Maltratar</b>			
			<b>Castigar</b>	Lo abofetea.	<b>ADINA</b> (acercándose a él) ¡Muy bien! La lección te beneficia.
	Nemorino la ignora.		<b>Confrontar</b>	Se acerca, lo observa de cerca.	<b>NEMORINO</b> Es verdad: la estoy practicando por probar.
	Nemorino la rechaza.		<b>Cuestionar</b>		<b>ADINA</b> Entonces, ¿tu sufrimiento de antes?...
		<b>Retar</b>		<b>NEMORINO</b> Espero olvidarlo.  <b>ADINA</b> Entonces, ¿el fuego de antes?...	

				<p><b>NEMORINO</b>  Se apagará pronto.  Deja que pase un día  y mi corazón se sanará.</p> <p><b>ADINA</b>  ¿De verdad?  Cómo me alegro...  Pero eso... ya lo veremos.</p>
--	--	--	--	---

Figura 4.10 Cuadro de objetivos. Duetto: "Lallarallará...Esulti pur la barbara". Elaboración propia.

Duetto: “Come sen va contento! – Quanto amore!”

<u>Objetivo</u>	<u>Obstáculo</u>	<u>Estrategia</u>	<u>Acción</u>	<u>Texto</u>
<b>Encontrar consuelo.</b>	Nemorino se va con otras mujeres.	<b>Reprochar</b>	Mira desconcertada cómo se va.	<b>ADINA</b> ¡Qué contento va!
	Dulcamara toma el crédito.	<b>Subestimar</b>	Voltea a verlo.	<b>DULCAMARA</b> El mérito es mío.  <b>ADINA</b> ¿Suya, doctor?
	Adina no encuentra convincente esa explicación.	<b>Menospreciar</b>	Se aleja de él y busca a Nemorino.	<b>DULCAMARA</b> Por completo. La alegría me obedece, yo destilo el placer y el amor por alambique como agua de rosas; y lo que ahora te maravilla en aquel jovencito, es todo un portento de mi gran mérito.  <b>ADINA</b> ¡Locuras!
	Recuerda el nombre de Isolda.	<b>Preguntar</b>	Se para en seco.	<b>DULCAMARA</b> ¿Locuras, dices? ¡Incrédula! ¡Locuras! ¿Acaso sabes del poder de la alquimia, o del gran valor del elixir de amor de la Reina Isolda?  <b>ADINA</b> ¿Isolda?



<p style="text-align: center; font-size: 2em;">Rechazar el elixir.</p>	<p>Piensa que todo está perdido.</p>	<p><b>Anticipar</b></p>		<p><b>DULCAMARA</b>          Todo el sexo femenino por el joven ha enloquecido.</p>
		<p><b>Resignar</b></p>	<p>Llora.</p>	<p><b>ADINA</b>          (¡Ah! ¿Y qué muchacha le gusta a él? ¿Cuál de tantas es la preferida?)</p>
				<p><b>DULCAMARA</b>          Es el gallo del corral, a todas sigue, a todas pica.</p> <p><b>ADINA</b>          (¡Y yo sola, desgraciada, rechacé su noble corazón!)</p> <p><b>DULCAMARA</b>          (Ésta también está enamorada, necesita el licor).</p> <p>¡Bella Adina!          Acércate un momento... más cerca... levanta la cabeza. Estás aturdida... lo adivino por ese aire afligido y alicaído. ¿Si tú quieres...?</p> <p><b>ADINA</b>          ¿Si quiero? ¿qué cosa?...</p> <p><b>DULCAMARA</b>          ¡Levanta la cabeza, levántala,</p>

<h1>Rechazar el elixir.</h1>	Recuerda su arma secreta.	<b>Impactar</b>	Baila alegre.	<p>quisquillosa! Si tú quieres, yo tengo la receta que te curará de tu mal.</p> <p><b>ADINA</b> Ah, doctor, sería perfecto, pero en mí no haría su efecto.</p>
		<b>Rechazar</b>		<p><b>DULCAMARA</b> ¿Quieres ver a mil amantes languideciendo a tus pies?</p> <p><b>ADINA</b> No sabría qué hacer con tantos, mi corazón sólo anhela a uno.</p>
		<b>Lucir</b>		<p><b>DULCAMARA</b> ¿Quieres poner celosas a mujeres, viudas y muchachas?</p> <p><b>ADINA</b> No me tienta, no me place, turbar la paz a otras .</p> <p><b>DULCAMARA</b> ¿Conquistar a un rico?</p> <p><b>ADINA</b> La riqueza me importa poco.</p> <p><b>DULCAMARA</b> ¿Un condesito? ¿Un marquesito?</p> <p><b>ADINA</b> Yo sólo quiero a Nemorino.</p>

	Dulcamara le ofrece el elixir.	<b>Boicotear</b>	Adina se lo regresa.	<p><b>DULCAMARA</b> Tómame pues mi elixir...</p> <p><b>ADINA</b> Ah, doctor, sería perfecto...</p> <p><b>DULCAMARA</b> que te hará efecto</p> <p><b>ADINA</b> pero en mí no haría su efecto.</p> <p><b>DULCAMARA</b> ¡Miserable! ¿Tienes el valor de negar su poder?</p>
	Dulcamara insiste.	<b>Presumir</b>	Adina coquetea y le demuestra que el verdadero elixir está en ella.	<p><b>ADINA</b> Yo respeto el elixir, pero para mí hay algo más importante. Nemorino se olvidará de todas y entonces será todo mío.</p>
		<b>Jurar</b>		<p><b>DULCAMARA</b> ¡Ah! Doctor, ésta es muy lista: sabe más que tú.)</p>
		<b>Tentar</b>		<p><b>ADINA</b> Una tierna miradita, una sonrisa, una caricia, vencen al más obstinado, ablandan al más despechado. He visto a tantos suspirando enamorados que tampoco</p>
		<b>Deslumbrar</b>		
		<b>Proclamar</b>		

				<p>Nemorino podrá huir de mí. La receta es mi carita, mis ojos son el elixir.</p> <p><b>DULCAMARA</b> Ya lo veo, bribonzuela, tienes más arte que yo. Esa boca tan hermosa es la botica del amor; eres el alambique y el hornillo más caliente que un Vesubio que filtra el deseado amor, lo quemas y lo haces cenizas. Quisiera cambiar por los tuyos mis frascos de elixir.</p> <p><i>(salen)</i></p>
--	--	--	--	---

Figura 4.11 Cuadro de objetivos. Duetto: "Come sen' va contento! - Quanto amore!".  
Elaboración propia

Aria: "Prendi, per me sei libero"

<u>Objetivo</u>	<u>Obstáculo</u>	<u>Estrategias</u>	<u>Acción</u>	<u>Texto</u>
<p>Declarar su amor.</p>	Está lejos.	<p><b>Rescatar</b></p> <p><b>Suplicar</b></p> <p><b>Prevenir</b></p>	<p>Se acerca poco a poco.</p>	<p><b>ADINA</b> Toma, gracias a mí eres libre: quédate en tu suelo patrio, no hay destino tan malo que no se cambie en un día, quédate. Aquí, donde todas te aman, discreto, amoroso, honesto; pero siempre triste e infeliz. No, ya no será más así.</p>
	Nemorino piensa hacerse soldado.	<p><b>Animar</b></p> <p><b>Ilusionar</b></p>	<p>Le entrega el contrato de liberación.</p>	<p><b>NEMORINO</b> (Ahora se declara).</p>
	No logra confesarse.	<p><b>Escapar</b></p>	<p>Se va.</p>	<p><b>ADINA</b> ¡Adiós!</p> <p><b>NEMORINO</b> ¡Cómo! ¿Me dejas?</p> <p><b>ADINA</b> Yo... sí.</p> <p><b>NEMORINO</b> ¿No tienes nada más que decirme?</p> <p><b>ADINA</b> Nada.</p> <p><b>NEMORINO</b> Pues bien,</p>

<h1>Declarar su amor.</h1>	Nemorino rompe el contrato.	<b>Admitir</b>	Toma valor y le confiesa su amor.	toma. Si que no soy amado, quiero morir como soldado; no hay paz para mí si me ha engañado el doctor.
		<b>Confesar</b>		<b>Proclamar</b>
		<b>Reconciliar</b>		<b>NEMORINO</b> ¡Yo! <b>ADINA</b> Sí, te quiero y te amo.
		<b>Jurar</b>		<b>NEMORINO</b> ¡Tú me amas?
		<b>Enamorar</b>		<b>ADINA</b> Sí, te amo. Quiero hacerte tan feliz como antes desgraciado. Olvida mi desdén; te juro amor eterno.
			Se abrazan y se besan.	<b>NEMORINO</b> ¡Alegría indescriptible! No me engañó el doctor.

Figura 4.12 Cuadro de objetivos. Aria: "Prendi, per me sei libero" Elaboración propia.

**Tabla de comparación entre personaje y actriz:**

	<b>Actor</b>	<b>Personaje</b>
Gustos	Cantar, bailar, divertirse, historias de amor.	Coquetear, divertirse, llamar la atención, historias de amor verdadero. Contacto físico con los hombres.
Disgustos	Contacto físico y la hipocresía.	Falsedad, arrogancia y cinismo.
Virtudes	Inteligente, perseverante y empática.	Es empática, caritativa, astuta y con mucha autoestima.
Defectos	Tímida.	Manipuladora.
Hábitos	Caminar apresurada chocando con todo, esconderse.	Caminar segura, brincar de alegría, presumir belleza, sentir poder y jerarquía sobre los demás.

*Figura 4.13 Bifrontalidad actor y personaje: Adina. Elaboración propia.*

## CONCLUSIONES

En resumen, ¿Cómo logramos un acercamiento al personaje que sea útil para destacar sus rasgos más importantes?

En primer lugar es importante hacer una investigación sobre la obra y sus antecedentes. Tomemos como ejemplo la historia del personaje que redactamos en el capítulo I y el contexto histórico presentado en el capítulo III.

Posteriormente, citando a los autores y las categorías de análisis presentados en el capítulo II, podemos hacer un desglose de la información más relevante de nuestro personaje a partir de los diálogos del libreto. En el presente trabajo hemos propuesto una metodología que incluye la apariencia del personaje, su complejidad, su voz y el marco musical, su carácter, vida pasada y vida presente, monólogo interno, meta y motivación, objetivos, así como sus roles en sociedad y la función actancial que desempeña en la narración.

En mi experiencia, esta información ha sido suficiente para llegar a la puesta en escena con el director y el resto del elenco. Si rastreamos correctamente todos los datos, la propuesta de personaje será profunda y redonda, pero lo suficientemente flexible para seguir siendo modificada por el *director escénico* y la *imaginación del intérprete*. De esta manera, el paso siguiente es llenar los huecos que el libreto no pudo ser capaz de responder por sí solo.

Finalmente será labor del cantante encarnar al personaje en mente, cuerpo y voz. En el presente trabajo propusimos la metodología de Luis de Tavira en el capítulo II “Personaje y actor” que consiste en ejercicios físicos que promueven la concentración en el aquí y el ahora y en el *vaciamiento* de nuestra personalidad y nuestra máscara para, con la disponibilidad adecuada, permitirle a nuestro personaje habitar en nuestro cuerpo: sus gustos, disgustos, costumbres, hábitos, defectos y virtudes pueden o no parecerse a los nuestros, pero es importante hacerlos notar y trabajar en ellos. No olvidemos que nuestro personaje está en constante evolución, así que cada ensayo, e incluso cada presentación podemos descubrir cosas nuevas de él.

El proceso que viví en la puesta en escena de *L'elisir d'amore* con los solistas del "CentrÓpera Enrique Jaso" dirigidos escénica y musicalmente por el maestro Miguel Hernández fue largo y en ocasiones cansado ya que sucedió a la par de la realización de este trabajo escrito, sin embargo, semana con semana tomaba más forma y estabilidad. En la cuestión vocal, también conté con la asesoría vocal de la maestra Zulyamir Lopezríos quien sabiendo que el eje de esta investigación fue la cuestión escénica y teatral, no me dejó olvidar el *papel principal* de la música y la técnica vocal.

Siempre estaré agradecida con Adina, un personaje rico, complejo e interesante y con *L'elisir d'amore*, pues a más de un año de comenzar con este trabajo, lejos de fastidiarme, me ha encantado más y más. Cada poesía, cada acorde y cada personaje tienen aún muchos elementos por ser descubiertos.

No me queda más que resaltar la importancia que esta tesis tuvo para mí y rechazar tajantemente la idea de que el análisis profundo de un personaje es una labor ociosa, pues desde el momento en que el artista se enfrenta al libreto por primera vez y extrae la información del personaje que considera más relevante, da inicio al proceso subjetivo, personal y único de creación e interpretación, en otras palabras, nuestra labor artística.

## ANEXOS

### GÚIA PRÁCTICA PARA EL ANÁLISIS DEL PERSONAJE OPERÍSTICO

La presente es una propuesta de metodología destinada a los cantantes y actores que deseen analizar un personaje. La elaboración de esta esta guía es resultado de la tesis de Viridiana Estudillo: *L'elisir d'amore de Gaetano Donizetti y Felice Romani: propuesta metodológica de análisis de personajes* que reúne las aportaciones de Tavira, Aristóteles, Stanislavsky, Casseti, Di Chio, Alonso, Dyer, Field, Seger y Greimas entre otros. Esta guía puede ser modificada a las necesidades de cada artista y cada obra.

