

La ópera *Medio evo latino*: hacia una lectura de la trilogía lírica de Héctor Panizza



De Filippi, Sebastiano

Sebastiano De Filippi *

Academia Latinoamericana de Dirección Orquestal
- Orquesta de Cámara del Congreso de la Nación,
Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 20, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 15 Febrero 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453088013/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.20.e0010>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El presente artículo constituye un primer acercamiento descriptivo-exploratorio a *Medio evo latino*, ópera del compositor italo-argentino Héctor Panizza sobre libreto del italiano Luigi Illica, estrenada en el año 1900. Un bosquejo del perfil biográfico y del derrotero artístico de compositor y libretista es utilizado para ubicar a la obra dentro de los respectivos catálogos de sus creadores. Se busca, asimismo, poner a la pieza en el contexto de la producción operística más medular de su época. Una atención especial es dedicada al peso que importantes protagonistas del sistema productivo teatral italiano de su tiempo otorgaron a *Medio evo latino*; esta relevancia es analizada con cierto detalle en relación a los intérpretes seleccionados para su ejecución en las dos producciones que se brindaron del título (en el Politeama Genovese y en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires, respectivamente). Se resume el argumento de la obra, a la vez que se esbozan los rasgos principales de su estructura y lenguaje musicales. A 120 años de su última audición, y ante la imposibilidad de recuperar la partitura orquestal y las partes instrumentales, se sugiere que los valores intrínsecos y extrínsecos de la ópera tornarían oportunos un rescate performativo, un registro sonoro de la versión para canto y piano sobreviviente, y un análisis musicológico lo más exhaustivo posible.

Palabras clave: Héctor Panizza , medio evo latino, estudios operísticos.

Abstract: *This article constitutes a first descriptive-exploratory approach to Medio evo latino, an opera by the Italian-Argentine composer Ettore Panizza on a libretto by the Italian Luigi Illica, premiered in the year 1900. An outline of the biographical profile and the artistic career of the composer and the librettist is used to locate the work within the respective catalogs of its creators. It also seeks to place the piece in the context of the most central operatic production of its time. Special attention is dedicated to the weight that important protagonists of the Italian theatrical production system of its time gave to Medio evo latino; this relevance is analyzed in some detail in relation to the performers selected for its execution in the two productions of the title presented (at the Politeama Genovese and at the Teatro de la Ópera of Buenos Aires, respectively). The plot of the work is summarized, while the main features of its musical structure and language are outlined. 120 years after his last audition, and given the impossibility of recovering the orchestral score and the instrumental parts, it is suggested that the intrinsic and extrinsic values of the opera would*

justify a performative rescue, a sound record of the surviving vocal score, and a musicological analysis as exhaustive as possible.

Keywords: *Ettore Panizza, medio evo latino, opera studies.*

La ópera *Medio evo latino*: hacia una lectura de la trilogía lírica de Héctor Panizza

Este trabajo, de carácter exploratorio-preliminar y descriptivo-histórico, propone un primer acercamiento a la lectura del texto poético y de la composición musical de la ópera *Medio evo latino*, con partitura de Héctor Panizza (1875-1967) sobre libreto de Luigi Illica (1857-1919). Al mismo tiempo, intenta ubicar la obra en su contexto, en especial con respecto a tres cuestiones: la biografía del compositor, la producción lírica internacional que es inmediatamente anterior y la contemporánea a la ópera, y el perfil de los intérpretes de las producciones que de ella se realizaron.

Es este solo un paso inicial en el estudio de *Medio evo latino*, pero justamente por ello parece necesario, habida cuenta de que –pese a la importancia de la pieza dentro del catálogo de uno de los músicos argentinos de mayor proyección internacional– nadie que se encuentre con vida la escuchó jamás (pasaron 120 años de su última representación) y no existen estudios específicos sobre ella.

A lo anterior, se suman dos datos a los que prestar atención: desde hace décadas tanto las partes orquestales como la partitura general se encuentran perdidas¹ y no existe grabación alguna, por lo que el acceso a la obra se limita al estudio de los pocos ejemplares de la reducción para canto y piano que todavía subsisten; uno de ellos —con dedicatoria autógrafa de Panizza a Arturo Faleni, fechada en Buenos Aires el 12 de agosto de 1901— integra el archivo del autor y es el utilizado aquí para estos fines.