**Personaje:**

**Tesitura:**

**Ópera, compositor y libretista:**

**Año:**

**Estilo:**

**Género:**

**¿El libreto es original o está basado en otra obra?**

**¿A qué personaje de la *commedia dell'arte* representa? (sólo si aplica en óperas cómicas):**

<p><u>Los viejos:</u> representan el poder y suelen ser los padres de los enamorados. Aquí se encuentran <b>Pantalone</b>, un comerciante tacaño que se cree joven y enamorado, El <b>Dottore</b>, un sabio estudioso, amante de la comida y <b>Strega</b>, una curandera que domina las hierbas, la adivinación y los filtros de amor.</p>	<p><u>Los criados:</u> están al servicio de los viejos y de los enamorados. Tenemos a <b>Brighella</b>, un cocinero listo y astuto que suele meterse en problemas, <b>Arlecchino</b>, quizá el personaje más conocido, es el criado torpe y simple, <b>Colombina</b>, la divertida y juguetona criada que representa el sentido común, <b>Pulcinella</b>, sarcástico y descreído, puede desempeñar todos los oficios y finalmente <b>Zanni</b>, el último en todo. No tiene nada, sólo un apetito imparable.</p>
<p><u>Los enamorados:</u> hijos de los viejos, representan el amor en estado efervescente. En la <i>Commedia del arte</i> son los únicos que logran su objetivo.</p>	<p><u>El Capitano:</u> representa el poder militar y suele ser una persona foránea del pueblo.</p>

¿Qué dice el libreto sobre el personaje? (La carátula o el índice de personajes)

¿Qué dice el personaje sobre sí mismo? (Todos los diálogos del libreto en los cuales el personaje se refiera a sí mismo.)

¿Qué dicen otros sobre el personaje? (Todos los diálogos del libreto que mencionen al personaje.)

¿Se trata de un personaje plano o redondo? (El personaje plano se desarrolla en torno a una sola idea, mientras que el personaje redondo está lleno de ambigüedad y dudas. Es inestable, complejo, contrastado y sorprende con sus decisiones finales. Es protagonista sobre todo de tragedias.)

### **Apariencia del personaje:**

<b>Fisonomía:</b> Sexo, edad, color de piel, altura, peso, altura, color de pelo y defectos físicos del sujeto u otros aspectos relevantes en la trama.	
<b>Vestuario:</b> ¿El personaje lleva puesto algo que lo diferencie de los demás? ¿Esa vestimenta es relevante para la narración? ¿Su vestimenta muestra rasgos indicativos de su personalidad?	
<b>Gestos:</b> Ademanes con el rostro y las manos sugeridos en el libreto. ¿Nuestro personaje se ríe? ¿Llora? ¿Usa la espada?	

**¿Cómo es la voz del personaje?** (Breve descripción de las melodías, armonías, colores, timbres y texturas relacionadas al personaje. Mencionar si hay falseamientos del timbre o de registros, etc.)

### **Carácter del personaje:**

Cuáles de los siguientes adjetivos describen la personalidad de nuestro personaje:

1. AFECTUOSO
2. AHORRADOR
3. ALEGRE
4. ALTIVO
5. AMABLE
6. AMBICIOSO
7. ANTIPÁTICO
8. APASIONADO
9. ASTUTO
10. ATOLONDRADO
11. ATREVIDO
12. AVARO
13. BELIGERANTE
14. BOBO
15. BONDADOSO
16. BRUSCO
17. BRUTO
18. BUENO
19. BURLÓN
20. CÁLIDO
21. CARIÑOSO
22. CAUTO
23. CELOSO
24. CHIFLADO
25. CHISMOSO
26. COBARDE
27. CODICIOSO
28. COMPLICADO
29. CONDESCENDIENTE
30. CONFIADO
31. CONSERVADOR
32. CRUEL
33. DERROCHADOR
34. DILIGENTE
35. DINÁMICO
36. DISCRETO
37. DIVERTIDO
38. EDUCADO
39. ENCANTADOR
40. ENGREÍDO
41. ENVIDIOSO
42. ESTÚPIDO
43. EXIGENTE
44. EXTROVERTIDO
45. FANÁTICO
46. FANFARRÓN
47. FASCINANTE
48. FIEL
49. FILÁNTRORO
50. FRACASADO
51. FRÍO
52. GROSERO
53. GRUÑÓN
54. HOLGAZÁN
55. HONESTO
56. HONRADO
57. HOSCO
58. HOSTIL
59. HUMILDE
60. HURAÑO
61. IDIOTA
62. ILUSO
63. IMBÉCIL
64. IMPULSIVO
65. INQUIETO
66. INSISTENTE
67. INSOLENTA
68. INTELIGENTE
69. INTROVERTIDO
70. INTUITIVO
71. IRACUNDO
72. IRÓNICO
73. JOVIAL
74. LEAL
75. LISTO
76. LOCO
77. LUJURIOSO
78. MALEDUCADO
79. MALICIOSO
80. MALVADO
81. MENTIROSO
82. MIEDOSO
83. MISÁNTROPO
84. MODERNO
85. MODESTO
86. MORDAZ
87. OPTIMISTA
88. ORGULLOSO
89. PARLANCHÍN
90. PEREZOSO
91. PERTINAZ
92. PESADO
93. PESIMISTA

94. PRUDENTE
95. PUNTUAL
96. REALISTA
97. REBELDE
98. RESERVADO
99. RETRÓGRADO
100. RIDÍCULO
101. RUIN
102. SEVERO
103. SIMPÁTICO
104. SIMPLE
105. SINCERO
106. SOBERBIO
107. SUPERSTICIOSO
108. TACAÑO
109. TERCO
110. TONTO
111. TRAMPOSO
112. TRANQUILO
113. TRAVIESO
114. VAGO
115. VALIENTE
116. VANIDOSO
117. OTROS:

**Vida interior/ Backstory:** cantidad y calidad de información que nos proporciona el libreto sobre el pasado de nuestro personaje como época histórica, nacionalidad, ciudad en la que vive, origen familiar, social y religioso, infancia o formación, etc.

**Vida exterior:**

<p><b>Vida profesional:</b> Ocupación laboral del sujeto. Lugar, función que desempeña, relación con sus compañeros.</p>	
<p><b>Vida personal:</b> Vida social. Relación del personaje con su familia y amigos. Estado civil, condición sexual, relaciones pasadas y presentes, etc.</p>	
<p><b>Vida íntima:</b> Faceta más personal del personaje. ¿Qué hace el personaje cuando está solo? Gustos, aficiones, etc.</p>	

**Cuadro de roles:** (Papeles que desempeña nuestro personaje en distintos ámbitos.)

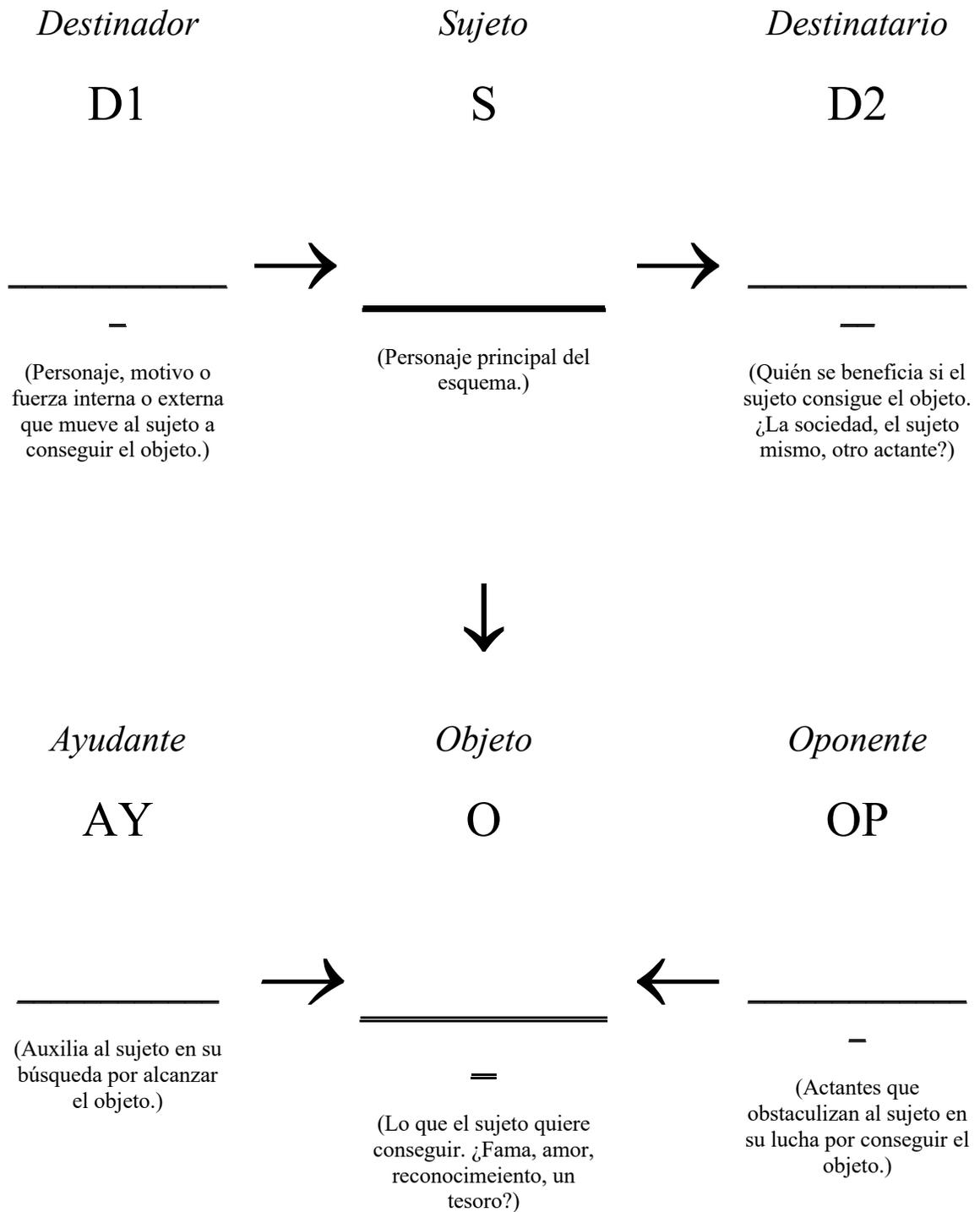
	Satisfechos	Insatisfechos
<p>Roles abiertos:  (Sociales y manifiestos. Públicos. Salud o enfermedad, riqueza o pobreza, belleza o fealdad, etc.)</p>		

<p>Roles secretos:</p> <p>(Primarios, egoístas, de origen sexual, de intento de poder, posesión del otro, etc. Estos roles sólo se manifiestan cuando el personaje está en crisis.)</p>		
<p>Roles inconscientes:</p> <p>(Ocultos incluso para el personaje.)</p>		

**Monólogo interno:** (Tren o hilo de pensamientos en nuestro idioma natal que sucede en cada escena al mismo tiempo que decimos o cantamos el texto en el idioma original, es decir, un “segundo texto” construido por el actor sobre la base de sus pensamientos. Proponemos exteriorizar el discurso interno en voz alta como método para encontrar matices y colores para la interpretación vocal y gestual. Sugerimos también no escribirlo, o escribir una breve guía con verbos de acción pues cada pasada al texto debe traer discursos nuevos que no desgasten los estímulos de los cantantes.)

**Meta y motivación:** (Lo que más desea nuestro personaje como si no hubiera otra cosa en el mundo, lo involucra en situaciones difíciles y permite que la trama se desarrolle.)

**Cuadro actancial:**



**Cuadro de objetivos e intenciones:** (El siguiente cuadro busca organizar de manera eficiente las intenciones y objetivos generales de nuestro personaje en cada escena o aria. Se propone escribir un objetivo por cada escena, pero diferentes obstáculos, estrategias y sus respectivas acciones por cada estrofa a consideración del actor. Los objetivos y estrategias deben ser representados por *verbos de acción* que estimulen el monólogo interno)

Aria:				
<u>Objetivo</u>	<u>Obstáculo</u>	<u>Estrategias</u>	<u>Acción</u>	<u>Texto</u>

Abusar	Acechar	Aceptar	Acusar	Admirar	Admitir	Adorar
Adular	Advertir	Agradecer	Alardear	Alarmar	Alejar	Amenazar
Aminorar	Amonestar	Anhelar	Animar	Anticipar	Aprobar	Atacar
Atraer	Ayudar	Boicotear	Burlar	Callar	Calmar	Cautivar
Celebrar	Censurar	Chantajear	Chismear	Castigar	Calumniar	Condescender
Confesar	Confiar	Confrontar	Consolar	Convencer	Corregir	Coquetear
Cuestionar	Defender	Deificar	Demandar	Demostrar	Deleitar	Desahogar
Desaprobar	Desconocer	Desengañar	Desilusionar	Deslumbrar	Destruir	Discernir
Disciplinar	Discriminar	Disimular	Disculpar	Disfrutar	Distraer	Disuadir
Divulgar	Domesticar	Dominar	Educar	Elogiar	Emocionar	Enamorar
Encantar	Enfrentar	Enganchar	Engañar	Engatusar	Engrandecer	Enjuiciar
Enorgullecer	Enseñar	Enternecer	Entretener	Entusiasmar	Escapar	Esconder
Escrudñar	Espantar	Esperanzar	Estresar	Evadir	Examinar	Excitar
Exhibir	Exigir	Explicar	Exponer	Fascinar	Fastidiar	Glorificar
Hechizar	Herir	Honrar	Hostigar	Idealizar	Idolatrar	Ignorar
Ilusionar	Imitar	Impactar	Impedir	Impresionar	Impulsar	Incitar
Incluir	Instruir	Invadir	Invitar	Jurar	Juzgar	Lastimar
Liderar	Llorar	Lucir	Maldecir	Maltratar	Mandar	Menospreciar
Mimar	Molestar	Motivar	Obligar	Objetar	Observar	Ovacionar
Pactar	Pedir	Pelear	Persistir	Perturbar	Pervertir	Preguntar
Presentar	Presumir	Prevenir	Probar	Proclamar	Prohibir	Prometer
Provocar	Rechazar	Reclutar	Reconciliar	Reflexionar	Regañar	Reprochar
Rescatar	Resignar	Restregar	Retar	Retener	Reverenciar	Ridiculizar
Rogar	Seducir	Sobornar	Sofocar	Sorprender	Sospechar	Subestimar
Suplicar	Tentar	Torturar	Temer	Tolerar	Tranquilizar	Traicionar

**Actor y personaje:** (Finalmente para la construcción del personaje se propone hacer un listado de las características de ambas facetas del actor, recordando la importancia del llamado por Luis de Tavira “vaciamiento” de nuestra propia personalidad y máscara. El vaciamiento es la disponibilidad del actor para vivir en el presente y dejar al personaje habitar dentro de nosotros. Esto se logra con concentración, respiración y ejercicios corporales.)