Entendemos que la vida y la obra de este artista ítalo-argentino merecen más y mejor atención, toda vez que en su tierra natal es conocido principalmente por su ópera *Aurora* y en el extranjero casi únicamente como destacado director musical de espectáculos líricos y conciertos sinfónicos.² El autor de este ensayo agradece especialmente a Daniel Varacalli Costas, sin cuyo invaluable aporte investigativo Panizza seguiría durmiendo el injusto “sueño de los justos”.

1. ENTRE COLOSOS ITALIANOS

Radicado tempranamente en la Italia de sus progenitores, primero para perfeccionar sus estudios y luego para lanzar su carrera como compositor y director, Panizza encontró pronto un apoyo en Giulio Ricordi, el titular de la casa ambrosiana de ediciones musicales que lleva su apellido. Ricordi fue uno de los primeros promotores del artista, a quien presentó ante su ídolo, Giacomo Puccini (Panizza, 1952: 34).

En 1899 Ricordi lo invitó a escribir una ópera, que sería la primera de Panizza en tener auténtica difusión en el circuito teatral, ya que su juvenil *Il fidanzato del mare* fue en definitiva un trabajo académico, compuesto casi a modo de tesis de graduación para el Conservatorio de Milán e interpretado como tal. El editor comprometió el soporte necesario para su publicación y ejecución.

En cuanto al libreto, el “sior Giuli” tomó contacto con Luigi Illica. Si en 1899 Panizza era una joven promesa con 24 años de edad, Illica tenía 42 y era ya un artista consagrado: había acopiado una amplia

NOTAS DE AUTOR

* Sebastiano De Filippi se licenció en la Real Academia de Música de Londres. Es autor de un centenar de artículos y de seis libros, entre los que se destacan *Alta en el cielo* (con Daniel Varacalli Costas), *Notas sinfónicas* y *Ensayos de ópera*. Ejerce la dirección artística de la Academia Latinoamericana de Dirección Orquestal. Integra las asociaciones argentinas de Musicología y de Compositores. Director de orquesta de trayectoria internacional, es titular de la Orquesta de Cámara del Congreso de la Nación. Fue nombrado Oficial en la Orden al Mérito de la República Italiana y Embajador del movimiento Mil Milenios de Paz.

experiencia, colaborando con Antonio Smareglia (*Il vassallo di Szegith*, *Cornelio Schütt*, *Nozze istriane*), Gaetano Luporini (*I dispetti amorosi*, *La collana di Pasqua*), Spyridon Samaras (*La martire*) y Pietro Floridia (*La colonia libera*). Además, entre 1892 y 1898 había cosechado prestigio con *La Wally* de Catalani, *Cristoforo Colombo* de Franchetti, *Manon Lescaut* y *La bohème* de Puccini, *Andrea Chénier* de Giordano e *Iris* de Mascagni. 1900, el año de *Medio evo latino*, tuvo a Illica como colaborador de Puccini para *Tosca* y de Cesare Galeotti para *Anton* (Budden, 2013: 535-536).

Los años posteriores vieron a Illica alternando grandes éxitos con títulos más umbrátiles. Entre los primeros mencionaremos *Le maschere e Isabeau* de Mascagni, *Germania* de Franchetti (que ejercería gran influencia sobre *Aurora*), *Siberia* de Giordano, *Madama Butterfly* de Puccini, *Il principe Zilah* de Alfano, y *Giove a Pompei* de Franchetti y Giordano. Entre los segundos se ubican *Il cuore della fanciulla* de Crescenzo Buongiorno, *Lorenza* y *La Perugina* de Edoardo Mascheroni, *Nadeya* de Cesare Rossi, *Cassandra* y *Giuditta* de Vittorio Gnechi, *Tess* de Frédéric d'Erlanger (estrenada por Panizza), *Hellera* de Italo Montemezzi y *La Dorise* de Cesare Galeotti. El dato más interesante es que en 1908 Illica volvería a colaborar con Panizza, como versificador de *Aurora*.

Entre los argumentos que el literato emiliano propuso se optó por un enjundioso tríptico —pues presenta tres historias independientes— sobre temas medievales. En ese año Panizza conoció asimismo a quien sería su primera esposa, Fulvia Tommasi. El día de Nochebuena de 1899 Giovanni Grazioso, el padre de Héctor, llegó al puerto de Génova, procedente de Buenos Aires: encontró a su hijo entusiasmado con el progreso de la ópera, fragmentos de la cual le tocó al piano.