	<b>Actor</b>	<b>Personaje</b>
Gustos		
Disgustos		
Virtudes		
Defectos		
Hábitos		

LIBRETO EN ESPAÑOL

# **L'Élixir d'Amore**

**Ópera escrita en dos actos**

**Compositor: Gaetano Donizetti (1797-1848)**

**Libretista: Felice Romani (1788-1865)**

**Edición por Daniela De la Cruz Casals**

## Personajes

<b>Adina.</b> Campesina adinerada y caprichosa	- Soprano
<b>Nemorino.</b> Aldeano joven enamorado de Adina	- Tenor
<b>Belcore.</b> Sargento	- Barítono
<b>Dulcamara.</b> Médico/vendedor ambulante	- Bajo buffo
<b>Giannetta.</b> Aldeana	- Soprano

**Coro y comparsas:** aldeanos y aldeanas, soldados, músicos del regimiento, notario, dos sirvientes y un moro.

La acción se desarrolla en un pueblo del País Vasco, a finales del siglo XVIII.

## Atto primo

**Scena prima** (*Ingresso d'una fattoria.*  
*Campagna in fondo ove scorre un ruscello, sulla cui riva alcune lavandaje preparano il bucato. In mezzo un grand'albero, sotto al 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 rischiarà?  
Chi m'insegna a farmi amar?

**GIANNETTA e coro**

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!

**ADINA** (*ridendo*)

Benedette queste carte!  
È bizzarra l'avventura.

**GIANNETTA e coro**

Di che ridi?  
Fanne a parte di tua lepida lettura.

**ADINA**

È la storia di Tristano,  
è una cronaca d'amor.

## Primer acto

**Primera escena** (*Entrada de una granja.*  
*Campo al fondo donde fluye un arroyo, en cuya orilla algunas lavanderas preparan la colada<sup>106</sup>. En medio (hay) un gran árbol, debajo del cual reposan Giannetta, los segadores y las segadoras. Adina se sienta aparte leyendo. Nemorino la observa desde lejos).*

**GIANNETTA y coro**

¡Bello consuelo para el segador,  
cuando el sol más arde y hierve,  
debajo de un haya, a las faldas de una colina reposar  
y respirar!  
El vivo ardor del mediodía templar  
la umbría y las aguas del río;  
pero la llama ardiente del amor  
ni sombra ni río pueden templar.  
¡Afortunado el segador  
que de tal fuego se puede guardar!

**NEMORINO** (*Observando a Adina mientras lee*)

¡Qué bella y qué adorable!  
Más la veo y más me gusta...  
pero en aquel corazón no soy capaz  
de algún afecto inspirar.  
Ella lee, estudia, aprende...  
Nada hay cosa que ella ignore...  
Yo soy siempre un idiota  
que sólo sabe suspirar.  
¿Quién ilumina mi mente?  
¿Quién me enseña a hacerme amar?

**GIANNETTA y coro**

El vivo ardor del mediodía templar  
la umbría y las aguas del río;  
pero la llama ardiente del amor  
ni sombra ni río pueden templar.  
¡Afortunado el segador  
que de tal fuego se puede guardar!

**ADINA** (*riendo*)

¡Benditas páginas!  
Es curiosa la aventura.

**GIANNETTA y coro**

¿De qué te ríes?  
Hazme parte de tu graciosa lectura.

**ADINA**

Es la historia de Tristán,  
Es una crónica de amor.

**CORO**

Leggi, leggi.

**NEMORINO**

(A lei pian piano vo'accostarmi,  
entrar fra lor).

**ADINA** (*legge*)

«Della crudele Isotta  
il bel Tristano ardea,  
nè 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'amor,  
per cui la bella Isotta  
da lui più non fuggì.»

Elisir di sì perfetta,  
di sì rara qualità,  
ne sapessi la ricetta,  
conoscessi chi ti fa!

**NEMORINO e CORO**

Elisir di sì perfetta,  
di sì rara qualità,  
ne sapessi la ricetta,  
conoscessi chi ti fa!  
Leggi, leggi, leggi.

**ADINA**

«Appena ei bevve un sorso  
del magico vassel,  
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  
per sempre benedì.»

Elisir di sì perfetta,  
di sì rara qualità,  
ne sapessi la ricetta,  
conoscessi chi ti fa!

**NEMORINO e CORO**

Elisir di sì perfetta,  
di sì rara qualità,  
ne sapessi la ricetta,  
conoscessi chi ti fa!

**CORO**

Lee, lee.

**NEMORINO**

(A ella poco a poco quiero acercarme).

**ADINA** (*lee*)

"Por la cruel Isolda  
el bello Tristán ardía,  
ni hilo de esperanza había  
de poseerla un día.  
Cuando se acercó al pie  
de un sabio encantador,  
que en un frasco le dio  
cierto elixir de amor,  
por el cual la bella Isolda  
de él ya no se escapó."

Elixir de tan perfecta,  
de tan rara cualidad,  
¡quién supiera la receta,  
(quién) conociera a quien lo ha hecho!

**NEMORINO y CORO**

Elixir de tan perfecta,  
de tan rara cualidad,  
¡quién supiera la receta,  
conociera a quien lo ha hecho!  
Lee, lee, lee.

**ADINA**

"Apenas bebió un sorbo  
del mágico frasquito,  
que pronto el rebelde corazón  
de Isolda se enterneció.  
Cambió en un instante,  
aquella cruel belleza  
fue amante de Tristán,  
vivió con Tristán fiel;  
y a aquel primer sorbo  
por siempre bendijo él."

Elixir de tan perfecta,  
de tan rara cualidad,  
¡quién supiera la receta,  
conociera a quien lo ha hecho!

**NEMORINO y CORO**

Elixir de tan perfecta,  
de tan rara cualidad,  
¡quién supiera la receta,  
conociera a quien lo ha hecho!



un tantin pensar ci vo'.

**NEMORINO**

(Me infelice, s'ella accetta!  
Disperato io morirò).

**ADINA**

Non ho fretta, non ho fretta.

**BELCORE**

Capitoliamo, capitoliamo,  
rendi l'armi, idol mio,  
capitoliam, capitoliam.

**NEMORINO**

(Me infelice, morirò).

**BELCORE**

Più tempo, Oh Dio, non perdere:  
volano i giorni e l'ore:  
in guerra ed in amore è fallo l'indugiare. 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 conquistare.

**NEMORINO**

(Un po' del suo coraggio  
Amor mi desse almeno!  
Direi siccome io peno,  
pietà potrei trovar.  
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.

quiero pensarlo un poquito.

**NEMORINO**

(Infeliz de mí, ¡si ella acepta!  
Me moriré de desesperación).

**ADINA**

No tengo prisa, no tengo prisa.

**BELCORE**

Entreguémonos, entreguémonos,  
devuelve las armas, ídolo mío,  
entreguémonos, entreguémonos.

**NEMORINO**

(Yo infeliz, moriré).

**BELCORE**

Mucho tiempo, Dios mío, no hay que perder: vuelan  
los días y las horas:  
en el amor y en la guerra es malo dudar. Ríndete al  
vencedor; de mí no te escaparás.

**ADINA**

Cómo son los hombres,  
¡vean la arrogancia!  
Cantan victoria antes de empezar a batallar.  
Adina no es tan fácil de conquistar.

**NEMORINO**

(¡Si amor me diera al menos  
un poquito de su valor!  
Le diría cuánto sufro,  
piedad podría buscar.  
Pero soy demasiado tímido,  
pero no puedo ni hablar).

**GIANNETTA y CORO**

(¡De verdad sería de risa  
si Adina sucumbiera, y se vengara por todos este  
militar! Sí, sí: pero es zorra vieja, y con ella no  
podrá).

**BELCORE**

Mientras, muchachita mía,  
tomaré la plaza. Algunos instantes de reposo  
concédeles a mis soldados  
a cubierto.

**ADINA**

Con mucho gusto. Me tendré por afortunada de  
poderles ofrecer una bebida.

**BELCORE**

Obbligato. (Io son già della famiglia).

**ADINA**

Voi ripigliar potete  
gl'interrotti lavori. Il sol declina.

**TUTTI**

Andiam, andiamo.

*Partono Belcore, Giannetta e il coro.*

oo  
ooo

**Scena terza** (*Nemorino e Adina*)

**NEMORINO**

Una parola, o 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, né al par di quel sergente  
ti credi certo d'ispirarmi affetto;  
così ti parlo schietto,  
e ti dico che invano amor tu speri,

**BELCORE**

Agradecido. (Ya soy de la familia).

**ADINA**

Ustedes pueden  
retomar el trabajo, que el sol ya declina.

**TODOS**

Vayamos, vayamos.

*Se van Belcore, Giannetta y el coro.*

oo  
ooo

**Tercera escena** (*Nemorino e Adina*)

**NEMORINO**

Una palabra, oh Adina.

**ADINA**

¡El usual fastidio! ¡Los mismos suspiros! Harías  
bien  
en irte a la ciudad con tu tío,  
que dicen que está gravemente enfermo.

**NEMORINO**

Su mal no es nada comparado con el mío. No puedo  
irme de aquí...  
Mil veces lo he intentado...

**ADINA**

Pero, ¿y si se muere  
y le deja la herencia a otro?...

**NEMORINO**

¿Y eso qué importa?...

**ADINA**

Te morirás de hambre,  
y sin nada de recursos.

**NEMORINO**

De hambre o de amor...  
para mí los dos son uno.

**ADINA**

Escucha, tú eres bueno,  
eres modesto, no eres como ese sargento que está  
seguro de inspirarme afecto;  
por eso te hablo sinceramente,  
y te digo que esperas mi amor en vano, que yo soy

che capricciosa io sono, e non v'ha brama che in me  
tosto non muoja 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.

**NEMORINO**

Dunque io deggio?...

**ADINA**

All'amor mio  
rinunziar, fuggir da me.

**NEMORINO**

Cara Adina!... Non poss'io.

**ADINA**

Tu nol puoi? Perché?

**NEMORINO**

Perché! perché!  
Chiedi al rio perché gemente  
dalla balza ov'ebbe vita  
corre al mar, che a sé l'invita,  
e nel mar sen va a morir:  
ti dirà che lo strascina  
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 da tal pazzia,  
ché è pazzia l'amor costante,  
dèi seguir l'usanza mia,

caprichosa y no conozco deseo que no muera en mí  
apenas me ha nacido.

**NEMORINO**

¡Oh, Adina! ¿Y eso por qué?

**ADINA**

¡Buena pregunta!  
Pregunta a la brisa lisonjera  
por qué vuela sin posarse  
sobre el lirio o sobre la rosa,  
sobre el prado o sobre el río:  
te dirá que es su naturaleza  
ser mudable e infiel.

**NEMORINO**

¿Entonces debo...?

**ADINA**

A mi amor,  
renunciar, apartarte de mí.

**NEMORINO**

¡Querida Adina! No puedo.

**ADINA**

¿No puedes? ¿Por qué?

**NEMORINO**

¡Por qué! ¡por qué!  
Pregunta al río gimiente  
por la fuerza que le da la vida  
y corre al mar, que a su seno lo invita,  
ese mar al que va a morir:  
te dirá que lo empuja  
un poder que no sabe describir.

**ADINA**

¿Entonces quieres...?

**NEMORINO**

Morir así mismo,  
pero morir siguiéndote.

**ADINA**

Ama a otra, te lo concedo.

**NEMORINO**

¡Ah! Eso no es posible.

**ADINA**

Para curarte de esa locura  
que es el amor constante,  
debes hacer como yo,

ogni di 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**

Ah! ah te sola io vedo, io sento  
giorno e notte, in ogni oggetto: d'obbliarti in vano io  
tento,  
il tuo viso ho sculto in petto...  
Col cambiarsi qual tu fai,  
può cambiarsi ogn'altro amor,  
ma non può, non può giammai  
il primiero uscir dal cor. (*partono*)

**ADINA**

Sì, sì, sì.

**NEMORINO**

No, no, no.

*Piazza nel villaggio. Osteria della Pernice da un  
lato.*

oo  
ooo

**Scena quarta** (*Piazza nel Villaggio. Osteria  
della Pernice da un lato. Paesani, che vanno e  
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.  
In carrozza dorata  
è arrivato un signor forestiere.  
Se vedeste che nobil 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... vêr  
noi<sup>103</sup> già s'avanza:  
i cappelli, i berretti giù giù.

oo  
ooo

diario cambiar de amante.  
Un clavo saca otro clavo,  
así amor con amor se cura.  
De esta manera yo me río y gozo, así libero el  
corazón.

**NEMORINO**

¡Yo sólo te veo a ti, a ti sola te siento, noche y día, en  
cada objeto:  
en vano intento olvidarte,  
tu rostro va esculpido en mi pecho...  
Con ese cambiar tuyo  
puede cambiarse cada otro amor,  
pero no puede, no puede jamás  
el primero salir del corazón. (*salen*).

**ADINA**

Sì, sì, sì.

**NEMORINO**

No, no, no.

*Plaza en la aldea. Posada de la Perdiz a un lado.*

oo  
ooo

**Cuarta escena** (*Plaza del pueblo. Posada de la  
Perdiz a un lado. Aldeanos, que van y vienen  
ocupados en varias labores. Se oye sonar una  
trompeta: salen de las casas las mujeres con  
curiosidad: también los hombres, etc. etc.*).

**MUJERES**

¿Qué quieres decir con este sonsonete?

**HOMBRES**

La gran noticia vengan a ver.  
En carroza dorada  
ha llegado un señor forastero.  
¡Si vierais qué noble semblante!  
¡Qué ropajes! ¡Qué tiro lujoso!

**TODOS**

Cierto, cierto es un gran personaje...  
Un barón, un marqués de viaje...  
Un grande que hace de correo...  
tal vez un duque... o de rango mayor. Observen... se  
acerca...:  
los sombreros, las gorras fuera, fuera.

oo  
ooo

**Scena quinta** (*Dottore Dulcamara sopra un carro dorato, in piedi, avendo in mano delle carte e bottiglie. Dietro ad esso un servitore, che suona la tromba. Tutti i Paesani lo circondano*).

**DULCAMARA**

Udite, udite, o rustici  
attenti non fiatate.  
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 portenti infiniti  
son noti all'universo... e... e...  
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.  
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.  
Per questo *tocca e sana*  
in breve settimana più d'un afflitta vedeva 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 avere amanti?  
Comprate il mio specifico,  
per poco io ve lo do.  
Ei move i paralitici,

**Quinta escena** (*Doctor Dulcamara sobre un carro dorado, en pie, lleva en las manos papeles y botellas. Detrás de él un sirviente, que toca la trompeta. Todos los aldeanos lo rodean*).

**DULCAMARA**

Oigan, oigan, oh rústicos,  
atentos no respiren.  
Yo ya supongo e imagino  
que sabéis tal como sé yo  
que soy aquel gran médico,  
doctor enciclopédico,  
llamado Dulcamara,  
cuya virtud excelente  
y portentos infinitos  
se conocen en todo el universo... y... y...  
y en otros sitios.

Benefactor de los hombres,  
reparador de males,  
en pocos días yo desalojo,  
vacío los hospitales,  
y la salud vendiendo  
por todo el mundo yo voy.  
Compradla, compradla,  
en poco (dinero) se las doy.  
Éste es el odontológico  
admirable licor,  
de chinches y ratones  
potente destructor.  
Cuyos certificados  
auténticos, sellados,  
tocar, ver y leer  
a cada uno dejará<sup>109</sup>.

Gracias a este específico,  
simpático, prolífico,  
un hombre septuagenario y menesteroso, en abuelo  
de diez muchachos  
aún se convirtió.  
Con este *toca y sana*  
en una semana más de un afligido  
de llorar paró.  
Oh, matronas rígidas,  
¿queréis rejuvenecer?  
Vuestras arrugas incómodas  
con esto quitarán.  
¿Quieren tener, muchachas,  
bien lisa la piel?

Ustedes, jóvenes galantes,  
¿quieren tener amantes?  
Cómprame este específico,  
por poco (dinero) lo vendo.  
Hace andar al paralítico,

spedisce gli apoplefici,  
gli asmatici, gli asfittici,  
gl'isterici, i diabetici,  
guarisce timpanitidi,  
e scrofole e rachitidi,  
e fino il mal di fegato,  
che in moda diventò.  
Mirabile pe' ci miei  
mirabile pel fegato.

Comprate il mio specifico,  
voi, vedove e donzelle,  
voi, giovani galanti,  
per poco ve lo dò.  
Avanti, avanti, vedove  
avanti, avanti, bamboli.  
L'ho portato per la posta  
da lontano mille miglia.  
Mi direte: quanto costa?  
quanto vale la bottiglia?  
Cento scudi?... No... Trenta?...  
No... Venti?... 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 elisir,  
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.  
Così chiaro è come il sole,  
che a ciascuno che lo vuole,  
uno scudo bello e netto  
in saccoccia io faccio entrar.

#### **CORO**

È verissimo: porgete.  
Gran dottore che voi siete!  
Noi ci abbiam del vostro arrivo lungamente a  
ricordar.

#### **DULCAMARA**

Ah! di patria il caldo affetto  
gran miracoli può far.

libera al apopléjico,  
al asmático, al cianótico,  
al histérico, al diabético,  
cura al timpanítico,  
al tísico y al raquíitico,  
y al enfermo del hígado,  
que ahora está tan de moda.  
Admirable para los míos  
admirable para el hígado.

Cómprenme este específico,  
ustedes, viudas y muchachas,  
ustedes, jóvenes galantes,  
por poco (dinero) se los doy.  
Adelante, adelante, viudas,  
adelante, adelante, niños.  
Lo he traído por correo  
desde miles de millas.  
Me diréis: ¿cuánto cuesta?  
¿cuánto vale la botella?  
¿Cien escudos?... No... ¿Treinta?...  
No... ¿Veinte? Ninguno tenga miedo.  
Para demostrarles mi alegría  
por vuestra acogida amistosa,  
yo quiero, buena gente,  
regalarles un escudo.

#### **CORO**

¡Un escudo! ¿De verdad?  
Hombre mejor no habrá.

#### **DULCAMARA**

Aquí está: tan estupendo,  
tan balsámico elixir,  
sabe toda Europa que no lo vendo  
por menos de nueve liras:  
pero como es evidente  
que he nacido entre esta gente,  
en tres lira se los dejo,  
tres liras sólo les pido.  
Más claro que el sol (lo digo),  
que por cada uno que lo ha querido,  
un escudo contante y sonante  
en el bolsillo me he metido.

#### **CORO**

Es verdad: llévenlo.  
¡Gran doctor que es usted!  
Su llegada nosotros recordaremos largamente<sup>110</sup>.

#### **DULCAMARA**

¡Ah, el amor caluroso de la patria  
grandes milagros puede obrar!

Scena sesta (*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**

Sí... se ne fa  
gran consumo in questa età.

**NEMORINO**

Oh, fortuna!... e ne vendete?

**DULCAMARA**

Ogni giorno a tutto il mondo.

**NEMORINO**

E qual prezzo ne volete?

**DULCAMARA**

Poco... assai...

Sexta escena (*Nemorino y los anteriores*)

**NEMORINO**

(Valor. Acaso el cielo  
ha mandado expresamente por mi bien  
a este hombre milagroso al pueblo.  
Voy a comprobar cuánta es su ciencia). Doctor...  
perdone...  
¿Es cierto que conoce  
secretos portentosos?...

**DULCAMARA**

Sorprendentes. Mi saco es la caja de Pandora.

**NEMORINO**

¿Tendrá usted, por casualidad...  
la bebida amorosa  
de la reina Isolda?

**DULCAMARA**

¡Ah! ¿Qué?... ¿qué cosa?

**NEMORINO**

Quiero decir...  
el estupendo elixir que despierta al amor...

**DULCAMARA**

¡Ah! sí, sí, entiendo.  
Soy yo su destilador.

**NEMORINO**

¿Será verdad?

**DULCAMARA**

Sí... se está  
consumiendo mucho en estos tiempos.

**NEMORINO**

¡Oh, qué suerte!... ¿Y lo vende?

**DULCAMARA**

A diario, a todo el mundo.

**NEMORINO**

¿Y a qué precio lo tiene?

**DULCAMARA**

Por poco... muy poco...

**NEMORINO**

¿Poco?

**NEMORINO**

Poco?

**DULCAMARA**

Cioè... secondo..

**NEMORINO**

Un zecchin... null'altro ho qua...

**DULCAMARA**

È la somma che ci va.

**NEMORINO**

Ah! prendetelo, dottore.

**DULCAMARA**

Ecco il magico liquore.

**NEMORINO**

Obbligato, ah! sì, obbligato!

Son felice, son contento.

Elisire 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**

Ehi!... dottore... un momentino...

In qual modo usar si puote?

**DULCAMARA**

Con riguardo, pian, pianino  
la bottiglia un po' si scuote...  
Poi si stura... ma, si bada  
che il vapor non se ne vada.  
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 è sufficiente  
per cavarmela e fuggir).

**NEMORINO**

E il sapore?...

**DULCAMARA**

Es decir... depende...

**NEMORINO**

Un ducado<sup>111</sup>... no tengo nada más...

**DULCAMARA**

Es justo el precio que tiene.

**NEMORINO**

¡Ah!, tome, doctor.

**DULCAMARA**

He aquí el mágico licor.

**NEMORINO**

¡Gracias, muchas gracias!

Soy feliz, estoy contento.

Elixir tan bondadoso... ¡bendito sea el que te creó!

**DULCAMARA**

(Por los países que he recorrido  
a muchos bobos he encontrado,  
pero uno como éste, la verdad,  
no existe, no se da).

**NEMORINO**

¡Eh, doctor... un momentito...

¿En qué modo se puede usar?

**DULCAMARA**

Con cuidado, poco a poquito;  
se agita la botella...  
luego se destapa... pero se cuida  
que el vapor no se le vaya.  
Después te lo llevas a los labios  
y lo bebes a sorbitos,  
y el efecto sorprendente  
no tardarás en conseguir.

**NEMORINO**

¿Al momento?

**DULCAMARA**

A decir verdad,  
es necesario un día entero.  
(Es el tiempo suficiente  
para encargarme de todo y huir).

**NEMORINO**

¿Y el sabor?

**DULCAMARA**

Eccellente... (È Bordò, non Elisir).  
Giovinotto! Ehi, chi!

**NEMORINO**

Signore?

**DULCAMARA**

Sovra ciò... silenzio... sai?  
Oggidi spacciar l'amore  
è un affar geloso assai.  
Sicuramente, è un affar geloso assai: impacciar se ne  
potria  
un tantin l'autorità.  
Dunque, silenzio.

**NEMORINO**

Ve ne do la fede mia:  
neanche un'anima il saprà.

**DULCAMARA**

Va, mortale fortunato;  
un tesoro io t'ho donato:  
tutto il sesso femminile  
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).  
Non temete. Ven do fede.

*Dulcamara entra nell'osteria.*

oo  
ooo

**Scena settima (Nemorino)**

**NEMORINO**

Caro Elisir! Sei mio!  
sì tutto mio... Com'esser dee possente  
la tua virtù se, non bevuto ancora,  
di tanta gioia già mi colmi il petto!  
Ma perché mai l'effetto

**DULCAMARA**

Excelente... (Es vino de Burdeos<sup>112</sup>, no es Elixir).  
¡Jovencito! ¡Eh, eh!

**NEMORINO**

¿Señor?

**DULCAMARA**

A cerca de esto... silencio... sabes?  
Esto de provocar el amor hoy día  
es un asunto muy celoso.  
Ten por seguro que es un asunto muy celoso:  
las autoridades podrían  
enfadarse un poquitín.  
Por lo tanto, silencio.

**NEMORINO**

Le doy mi palabra:  
ningún alma lo sabrá.

**DULCAMARA**

Ve mortal afortunado;  
un tesoro te he entregado:  
todo el sexo femenino  
mañana suspirará por ti.  
(Pero mañana por la mañana  
bien lejos estaré de aquí).

**NEMORINO**

¡Ah, doctor, le doy mi palabra,  
beberé para una (mujer) sola:  
ninguna más, por bella que sea,  
(por ninguna otra) ni una gota correrá.  
(Verdaderamente la estrella amiga  
ha traído a este hombre aquí).  
No tema. Le doy mi palabra.

*Dulcamara entra en la posada.*

oo  
ooo

**Séptima escena (Nemorino)**

**NEMORINO**

¡Amado elixir, eres mío!  
Sí, todo mío... ¡Cuán poderosa ha de ser  
tu fuerza que, aun sin beberlo,  
colmas de dicha mi pecho!  
Pero, ¿por qué el efecto

non ne poss'io vedere  
prima che un giorno  
inter non sia trascorso? Bevasi.  
Oh, buono! Oh, caro!  
Un altro sorso.  
Oh, qual di vena in vena  
dolce calor mi scorre!...  
Ah! forse anch'essa...  
forse la fiamma stessa  
incomincia a sentir...  
Certo la sente...  
Me l'annunzia la gioia e l'appetito  
che in me si risvegliò tutto in un tratto.

*(siede sulla panca dell'osteria: si cava di saccoccia  
pane e frutta: mangia cantando a gola piena)*

La lla ra la rà, la, la, la, la.

oo  
ooo

**Scena ottava** (*Adina e detto*)

**ADINA**

(Chi è mai quel matto? Traveggo? O è Nemorino?  
Così allegro! e perché?)

**NEMORINO**

La, la la... (Diamine! è dessa... Ma no...  
non ci appressiam.  
De miei sospiri  
non si stanchi per or.  
Tant'è domani adorar mi dovrà  
quel cor spietato).

*(si alza per correre a lei, poi)*

**ADINA**

(Non mi guarda neppur! Com'è cambiato!)

**NEMORINO**

La lle ra, la rà la la la la la.

**ADINA**

(Non so se è finta o vera  
la sua giocondità).

**NEMORINO**

(Finora amor non sente).