2. LA PRODUCCIÓN DE GÉNOVA

El esperado estreno se fijó para el 17 de noviembre de 1900 en el Politeama Genovese, bajo la batuta del maestro Edoardo Vitale, con un elenco vocal conformado por Amedeo Bassi (*Bardo*, *Menestrello*, *Poeta*), Lina Pasini-Vitale (*Dama*, *Castellana*, *Aydée*), Edoardo Camera (*Sire*, *Faidi*, *Señor*), Ruggero Galli (*Strologo*, *Eremita*, *Cavaliere*), Ernestina Cecchi (*Nano*, *Tescheretta*, *Señora*), Fernando Gianoli-Galletti (*Frate*), Gusmano Barbieri (*Scalco*, *Rambaldo*, *Voce*), Attilio Pulcini (*Araldo*, *Marchese*, *Torquemada*), Francesco Vassallo (*Major*) y Lina Franchi (*Gitana*) (Panizza, 1900: s/n).

El primer dato que indica la importancia asignada a la producción y la valoración que se tenía del joven Panizza es la contratación de Edoardo Vitale como director (Marchetti / Santarelli, 1993: 580-581). Prestigioso napolitano formado en Roma, Vitale fue figura usual en el Teatro Costanzi de la capital italiana y en la Scala de Milán.

El elenco convocado refleja ante todo el peso relativo de los respectivos y numerosos roles: inclusive con la estrategia de que cada intérprete asumiera varios papeles, *Medio evo latino* requiere de, al menos, tres protagonistas de primerísima línea (tenor, soprano y barítono), dos coprotagonistas de cierto relieve (mezzosoprano y bajo) y cuatro dúctiles comprimarios (mezzosoprano, tenor, barítono y bajo). Veamos pues quiénes eran los artistas con los se contó para la ocasión.

El florentino Amedeo Bassi (Sanguinetti, 2005: 31-34) fue uno de los principales representantes de su cuerda dentro una generación en la que descolló el tenor prototípico, Enrico Caruso. Su carrera se extendió de Italia a Francia, España, Gran Bretaña, Rusia, Estados Unidos, Brasil, Chile y la Argentina. En una época en la que abundaban los exponentes de su registro (recordemos a Giuseppe Borgatti, Giulio Crimi y Giovanni Zenatello), fue un favorito de Arturo Toscanini, Tullio Serafin y Vittorio Gui, y participó en los estrenos de *Le maschere* de Mascagni, *Lorenza* de Mascheroni, *Mademoiselle de Belle-Isle* de Samaras, *Tess* de d'Erlanger y *Aurora* de Panizza; se suman a esta lista *I dispettosi amanti* de Attilio Parelli, *Das letzte Abendmahl* de Paul Hartmann y *Khrisé* del argentino Arturo Berutti.

La soprano Lina Pasini-Vitale (Kutsch/Riemens, 2003: 3545-3546), por su parte, debe su segundo apellido a Edoardo Vitale, con el que contrajo matrimonio en 1897. Se formó en su Roma natal y debutó en el Teatro

Dal Verme de Milán con *La tilda* de Cilea. Óperas de Mascagni como *Iris* y *L'amico Fritz* le otorgaron éxito en la Scala, Roma y Turín. Su especialidad, inicialmente centrada en roles líricos del acervo italiano y francés —como Mimì en *La bohème* y Micaëla en *Carmen*— viró luego a compromisos dramáticos en el repertorio alemán, que incluyeron los papeles wagnerianos de Brünnhilde y Kundry.

El genovés Edoardo Camera (Kutsch / Riemens, 2003: 695) pasó a la historia como intérprete de Verdi y Puccini, que elogiaron su Jago en *Otello* y su Falstaff, así como su actuación como Scarpia en *Tosca*. Fue además apreciado en otras óperas de Verdi (*Ernani*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Aida*, *La forza del destino*), Meyerbeer (*L'africaine*), Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, *Don Sebastiano*, *Maria di Rohan*), Ponchielli (*La Gioconda*), Mascagni (*Cavalleria rusticana*), Giordano (*Andrea Chénier*) y Carlos Gomes (estreno mundial de *Colombo*). Su poderosa voz se escuchó en Milán, Verona, Venecia, Roma, Nápoles, Catania, Bérgamo, Brescia, Montecarlo, Lisboa, Varsovia, San Petersburgo, Odessa, Nueva York, Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires.