**ADINA**

(Vuol far l'indifferente).

no puedo verlo  
antes que día entero  
haya transcurrido? Beberé  
¡Oh, está bueno! ¡Oh, querido!  
Un traguito más.  
¡Oh, qué calorcito dulce  
me corre de vena en vena!  
¡Ah! igual a ella también...  
quizás la misma flama  
ya empieza a sentir...  
Seguro que la siente...  
Me lo dice esta alegría y este apetito  
que de repente se me ha despertado.

*(se sienta en el banco de la posada: se saca de su  
bolsa pan y fruta y come cantando a voz en cuello)*

La la ra la rà, la, la, la, la.

oo  
ooo

**Octava escena** (*Adina y el anterior*)

**ADINA**

(¿Quién es ese tonto? ¿Me equivoco? ¿O es  
Nemorino? ¡Qué alegre está! ¿Y por qué?)

**NEMORINO**

La, la la... (¡Diablos! Es ella... Pero no...  
no me acerco.  
De mis suspiros  
no se canse tan pronto.  
Así mañana me adorará  
ese corazón despiadado).

*(se levanta para correr hacia ella, luego)*

**ADINA**

(¡Ni siquiera me mira! ¡Cuánto ha cambiado!)

**NEMORINO**

La la ra, la rà la la la la la.

**ADINA**

No sé si es fingida o verdadera  
su felicidad).

**NEMORINO**

(De momento, no está enamorada).

**ADINA**

(Se está haciendo el indiferente).

**NEMORINO**



**Scena nona** (*Belcore di dentro, indi in iscena e detti*)

**BELCORE** (*cantando*)

Tran tran, tran tran, tran tran. In guerra ed in amore l'assedio annoia e stanca.

**ADINA**

(A tempo vien Belcore).

**NEMORINO**

(È qua quel seccator).

**BELCORE** (*uscendo*)

Coraggio non mi manca in guerra ed in amor.

**ADINA**

Ebben, gentil sergente 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? Sarà possibile!

**NEMORINO**

(A mio dispetto io tremo.)

**BELCORE**

Favella, o mio bell'angelo. Quando ci sposeremo?

**ADINA**

Prestissimo.

**NEMORINO**

(Che sento!)

**BELCORE**

Ma quando?

**ADINA** (*guardando Nemorino*)

**Scena nona** (*Belcore desde dentro, luego los anteriores*)

**BELCORE** (*cantando*)

En el amor y en la guerra el asedio aburre y cansa.

**ADINA**

(Belcore llega a tiempo).

**NEMORINO**

(Ya está aquí ese pesado).

**BELCORE** (*saliendo*)

No me falta el valor ni en la guerra ni en el amor.

**ADINA**

Y bien, gentil sargento, ¿le gusta la plaza?

**BELCORE**

Muy bien defendida, y en vano será atacarla.

**ADINA**

¿Y no le dice el corazón que caerá pronto?

**BELCORE**

¡Ah, si quisiera amor!

**ADINA**

Ya verá usted cómo querrá.

**BELCORE**

¿Cuándo? ¡Será posible!

**NEMORINO**

(Me estoy echando a temblar)

**BELCORE**

Habla, hermoso ángel mío. ¿Cuándo nos casaremos?

**ADINA**

Prontísimo.

**NEMORINO**

¡Qué oigo!

**BELCORE**

¿Pero, cuándo?

**ADINA** (*mirando a Nemorino*)

En seis días.



O ciel, si presto!

**NEMORINO**  
(Afflitta è Adina).

**BELCORE**  
Espresso è l'ordine; non so che far.

**CORO**  
Maledettissima combinazione! cambiar sì spesso di  
guarnigione! dover le amanti abandonar!

**BELCORE** (*ad Adina*)  
Carina, udisti? domani addio!  
almen ricordati dell'amor mio.

**NEMORINO**  
(Sì sì, domani ne udrai la nuova).

**ADINA**  
Di mia costanza ti darò prova:  
la mia promessa rammenterò.

**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** (*guardando Nemorino*)  
(Si turba, parmi). Ebben; quest'oggi.

**NEMORINO**  
Quest'oggi! Oh Adina! Quest'oggi, dici?...

**ADINA**  
E perché no?...

**NEMORINO**  
Aspetta almeno fin domattina.

**BELCORE**  
E tu che c'entri? Vediamo un po'.

**NEMORINO**  
Adina, credimi, te ne scongiuro...

¡Vaya, tan pronto!

**NEMORINO**  
(Afligida está Adina).

**BELCORE**  
La orden es clara; no sé qué hacer.

**CORO**  
¡Qué mala suerte! ¡Cambiar tan pronto de fuerte!  
¡Abandonar por fuerza a la amante!

**BELCORE** (*a Adina*)  
¿Has oído, querida? ¡Mañana te digo adiós!  
Acuérdate al menos de mi amor.

**NEMORINO**  
(Sí sí, mañana sabrás la noticia).

**ADINA**  
Te daré pruebas de mi fidelidad:  
mi promesa recordaré.

**NEMORINO**  
(Sí, ya te lo diré mañana).

**BELCORE**  
Si estás dispuesta a mantenerla,  
¿por qué no anticiparnos? ¿Qué te cuesta? ¿Al final  
de este día no puedes desposarme?

**NEMORINO**  
(¡Hoy mismo!)

**ADINA** (*observando a Nemorino*)  
(Me parece que se preocupa) Pues bien, hoy mismo.

**NEMORINO**  
¡Hoy! ¡Oh, Adina! ¿hoy mismo, dices?...

**ADINA**  
¿Y por qué no?..

**NEMORINO**  
Espera a mañana por la mañana.

**BELCORE**  
¿Y a ti que te importa? Vamos a ver.

**NEMORINO**  
Adina, créeme, te lo suplico...  
No puedes desposarlo... te lo aseguro... Espera un

Non puoi sposarlo... te ne assicuro... Aspetta  
ancora... un giorno appena...  
un breve giorno... io so perché.  
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.  
In fin ch'io tengo a fren le mani,  
va via, buffone, ti ascondi a me.

#### **NEMORINO**

(Ah dottore!)

#### **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 po' 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** (*smanioso*)

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.

#### **GIANNETTA e CORO**

poco... sólo un día...  
un día corto... yo sé el porqué.  
Mañana, querida, te habrás arrepentido; te pondrás  
tan triste como estoy yo.

#### **BELCORE**

¡Da gracias al cielo, idiota,  
porque estás loco, o estás bebido!  
Te habría destruido  
si estuvieras en tu sano juicio.  
Ya que tengo puesto freno a mis manos, aléjate,  
payaso, ocúltate de mí.

#### **NEMORINO**

(¡Oh, doctor!)

#### **ADINA**

Ten piedad de él, es sólo un muchacho: un pobre  
chico, un medio tarado:  
se le ha metido en la cabeza que debo amarlo, porque  
delira de amor por mí. (Quiero vengarme y  
atormentarlo,  
que arrepentido caiga a mis pies)

#### **GIANNETTA**

¡Miren al pobre tonto!

#### **CORO**

Qué extraña presunción,  
ponerse por encima de un sargento,  
un hombre de mundo sin parangón.  
¡Oh, por Baco<sup>114</sup>, es cierto,  
la bella Adina está hecha para ti!

#### **ADINA** (*con resolución*)

Vamos, Belcore.  
A buscar al notario.

#### **NEMORINO** (*angustiado*)

¡Doctor! Doctor... ¡Socorro! ¡auxilio!

#### **GIANNETTA y CORO**

Está loco de atar.

#### **ADINA**

(Me las va a pagar).  
Al feliz banquete, amigos, los invito.

#### **BELCORE**

Giannetta, muchachas,  
las espero para bailar.

#### **GIANNETTA y CORO**

¡Un baile! ¡Un banquete!

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 sarà.

(Ei perde la testa:  
da rider mi fa).

Andiam, andiam, andiam.

**NEMORINO**

Mi sprezza il sergente, mi burla l'ingrata, zimbello alla gente mi fa la spietata. L'oppresso mio core più speme non ha. Dottor! Dottor!  
soccorso, pietà!

*(Adina dà la mano a Belcore, e si avvia con esso. Raddoppiano le smanie di Nemorino; gli astanti lo dileggiano).*

¿Quién se puede negar?

**ADINA, BELCORE, GIANNETTA y CORO**

Entre cantos y dichas alegre brigada, queremos contentos pasar la jornada: presente en la fiesta el amor estará.

(Él pierde la cabeza:  
qué risa me da).

Vayamos, vayamos, vayamos.

**NEMORINO**

El sargento me desprecia, me burla la ingrata, hazmerreír de la gente me hace la despiadada. Mi corazón oprimido pierde toda esperanza. ¡Doctor! ¡Doctor! ¡socorro, piedad!

*(Adina le da la mano a Belcore y se retira con él. Redobra la angustia de Nemorino; los demás se mofan de él).*

## 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 sonatori del reggimento, montati sopra una specie d'orchestra, sonando 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

## Segundo acto

**Primera escena** *(Interior de la casa de Adina. En un lado de la mesa se encuentran sentados Adina, Belcore, Dulcamara y Giannetta. Los lugareños de pie bebiendo y cantando. Los músicos del Regimiento han montado una especie de orquesta que suena la trompeta).*

**CORO**

Cantemos, brindemos  
por estos novios tan amables.  
Sean largos y estables  
sus días de placer.

**BELCORE**

Para mí el amor y el vino  
serán dos eternas divinidades, compensan cada afán

la donna ed il bicchier.

**ADINA**

(Ci fosse Nemorino! me la vorrei goder).

**CORO**

Cantiam, cantiam.  
Cantiamo, facciam brindisi  
a sposi così amabili.  
Per lor sian lunghi e stabili  
i giorni del piacer.

**DULCAMARA**

Poiché 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.

**TUTTI**

Sì sì, l'avremo cara:  
dev'esser cosa rara  
se il grande Dulcamara  
è giunta a contentar.

**DULCAMARA** (*parlando*).

«La Nina gondoliera, e il senator Tredenti,  
(*cantando*) barcaruola a due voci.» Attenti.

**TUTTI**

Attenti.

**DULCAMARA**

Io son ricco, e tu sei bella,  
io ducati, e vezzi hai tu.  
Perché a me sarai rubella,  
Nina mia, che vuoi di più?

**ADINA**

Quale 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.

las mujeres y el beber.

**ADINA**

(¡Si estuviera Nemorino! podría burlarme de él).

**CORO**

Cantemos, cantemos.  
Cantemos, brindemos  
por estos novios tan amables.  
Sean largos y estables  
sus días de placer.

**DULCAMARA**

Ya que les divierte cantar,  
escúchenme, señores:  
Tengo aquí una cancioncilla,  
que acaba de ver la luz,  
vivaz y graciosa,  
que de su gusto será;  
siempre que la bella novia  
me quiera acompañar.

**TODOS**

Sí, sí estaremos dispuestos:  
debe ser cosa rara  
si el gran Dulcamara  
la llega a disfrutar.

**DULCAMARA** (*hablando*).

"Nina la gondolera y el Senador Tresdientes  
(*cantando*) barcarola a dos voces". Atentos.

**TODOS**

Atentos.

**DULCAMARA**

Yo soy rico y tú eres bella,  
yo tengo dinero y tú belleza.  
¿Por qué te me resistes,  
Niña mía, ¿qué más quieres de mí?

**ADINA**

¡Cuánto honor, un senador  
me suplica su amor!  
Soy modesta gondolera,  
uno como yo me desposará.

**DULCAMARA**

Ídolo mío, basta de rigor,  
haz feliz a un senador.

**ADINA**

Eccellenza! Troppo onor;  
io non merto un senator.

**CORO**

Brava bra...

**DULCAMARA**

Silenzio... zitti...  
Adorata Barcaruola,  
prendi l'oro e lascia amor.  
Lieto è questo, lieve e vola;  
pesa quello e resta ognor.

**ADINA**

Quale onore! un senatore  
me d'amore supplicar!  
Ma Zanetto è giovinetto  
che mi piace, e vo' sposar.

**DULCAMARA**

Idol mio, non più rigor; fa felice un senator.

**CORO**

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.

**TUTTI**

Il dottore Dulcamara  
in ogni arte è professor.

*(Si presenta un notaro).*

**BELCORE**

Silenzio!  
È qua il notaro,  
che viene a compier l'atto  
di mia felicità.

**CORO**

Sia il ben venuto!

**DULCAMARA** *(al Notaro)*

T'abbraccio e ti saluto,  
primo uffizial, reclutator d'Imene!

**ADINA**

*(Giunto è il notaro, e Nemorin non viene!)*

**ADINA**

¡Excelencia! Mucho honor;  
yo no me merezco un senador.

**CORO**

Bien bie...

**DULCAMARA**

Silencio... callados  
Adorada barquera,  
toma el oro y olvida el amor.  
Dichoso es esto (el oro), es ligero y vuela, pesado es  
aquello (amor) y permanece.

**ADINA**

¡Cuánto honor, un senador  
me suplica su amor!  
Pero Zanetto es jovencito  
que me gusta y quiero desposar.

**DULCAMARA**

Ídolo mío, basta de rigor, haz feliz a un senador.

**CORO**

¡Muy bien, muy bien, Dulcamara!  
La canción es cosa rara.  
No pudo escoger mejor  
el más experto cantor.

**DULCAMARA**

El doctor Dulcamara  
en todas las artes es profesor.

**TUTTI**

El doctor Dulcamara  
en artes es profesor.

*(Aparece un notario).*

**BELCORE**

¡Silencio!  
Ya está aquí el notario  
que viene a completar el acto  
de mi felicidad.

**CORO**

¡Sea bienvenido!

**DULCAMARA** *(Al notario)*

Te abrazo y te saludo,  
primer oficial, reclutador nupcial.

**ADINA**

¡Ya está aquí el notario y Nemorino no viene!

**BELCORE**

Andiam, mia bella Venere...  
Ma in quelle luci tenere  
qual veggo nuvoletta?

**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.

oo  
ooo

**Scena seconda** (*Dulcamara, Nemorino.*)

**DULCAMARA** (*si mette a tavola*)

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, mi 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 piè.

**BELCORE**

Vamos, mi bella Venus...  
Pero ¿qué lucecilla tierna  
como nubecilla veo (en tus ojos)?

**ADINA**

No es nada.  
(Si él no está presente,  
no siento que se cumpla mi venganza).

**BELCORE**

Vamos a firmar los papeles: el tiempo apremia.

**CORO**

Cantemos, brindemos  
por estos novios tan amables.  
Sean largos y estables  
sus días de placer.

oo  
ooo

**Segunda escena ottava** (*Dulcamara, Nemorino.*)

**DULCAMARA** (*se sienta en la mesa*)

La fiestas nupciales  
son cosa muy placentera; pero lo que en ellas me  
produce más placer  
es la amable visión del banquete.

**NEMORINO**

(pensativo)  
He visto al notario:  
Sí, lo he visto... No queda esperanza,  
Nemorino, para ti; roto tengo el corazón.

**DULCAMARA** (*cantando entre dientes*)

“Ídolo mío, basta de rigor,  
haz feliz a un senador”.

**NEMORINO**

¡Usted aquí, doctor!

**DULCAMARA**

Sí, me han invitado a su mesa  
estos amables novios; y me divierto  
con estos entrantes.

**NEMORINO**

Y yo estoy desesperado.  
fuera de mí estoy. Doctor,  
necesito ser amado antes de mañana.  
ahora mismo... en este momento.

**DULCAMARA** (*si alza*)  
(Cospetto è matto!)  
Recipe l'elisir, e il colpo è fatto.

**NEMORINO**  
E veramente amato  
sarò da lei?...

**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.

**NEMORINO**  
Oh! me infelice.

*(Dulcamara parte. Nemorino si getta sopra una panca).*

oo  
ooo

### Scena terza

**BELCORE** (*parlando fra se*)  
La donna è un animale  
stravagante davvero.  
Adina m'ama, di sposarmi è contenta,  
e differire pur vuol sino a stasera!

**NEMORINO**  
(*si strappa i capelli*)  
(Ecco il rivale!  
mi spezzerei la testa di mia mano).

**BELCORE**  
(Ebbene, che cos'ha questo baggiano?)  
Ehi, ehi, quel giovinotto!

**DULCAMARA** (*se levanta*)  
¡Vaya por dios, está loco!  
Tómate el elixir, y se solucionará todo.

**NEMORINO**  
¿Y verdaderamente  
seré amado por ella?

**DULCAMARA**  
Por todas: yo te lo prometo.  
Si quieres anticipar el efecto del elixir,  
bébete al momento otra dosis.  
(Yo me voy en media hora).

**NEMORINO**  
Querido doctor, deme una botella más.

**DULCAMARA**  
Eso está hecho.  
Me gusta ayudar al necesitado.  
¿Tienes dinero?

**NEMORINO**  
¡Ah, nada más me queda!

**DULCAMARA**  
Querido mío, entonces la cosa cambia.  
Ven en el momento en que lo tengas.  
Ven a buscarme aquí, en la posada de la hostería de  
la Perdiz,  
aún tienes un cuarto de hora.

**NEMORINO**  
¡Oh! pobre de mí.

*(Dulcamara sale. Nemorino se arroja sobre un banco).*

oo  
ooo

### Tercera escena

**BELCORE** (*hablando para sí*)  
La mujer es un animal  
extravagante de verdad.  
Adina me ama, se alegra de desposarme,  
y a la vez atrasa el enlace a esta noche.

**NEMORINO**  
(*se tira del pelo*)  
(He ahí mi rival!  
me arrancaría la cabeza con mis propias manos).

**BELCORE**  
(Y bien, ¿qué le pasa a este atontado?)  
¡Eh, eh, jovencito!  
¿Qué te pasa que estás tan desesperado?

Cos'hai che ti disperì?

**NEMORINO**

Io mi dispero...  
perché non ho denaro...  
nè so dove trovarne.

**BELCORE**

Eh! scimunito!  
Se danari non hai, fatti soldato...  
e venti scudi avrai.

**NEMORINO** (quasi a piacere)

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 mancare amor.

**NEMORINO**

Ah, no...  
(Ai perigli della guerra  
io so ben che esposto sono:  
che domani 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,

**NEMORINO**

Me estoy desesperando...  
porque no tengo dinero  
y no sé dónde encontrarlo.

**BELCORE**

¡Eh, tonto!  
Si no tienes dinero, hazte soldado...  
y ganarás veinte escudos.

**NEMORINO** (casi a placer)

¡Veinte escudos!

**BELCORE**

¡Contantes y sonantes!

**NEMORINO**

¿Cuándo?... ¿ahora?

**BELCORE**

¡Al momento!

**NEMORINO**

¿Qué tengo que hacer?

**BELCORE**

Y con el efectivo,  
ganarás gloria y honor en el regimiento.

**NEMORINO**

¡Ah! No es la ambición  
la que tienta a mi corazón.

**BELCORE**

Si es el amor, en el regimiento  
no te faltará el amor.

**NEMORINO**

Ah, no...  
(A los peligros de la guerra  
sé muy bien que estoy expuesto:  
que mañana mismo patria,  
tío, amigos, ¡pobre de mí! abandonaré.  
Pero también sé que, lejos de aquí  
está el único camino que me queda  
para poder alcanzar algún día  
el corazón de Adina.  
¡Ah! El que un día consiga a Adina...  
bien puede a cambio su vida dar.)

**BELCORE**

Al son vivaz del tambor  
entre las filas y banderas,  
le gusta vagar al amor,

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.  
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*).  
(Dulcamara  
volo tosto a ricercar).

**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, sì.  
(*ridendo*) (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 si semplice vestito:  
Quel che a me tal somma vale  
non potresti immaginar.  
(Ah! non v'ha tesoro eguale,  
se riesce a farmi amar).

(*partono*)

oo  
ooo

**Scena quarta** (*Giannetta e paesane.*)

con las dulces cantineras:  
siempre dichoso, siempre feliz  
tendrás mujeres por cientos;  
la constancia no te aburrirá,  
no habrá tiempo de suspirar.  
Créeme: la verdadera alegría,  
acompaña al militar.

**NEMORINO**  
¡Veinte escudos!

**BELCORE**  
Al momento.

**NEMORINO**  
Venga. Prepárelos.

**BELCORE**  
Pero este contrato que ves  
antes lo tendrás que firmar.  
Dibuja una cruz aquí.

**NEMORINO** (*firma rápido y toma la bolsa de  
dinero*).  
(Dulcamara,  
voy corriendo a buscarte).

**BELCORE**  
Dame la mano, jovencito,  
me alegre de haberte reclutado:  
en conjunto, de arriba abajo,  
me pareces buen muchacho.  
Pronto llegarás a cabo  
si me tomas como ejemplo, sí.  
(*riendo*) (He reclutado a mi rival,  
ésta es digna de contar).

**NEMORINO**  
Tú no sabes qué me ha obligado  
a dar este paso, a tomar este camino:  
Tú no sabes qué corazón late  
bajo mi humilde vestido.  
Lo que es tan caro para mí  
Nunca podrías imaginar  
(¡Ah! no habrá un tesoro igual  
si hace que me llegue a amar).

(*salen*)

oo  
ooo

**Cuarta escena** (*Gianetta y aldeanas.*)

**CORO**  
Saria possibile?

**GIANNETTA**  
Possibilissimo.

**CORO**  
Non è probabile!

**GIANNETTA**  
Probabilissimo.

**CORO**  
Ma come mai? ma d'onde il sai?  
Chi te lo disse? chi è? dov'è?

**GIANNETTA**  
Piano. Non fate strepito, parlate piano:  
non anco spargere si può l'arcano:  
è noto solo al merciaiuolo,  
che in confidenza l'ha detto a me.

**CORO**  
Il merciaiuolo! l'ha detto a te!  
sarà verissimo... oh bella affé!

**GIANNETTA**  
Zitto... Zitto... piano.  
Sappiate dunque che l'altro di  
di Nemorino lo zio morì,  
che al giovinotto lasciato egli ha  
cospicua immensa eredità...  
ma zitte... piano, per carità.  
Non deve dirsi.

**CORO**  
Non si dirà.

**GIANNETTA e CORO**  
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, non si dirà.

oo  
ooo

**Scena quinta** (*Nemorino si avvicina. Il Coro si ritira in disparte curiosamente osservandolo*).

**NEMORINO**  
Dell'elisir mirabile  
bevuto ho in abbondanza,

**CORO**  
¿Sería posible?

**GIANNETTA**  
Posibilísimo.

**CORO**  
¡Pero no probable!

**GIANNETTA**  
Probabilísimo.

**CORO**  
¿Cómo ha sido? ¿Cómo lo has sabido?  
¿Quién te lo ha dicho? ¿Quién es? ¿Dónde está?

**GIANNETTA**  
Suave. No hagan ruido, hablen bajo:  
aún no se puede difundir el secreto:  
sólo lo sabe el de la tienda,  
que me lo ha dicho en confianza.

**CORO**  
¡El de la tienda te lo ha dicho!  
¡Será verdad de la buena!

**GIANNETTA**  
Silencio... Silencio... bajito.  
Pues resulta que el otro día  
el tío anciano de Nemorino se murió,  
y al jovencito le ha dejado  
una herencia magnífica...  
pero, silencio... por favor.  
No hay que decir nada.

**CORO**  
Nada se dirá.

**GIANNETTA y CORO**  
Ahora Nemorino es millonario,  
es el ricachón del vecindario...  
un hombre de peso, un buen partido...  
¡Feliz aquella que lo haga su marido!  
Pero, silencio... suave... por favor.  
No hay que decirlo, no se dirá.

oo  
ooo

**Quinta escena** (*Nemorino se acerca. El Coro se retira hacia un lado observándolo curiosamente*).

**NEMORINO**  
Del elixir admirable  
he bebido en gran cantidad,

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 di donne**  
(E ognor negletto ed umile:  
la cosa ancor non sa).

**NEMORINO** (*per uscire*)  
Andiam.

**GIANNETTA** (*inchinandolo*)  
Serva umilissima.

**NEMORINO**  
Giannetta!

**CORO di donne**  
A voi m'inchino.

**NEMORINO** (*meravigliato*)  
(Ma cos'han coteste giovani?  
ma cos'han?)

**GIANNETTA e DONNE**  
Caro quel Nemorino!  
Davvero è un uom amabile,  
ha l'aria da signor.

**NEMORINO**  
(Ah!... capisco: è questa l'opera  
del magico liquor.)

oo  
ooo

**Scena sesta** (*Adina e Dulcamara escono da varie  
parti, si fermano in disparte meravigliati a veder  
Nemorino corteggiato dalle Villanelle*).

**NEMORINO**  
Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

**ADINA e DULCAMARA**  
Che vedo?

**NEMORINO** (*vedendo Dulcamara*)  
È bellissima!  
Dottor, diceste il vero.  
Già per virtù simpatica  
toccato ho a tutte il cor.

**ADINA**

y el médico me ha prometido  
todas las amables bellezas.  
Mayor de cuanto suele ser,  
ha renacidola esperanza;  
el efecto de este fármaco  
ya se ha empezado a notar.

**CORO de mujeres**  
(Sigue siendo sencillo y humilde:  
aún no sabe la cosa).

**NEMORINO** (*para irse*)  
Vamos

**GIANNETTA** (*se inclina*)  
Sierva humilísima.

**NEMORINO**  
¡Giannetta!

**CORO de mujeres**  
Ante usted me inclino.

**NEMORINO** (*maravillado*)  
(¿Pero qué les pasa a estas muchachas?  
¿pero qué les pasa?)

**GIANNETTA y MUJERES**  
¡Querido este Nemorino!  
De veras un hombre amable,  
tiene pinta de señor.

**NEMORINO**  
Ya lo entiendo:  
esto es cosa del mágico licor.

oo  
ooo

**Sexta escena** (*Adina y Dulcamara salen de  
diferente sitio, se detienen maravillados al ver a  
Nemorino cortejado por las aldeanas*).

**NEMORINO**  
Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

**ADINA y DULCAMARA**  
¿Qué veo?

**NEMORINO** (*viendo a Dulcamara*)  
¡Es maravilloso!  
Doctor, me dijo usted la verdad.  
Ya, por virtud simpática,  
he tocado el corazón de todas.

Che sento?

**DULCAMARA**

E il deggio credere!..  
(*alle paesane*) Vi piace?..

**GIANNETTA e DONNE**

Oh sì, davvero.  
E un giovane che merita  
da noi riguardo e onor!

**ADINA**

(Credea trovarlo a piangere,  
e in giuoco, in festa il trovo;  
ah! non saria possibil  
se a me pensasse ancor).

**GIANNETTA e DONNE**

(Oh! il vago, il caro giovine!  
Da lui più non mi movo.  
Vo' fare l'impossibile  
per ispirargli amor).

**NEMORINO**

(Non ho parole a esprimere  
il giubilo ch'io provo;  
se tutte, tutte m'amano,  
dev'essa amarmi ancor,  
ah! che giubilo!)

**DULCAMARA**

(Io cado dalle nuvole,  
il caso è strano e nuovo;  
sarei d'un filtro magico  
davvero possessor?)

**GIANNETTA** (*a Nemorino*)

Qui presso all'ombra  
aperto è il ballo.  
Voi pur verrete?

**NEMORINO**

Oh! senza fallo.

**CORO di donne**

E ballerete?

**GIANNETTA**

Con me.

**NEMORINO**

Sì.

**CORO di donne**

**ADINA**

¿Qué escucho?

**DULCAMARA**

¿Tendré que creerlo!  
(*a las aldeanas*) ¿Les gusta?

**GIANNETTA y MUJERES**

Sí, mucho.  
¿Es un joven que se merece  
nuestro afecto y honor!

**ADINA**

(Creí que me lo encontraría llorando,  
y en vez de eso, lo veo divirtiéndose.  
¿Ah! no sería posible tal cosa  
si sólo pensara en mí).

**GIANNETTA y MUJERES**

¿Es gentil el querido joven!  
No separo ya de él.  
Haré lo imposible  
por inspirarle amor.

**NEMORINO**

(No tengo palabras para expresar  
el inmenso júbilo que siento.  
Si todas me aman,  
ella también me querrá.  
¿Qué alegría!)

**DULCAMARA**

Lo veo y no me lo creo,  
el caso es bien extraño.  
¿Seré en verdad dueño  
de un bebedizo mágico?

**GIANNETTA** (*a Nemorino*)

Aquí, a la sombra,  
ha empezado el baile,  
¿vendrás?

**NEMORINO**

Sí, sin duda.

**CORO de mujeres**

¿Y bailarás?

**GIANNETTA**

¿Conmigo!

**NEMORINO**

Sí.

**CORO de mujeres**

Con me.

**NEMORINO**  
Sì.

**GIANNETTA**  
Io son la prima.

**CORO di donne**  
Son io, son io.

**GIANNETTA**  
Io l'ho impegnato.

**CORO di donne**  
Anch'io. Anch'io.

**GIANNETTA** (*strappandolo di mano dalle altre*)  
Venite.

**NEMORINO**  
Piano.

**CORO di donne** (*strappandolo*)  
Scegliete .

**NEMORINO** (*a Giannetta*)  
Adesso. Tu per la prima,  
(*al Coro*) poi te, poi te...

**DULCAMARA**  
Misericordia!  
con tutto il sesso!  
Liquor eguale del mio non v'è.

**ADINA** (*avanzandosi*)  
Ehi, Nemorino.

**NEMORINO**  
Oh ciel! anch'essa!

**DULCAMARA**  
Ma tutte, tutte!

**ADINA**  
A me t'appressa.  
Belcor m'ha detto  
che, lusingato  
da pochi scudi,  
ti fai soldato.

**GIANNETTA e CORO**  
Soldato! oh! diamine!

¡Conmigo!

**NEMORINO**  
Sí

**GIANNETTA**  
¡Yo soy la primera!

**CORO de mujeres**  
¡Soy yo, soy yo!

**GIANNETTA**  
Yo lo he comprometido.

**CORO de mujeres**  
También yo, también yo.

**GIANNETTA** (*quitándose la una a la otra*)  
Ven.

**NEMORINO**  
Calma.

**CORO de mujeres** (*tirando de él*)  
Elige.

**NEMORINO** (*a Giannetta*)  
A ver. Tú la primera,  
(*al Coro*) y luego tú y después tú...

**DULCAMARA**  
¡Misericordia!  
¡con todas las mujeres!  
No hay licor como mi licor.

**ADINA** (*acercándose*)  
Eh, Nemorino.

**NEMORINO**  
¡Oh, cielos, ella también!

**DULCAMARA**  
¡Todas, todas!

**ADINA**  
Acércate a mí.  
Belcore me ha dicho,  
que, engatusado  
por pocas monedas,  
te has hecho soldado.

**GIANNETTA y CORO**  
¡Soldado! ¡Oh, demonios!

**ADINA**

Tu fai gran fallo:  
su tale oggetto,  
parlar ti vo'.

**NEMORINO**

Parlate pure, parlate pure.

**GIANNETTA e CORO**

Al ballo, al ballo!

**NEMORINO**

È vero, è vero.  
(*ad Adina*) Or or v'udrò..

**DULCAMARA**

(Io cado dalle nuvole!  
Liquore equal non v'è).

**ADINA** (*lo trattiene*)

M'ascolta, m'ascolta.

**NEMORINO**

V'udrò, v'udrò.

**GIANNETTA e CORO**

Al ballo, al ballo,  
andiam, andiam.

**DULCAMARA**

(Io cado dalle nuvole!  
Liquore equal non v'è).

**ADINA**

M'ascolta.

**NEMORINO**

Io già m'immagino  
che cosa brami.  
Già senti il farmaco,  
di cor già m'ami;  
le smanie, i palpiti  
di core amante,  
un solo istante  
tu dei provar.

**ADINA**

(Oh, come rapido  
fu il cambiamento;  
dispetto insolito  
in cor ne sento.  
O amor, ti vendichi  
di mia freddezza;  
chi mi disprezza  
m'è forza amar).

**ADINA**

Te has equivocado:  
quiero ahora  
hablar contigo de ese asunto.

**NEMORINO**

Habla pues.

**GIANNETTA y CORO**

¡Al baile! ¡Al baile!

**NEMORINO**

Es verdad.  
(*a Adina*) Ahora te escucharé.

**DULCAMARA**

(¡Si no lo veo, no lo creo!  
No hay licor igual).

**ADINA** (*lo retiene*)

Escucha, escucha.

**NEMORINO**

Te escucharé, te escucharé.

**GIANNETTA y CORO**

Al baile, al baile,  
vamos, vamos.

**DULCAMARA**

(¡Si no lo veo, no lo creo!  
No hay licor igual).

**ADINA**

Escucha.

**NEMORINO**

Yo ya me imagino  
qué es lo que quiere.  
Ya sientes el fármaco,  
tu corazón me ama.  
La angustia y el palpito  
de un corazón amante,  
en un instante  
tú sentirás.

**ADINA**

(¡Oh! qué rápido  
ha sido el cambio;  
despecho insólito  
siento en el pecho.  
Amor, te vengas  
de mi frialdad,  
quien me desprecia  
me obliga a amar).

**DULCAMARA**

(Sì, tutte l'amaro:  
oh, meraviglia!  
cara, mirabile  
la mia bottiglia!  
già mille piovonò  
zecchin di peso:  
comincio un Creso<sup>104</sup>  
a diventar).

**GIANNETTA e CORO**

(Di tutti gli uomini  
del suo villaggio  
costei s'imagina  
d'avere omaggi:  
Ma questo giovane  
sarà, lo giuro,  
un osso duro  
da rosicar).

*(Nemorino parte con Giannetta e col Coro).*

oo  
ooo

**Scena settima** *(Nemorino)*

**ADINA**

Come sen va contento!

**DULCAMARA**

La lode è mia.

**ADINA**

Vostra, o Dottor?

**DULCAMARA**

Sì, tutta.  
La gioia 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?

**DULCAMARA**

(Sí, todas lo aman,  
¡qué maravilla!  
¡Querida, milagrosa  
la botella mía!  
Ya me llueven  
los cequíes al peso,  
en un Creso  
me voy a convertir).

**GIANNETTA y CORO**

(Por todos los hombres  
de su pueblo  
ésta se imagina  
que debe ser cortejada,  
pero este joven será,  
lo juro,  
un hueso duro  
de roer).

*(Nemorino sale con Giannetta y con el Coro).*

oo  
ooo

**Séptima escena** *(Nemorino)*

**ADINA**

¡Qué contento va!

**DULCAMARA**

El mérito es mío.

**ADINA**

¿Suya, doctor?

**DULCAMARA**

Por completo.  
La alegría me obedece,  
yo destilo el placer y el amor por alambique  
como agua de rosas; y lo que ahora te maravilla en  
aquel jovencito,  
es todo un portento de mi gran mérito.

**ADINA**

¡Locuras!

**DULCAMARA**

¿Locuras, dices?  
¡Incrédula! ¡Locuras!  
¿Acaso sabes del poder de la alquimia,  
o del gran valor del Elixir de amor  
de la Reina Isolda?

**ADINA**

**ADINA**

Isotta?

**DULCAMARA**

Isotta. Io n'ho d'ogni misura e d'ogni cotta.

**ADINA**

(Che ascolto!) E a Nemorino  
voi deste l'Elisir?

**DULCAMARA**

Ei me lo chiese  
per ottenere 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,  
vendé la libertà, si fè soldato.

**ADINA**

(Quanto amore! Ed io, spietata,  
tormentai sì nobile cor!)

**DULCAMARA**

(Essa pure è innamorata:  
ha bisogno del liquor.)

**ADINA**

Dunque... adesso... è Nemorino  
in amor sì fortunato?..

**DULCAMARA**

Tutto il sesso femminile  
è pel giovine impazzato.

**ADINA**

(Ah! E qual donna è a lui gradita?  
qual fra tante è preferita?)

**DULCAMARA**

Egli è il gallo della Checca<sup>105</sup>  
tutte segue; tutte becca.

**ADINA**

(Ed io sola, sconsigliata  
possedeo quel nobile cor!)

¿Isolda?

**DULCAMARA**

Isolda. Lo tengo en todas las mezclas y cociones.

**ADINA**

(¿Qué oigo!) ¿Y a Nemorino  
le ha dado el Elixir?

**DULCAMARA**

Él me lo pidió  
para ganarse el afecto  
de no sé qué mujer cruel...

**ADINA**

¿Entonces él la amaba?

**DULCAMARA**

Languidecía, suspiraba  
sin ver la luz de la esperanza,  
y por tener una gota  
del fármaco encantado,  
vendió su libertad, y se hizo soldado.

**ADINA**

(¿Cuánto amor! ¿Y yo, despiadada,  
atormentaba tan noble corazón!)

**DULCAMARA**

(Ésta también está enamorada,  
necesita el licor).

**ADINA**

Por eso ahora,  
Nemorino es tan afortunado en el amor?..

**DULCAMARA**

Todo el sexo femenino  
por el joven ha enloquecido.

**ADINA**

(¿Ah! ¿Y qué muchacha le gusta a él?  
¿Cuál de tantas es la preferida?)

**DULCAMARA**

Es el gallo del corral,  
a todas sigue, a todas pica.

**ADINA**

(¿Y yo sola, desgraciada,  
rechacé su noble corazón!)

**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, su la testa, schizzinosa!  
Se tu vuoi, ci ho la ricetta  
che il tuo mal guarir potrà.

**ADINA**

Ah! dottor, sarò 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**

Di ricchezze io non mi picco.

**DULCAMARA**

Un contino? Un marchesino?

**ADINA**

No, non vo' che Nemorino.

**DULCAMARA**

Prendi, su, la mia ricetta...

**ADINA****DULCAMARA**

(Ésta también está enamorada,  
necesita el licor).  
¡Bella Adina! Acércate un momento...  
más cerca... levanta la cabeza.  
Estás aturdida... lo adivino  
por ese aire afligido y alicaído.  
¿Si tú quieres...?

**ADINA**

¿Si quiero? ¿qué cosa?...

**DULCAMARA**

¡Levanta la cabeza, levántala, quisquillosa!  
Si tú quieres, yo tengo la receta  
que te curará de tu mal.

**ADINA**

Ah, doctor, sería perfecto,  
pero en mí no haría su efecto.

**DULCAMARA**

¿Quieres ver a mil amantes  
languideciendo a tus pies?

**ADINA**

No sabría qué hacer con tantos,  
mi corazón sólo anhela a uno.

**DULCAMARA**

¿Quieres poner celosas  
a mujeres, viudas y muchachas?

**ADINA**

No me tienta, no me place,  
turbar la paz a otras.

**DULCAMARA**

¿Quieres conquistar a un rico?

**ADINA**

La riqueza me importa poco.

**DULCAMARA**

¿Un condesito? ¿Un marquesito?

**ADINA**

Yo sólo quiero a Nemorino.

**DULCAMARA**

Tómate pues mi elixir...

**ADINA**

Ah, doctor, sería perfecto...

Ah! dottor, sarà perfetta...

**DULCAMARA**  
che l'effetto ti farà.

**ADINA**  
ma per me virtù non ha.

**DULCAMARA**  
Sciagurata! e avresti ardire  
di negare il suo valore?

**ADINA**  
Io rispetto l'elisire,  
ma per me ve n'ha un maggiore.  
Nemorin, 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 nemmeno Nemorino  
non potrà da me fuggir, no.  
La ricetta è il mio visino,  
in quest'occhi è l'elisir.

**DULCAMARA**  
Ah! lo vedo, o briconcella,  
ne sai più dell'arte mia.  
questa bocca così bella  
è d'amor la spezieria:  
si 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)

oo  
ooo

**Scena ottava** (Nemorino)

**NEMORINO**  
Una furtiva lagrima  
negli occhi suoi spuntò:

**DULCAMARA**  
que te hará efecto

**ADINA**  
pero en mí no haría su efecto.

**DULCAMARA**  
¡Miserable! ¿Tienes el valor  
de negar su poder?

**ADINA**  
Yo respeto el elixir,  
pero para mí hay algo más importante.  
Nemorino se olvidará de todas  
y entonces será todo mío.

**DULCAMARA**  
¡Ah! Doctor, ésta es muy lista:  
sabe más que tú.)

**ADINA**  
Una tierna miradita,  
una sonrisa, una caricia,  
vencen al más obstinado,  
ablandan al más despechado.  
He visto a tantos  
suspirando enamorados  
que tampoco Nemorino  
podrá huir de mí.  
La receta es mi carita,  
mis ojos son el elixir.

**DULCAMARA**  
Ya lo veo, bribonzuela,  
tienes más arte que yo.  
Esa boca tan hermosa  
es la botica del amor;  
eres el alambique y el hornillo  
más caliente que un Vesubio  
que filtra el deseado amor,  
lo quemas y lo haces cenizas.  
Quisiera cambiar por los tuyos  
mis frascos de elixir.

(salen)

oo  
ooo

**Octava escena** (Nemorino)

**NEMORINO**  
Una furtiva lágrima,

quelle festose giovani  
invidiar sembrò...  
Che più cercando io vo?  
M'ama, sì m'ama lo vedo,  
lo vedo.  
Un solo istante i palpiti  
del suo bel cor sentir!..  
I miei sospir confondere  
per poco a' suoi sospir!...  
Cielo, si può morir;  
di più non chiedo.

Eccola... Oh! qual le accresce beltà  
l'amor nascente!  
A far l'indifferente  
si seguiti così, finché non viene  
ella a spiegarsi.

oo  
ooo

### Scena nona

**ADINA**  
Nemorino!... Ebbene?

**NEMORINO**  
Non so più dove io sia: giovani e vecchie,  
belle e brutte mi voglion 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! ci siamo). Io v'odo, Adina.

**ADINA**  
Dimmi: perchè partire,  
perché farti soldato hai risoluto?

**NEMORINO**  
Perché?...  
Perché ho voluto tentar se con tal mezzo il mio  
destino io potea migliorar.

**ADINA**

en sus ojos asomó;  
a aquellas jóvenes alegres  
que envidiaba me pareció.  
¿Qué más puedo pedir?  
Me ama, sí me ama, lo veo,  
lo veo..  
¡Un solo instante sentir  
el latido de su corazón!..  
Confundir mis suspiros  
con los suspiros suyos.  
Cielos, puedo morir,  
nada más deseo.

Aquí está. ¡Cómo aumenta su belleza  
el naciente amor!  
Me haré indiferente  
hasta que no venga  
ella misma a sincerarse.

oo  
ooo

### Novena escena

**ADINA**  
¡Nemorino!... ¿Entonces?

**NEMORINO**  
No sé dónde estoy: jóvenes y viejas,  
bellas y feas,  
me quieren por esposo.

**ADINA**  
¿Y tú?

**NEMORINO**  
No puedo tomar partido por ninguna;  
Pues espero todavía... mi felicidad...  
(que ya está cercana).

**ADINA**  
Escúchame.

**NEMORINO** (*alegre*)  
(¡Ah! Ya es). Te escucho, Adina.

**ADINA**  
Dime: ¿por qué te vas?  
¿Por qué has decidido hacerte soldado?

**NEMORINO**  
¿Por qué?  
Porque he querido cambiar mi destino,  
y mejorar.

**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  
che non si cangi un dì, resta.  
(*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*)  
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 alfin, sappilo:  
tu mi sei caro,

**NEMORINO**

Io!

**ADINA**

Sì, mi sei caro  
e t'amo.

Tu persona... tu vida me es muy querida...  
He comprado el fatal contrato de Belcore.

**NEMORINO**

¡Tú misma! (Es natural: es obra del amor.)

**ADINA**

Toma; gracias a mí eres libre:  
quédate en tu suelo patrio,  
no hay destino tan malo  
que no se cambie en un día, quédate.  
(*le da el contrato*)  
Aquí, donde todas te aman,  
discreto, amoroso, honesto;  
pero siempre triste e infeliz.  
No, ya no será más así.

**NEMORINO**

(Ahora se declara).

**ADINA**

¡Adiós!

**NEMORINO**

¿Cómo! ¿Me dejas?

**ADINA**

Yo... sí.

**NEMORINO**

¿No tienes nada más que decirme?

**ADINA**

Nada.

**NEMORINO**

Pues bien, toma.  
(*le da el contrato*)  
Si que no soy amado,  
quiero morir como soldado;  
no hay paz para mí  
si me ha engañado el doctor.

**ADINA**

Fui sincera contigo,  
pero debes oír a tu corazón.  
Tienes que saberlo al fin, sí:  
te quiero,

**NEMORINO**

¡Yo!

**ADINA**

Sí, te quiero  
y te amo.

**NEMORINO**

Tu m'ami?

**ADINA**

Sì, t'amo.

Quanto ti fèi già misero,

farti felice io bramo.

il mio rigor dimentica;

ti giuro eterno amor.

**NEMORINO**

Oh, gioia inesprimibile!

Non m'ingannò il dottor.

oo  
ooo

### Scena ultima

**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 ch'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**

Ve le darà questo elisir d'amore.

**NEMORINO**

Caro dottor,

felice io 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...

**ADINA e NEMORINO**

Morto lo zio!

**GIANNETTA**

Io lo sapeva.

**DULCAMARA**

**NEMORINO**

¡Tú me amas?

**ADINA**

Sí, te amo.

Quiero hacerte tan feliz

como antes desgraciado.

Olvida mi desdén;

te juro amor eterno.

**NEMORINO**

¡Alegría indescriptible!

No me engañó el doctor.

oo  
ooo

### Última escena

**BELCORE**

¡Alto!... ¡De frente!... ¿Qué veo?

¡Presento armas a mi rival!

**ADINA**

Así es, Belcore:

y conviene conformarse con lo que hay.

Él es mi novio: y lo hecho...

**BELCORE**

... hecho está.

Quédatelo, bribona. ¡Peor para ti!

El mundo está lleno de mujeres

y Belcore las tendrá por miles.

**DULCAMARA**

Y las tendrás con este elixir de amor.

**NEMORINO**

Querido doctor:

soy feliz gracias a usted.

**TODOS**

¡Gracias a él!

**DULCAMARA**

Gracias a mí. Sepan que

Nemorino se ha convertido de repente

en el hombre más rico del pueblo...

ya que ha muerto su tío...

**ADINA y NEMORINO**

¡Ha muerto el tío!

**GIANNETTA**

Ya lo sabía.

Lo sapeva 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.  
Qua, due... quatre...

**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.

*(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.  
Rinverдите, rifiorite,  
impinguate ed arricchite:  
dell'amico Dulcamara  
ei vi faccia ricordar.

**CORO**

Viva il grande Dulcamara,  
possa presto a noi tornar!

**NEMORINO**

Io gli debbo la mia cara!  
Del suo farmaco l'effetto

**DULCAMARA**

Yo también lo sabía.  
Pero lo que no sabéis,  
ni podíais saber, es que este elixir sobrehumano  
puede en un momento,  
no sólo remediar el mal de amores,  
sino también enriquecer a los pobres.

**CORO**

¡Oh, qué gran licor!

**DULCAMARA**

Él corrige todo defecto,  
todo vicio de la natura.  
Él vuelve hermosa  
a la más fea criatura:  
hace andar al cojito,  
alisa jorobas, aplana protuberancias,  
todo incómodo tumor  
lo deja como si no hubiera existido.

**CORO**

Aquí, doctor, a mí, doctor.  
Un frasco... dos... tres...  
Aquí, dos... cuatro...

**DULCAMARA**

Favorecidos por las estrellas,  
para los guardianes escrupulosos:  
es un excelente somnífero  
para los viejos, para los celosos:  
da coraje a las jovencitas  
que tiene miedo de dormir solas;  
un excitante para el amor  
aún más potente que el café

*(Mientras tanto, entra el carro de Dulcamara,  
Él sube y todos lo rodean).*

**DULCAMARA**

Favorito de los astros,  
yo les dejo un gran tesoro:  
lo tiene todo: salud y belleza,  
alegría, fortuna y oro.  
Reverdezcán, florezcán,  
engorden y enriquezcán:  
que al amigo Dulcamara  
se los haga recordar.

**CORO**

¡Viva el gran Dulcamara,  
puede pronto regresar!

**NEMORINO**

non potrò giammai scordar.

**ADINA**

Per lui solo io son felice!  
del suo farmaco l'effetto  
non potrà giammai scordar.

**BELCORE**

Ciarlatano maledetto!  
che tu possa ribaltar!

**CORO**

Viva il grande Dulcamara!  
possa presto a noi tornar.  
Addio!

**DULCAMARA**

Amici, addio!

*(Il servo di Dulcamara suona la tromba.  
La carrozza si muove. Tutti scuotono i loro cappello  
e lo salutano).*

FINE.

¡A él le debo mi esposa!  
El efecto de su fármaco  
jamás podré olvidar.

**ADINA**

¡Sólo gracias a él es que soy feliz!  
El efecto de su fármaco  
jamás lo podré olvidar.

**BELCORE**

¡Maldito charlatán!  
¡ojalá tu carro se despeñe!

**CORO**

¡Viva el gran Dulcamara!  
puede pronto regresar.  
¡Adiós!

**DULCAMARA**

Amigos, ¡adiós!

*(El sirviente de Dulcamara toca la trompeta. La  
carroza se mueve. Todos agitan sus sombreros y  
saludan).*

FIN.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abeyta Lucca, LizBeth, *Acting Techniques for Opera*, Pomona: Vivace Opera, 2007.
- Alier, Roger, *Historia de la ópera. Los orígenes, los protagonistas y la evolución del género lírico hasta la actualidad*, Barcelona: Redbook Ediciones, 2020.
- Aristóteles, *Poética*, Alicia Villar Lecumberri (trad. intro. y notas), Madrid: Alianza editorial, 2004.
- Ashbrock, William, *Donizetti and His Operas*, Cambridge: Cambridge University Press 1982.
- Barthes, R., *Introducción al análisis estructural del relato. Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Cassaro, James P., *Gaetano Donizetti A Guide to Research*, Nueva York: Garland Publishing Inc., 2000.
- Casetti, F. Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós, 1998.
- Chatman, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid: Taurus, 1990.
- Delgado Cabrera, Arturo, “Un texto teatral específico: el libreto de ópera”, Universidad de Las Palmas, en <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8558/CC-04art5ocr.pdf> (Consultado el 24 de febrero de 2022).
- De Santos, Alonso, *La escritura dramática*, Madrid: Editorial Castalia, 1998
- Desmond, Charles Patrick, *The Comic Operas of Gaetano Donizetti and the End of the Opera Buffa Tradition*, California: Stanford University, 1993.
- De Tavira, Luis, *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 1999.
- Field, S., *El libro del guión*, Madrid: Plot, 1995.
- Fischer-Diskau, Dietrich, *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto*, Madrid: Turner Music, 1985.
- García Rosado, Francisco, “La recuperación de la ópera bufa” en *El elixir de amor. Melodramma giocoso en dos actos de Gaetano Donizetti (libreto)*, Teatro Villamarta

de Jeréz, en <https://www.yumpu.com/es/document/read/6458610/el-elixir-de-amor-la-arcadia-jerez> (Consultado el 29 de marzo de 2022).

- Greimas, A. J., *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid: Gredos, 1987.
- Greimas, A. J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- Hicks, Alan E., *Singer and Actor. Acting Technique and the Operatic Performer*, Milwaukee: Amadeus Press, 2011.
- Lasierra Pinto, Ignacio, *Estrategias de construcción y diseño de personaje para una serie dramática de televisión: el caso paradigmático de The Whire*, (Tesis doctoral), Zaragoza: Universidad San Jorge, 2017.
- Lorenzo de Reizábal, Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal, *Análisis musical. Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Editorial de música Boileau.
- Mckee, R., *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Barcelona: Alba Editorial, 2002.
- Osborne, Charles, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland: Amadeus, 1994.
- Ostwald, David F., *Acting for Singers. Creating Believable Singing Characters*, Londres: Oxford University Press, 2005.
- Pérez Rufi, José Patricio, “Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica” en: <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199550145034.pdf> (Consultado el 15 de noviembre de 2021.)
- Platón, *La República*, Capítulo III “A pesar de sus méritos, un poeta imitador no será admitido en este Estado” en <https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2019/03/platc3b3n-la-republica.pdf> (consultado el 16 de febrero de 2022.)
- Propp, V., *Morfología del cuento*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.
- Reguant, Gemma, “La voz y el actor” en Bustos Sánchez, Inés, *La voz. La técnica y la expresión*, España: Editorial Paidotribo, 2012, p. 150-169.

- Roccatagliati, Alessandro “Romani, (Giuseppe) Felice” en Sadie Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York: Macmillan, 2001 en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023733?rskey=Xe0qXS&result=1> (Consultado el 1 de abril de 2022)
- Rojas Zeledpon, Ivette, “Historia de la Ópera desde sus orígenes hasta los musicales”, Escuela de Artes Musicales en: <https://es.scribd.com/document/377498499/Historia-de-La-Opera> (Consultado el 24 de febrero de 2022.)
- Sacheri, Soledad, *La voz del actor*, Buenos Aires: Akadia editorial, 2016.
- Seger, L. *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós, 2000 en [https://www.academia.edu/44096521/Como\\_crear\\_personajes\\_inolvidables\\_Linda\\_Seger](https://www.academia.edu/44096521/Como_crear_personajes_inolvidables_Linda_Seger) (Consultado el 1 de diciembre de 2021.)
- Smart, Mary Ann, Julian Budden, “Donizetti, Gaetano”, en Sadie Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York: Macmillan, 2001 en <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46102> (Consultado el 13 de diciembre de 2021.)
- Stanislavsky, Constantin, *Un actor se prepara*, en <https://escueladeruso.com/wp-content/uploads/2015/09/Stanslavski-Konstantin-Preparacion-Del-Actor.pdf> (Consultado el 10 de diciembre de 2021.)
- Stanislavski, Constantin, *La construcción del personaje*, Madrid: Alianza editorial, 2019.
- Weiss, Piero, Julian Budden, “Opera buffa”, en Sadie Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York: Macmillan, 2001 en <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43721> (Consultado el 13 de diciembre de 2021.)