El bajo italiano Ruggero Galli (Bourne, 2010: 15) desarrolló una importante carrera en su país dentro de un repertorio que incluía roles de bajo agudo (Angelotti en el estreno mundial de *Tosca*) y de barítono grave (Schaunard en *La bohème*). Participó en los estrenos de *Nozze istriane* y *Le maschere*, y trabajó en una producción cinematográfica de la opereta de Leoncavallo *La reginetta delle rose*.

De la mezzosoprano italiana Ernestina Cecchi (Frassoni, 1980: 654) es poco lo que sabemos. Se trataba de una cantante de voz y figura aptas para roles *en travesti* como Cherubino, Siébel y Hänsel. Entre 1897 y 1900 se registran actuaciones suyas en Cesena, Pistoia y Génova, cuyo Politeama parecería ser una de sus principales bases de operaciones, en un repertorio en el que los roles de flanco eran mayoría.

El otro bajo de la compañía fue Fernando Gianoli-Galletti (Wearing, 2014: 358), un cantante-actor que se destacó en roles de particular histrionismo, en especial dentro del género *buffo*. Además de presentarse en su Italia natal lo hizo en Londres, Nueva York y Chicago. Trabajó con Pietro Mascagni, Luisa Tetrazzini y Oscar Hammerstein, que elogiaron públicamente su notable ductilidad artística.

De los demás cantantes a cargo de papeles episódicos —el tenor Gusmano Barbieri, el barítono Attilio Pulcini, el bajo Francesco Vassallo y la mezzosoprano Lina Franchi— solo se sabe que fueron artistas italianos dedicados a la interpretación de roles secundarios en teatros de la península.

Del panorama esbozado se desprende que los organizadores del espectáculo —la casa editora Ricordi y la empresa teatral Bonetti— apostaron a presentar una ópera ambiciosa como *Medio evo latino* de manera simétricamente ambiciosa, convocando al escenario de una de las diez ciudades italianas más importantes a un director de prestigio y a un elenco de cantantes de primera línea; la expectativa y la apuesta sobre Panizza como compositor y sobre *Medio evo latino* como composición fueron altas. Acaso como consecuencia de lo recién apuntado, la ópera registró un éxito resonante: Héctor, según las pautas de la época, salió al escenario luego de un aria aclamada en medio del primer acto. Se ofrecieron siete funciones como cierre de temporada del Politeama.

3. EL ESTRENO ARGENTINO

Vista la repercusión, el empresario Camillo Bonetti programó el título para el año siguiente en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires, cuya administración estaba a su cargo. Era la primera de las cinco temporadas operísticas de Toscanini en Buenos Aires —cuatro en la Ópera y una en el antiguo Colón, por entonces flamante— y el destino quería que la ópera del novel compositor fuese dirigida por el eminente maestro, que contaba en ese momento 34 años de edad. Fue así que en mayo de 1901, siguiendo las huellas de su familia, Héctor Panizza se embarcó hacia Buenos Aires.

Fiel a su carácter sanguíneo, el director parmesano comenzó a realizar cortes en la partitura sin consultar al autor; en una ocasión, en el marco de un ensayo, indicó a Panizza un nuevo corte en una sección que Héctor estimaba especialmente: el sirventés del *Menestrello*, en la segunda parte, que había sido ovacionado

en Génova. Panizza se resistió y, como era de prever, Toscanini abandonó el ensayo. El episodio implicaba que la representación sería suspendida: nadie se atrevía a contradecir a este déspota a cuyo cargo estaba toda la temporada y cundieron rumores en el sentido de que era el escaso mérito de la partitura lo que había generado la reacción del director.

Sin embargo, unos pocos días después, Toscanini retomó el trabajo de preparación del espectáculo y Bonetti prohibió a Panizza asistir a los ensayos para evitar ulteriores conflictos. Pero Héctor no estaba dispuesto a limitarse a asistir al estreno como un simple espectador: sobornando a los porteros de la Ópera, supo escabullirse en las localidades altas y asistió emocionado a los ensayos. La familia Panizza fue invitada al ensayo general, a cuyo término Toscanini abrazó al autor.

Finalmente, el 21 de julio de 1901 *Medio evo latino* tuvo su estreno argentino, en el Teatro de la Ópera. El reparto fue integrado por Giuseppe Borgatti (*Bardo, Menestrello, Poeta*), Amelia Pinto (*Dama, Castellana, Aydée*), Mario Sammarco (*Sire, Faidi, Señor*), Remo Ercolani (*Strologo, Eremita, Frate*), A. C. Cremona (*Nano, Señora*), Armanda Degli Abbati (*Tescheretta*), Andrés de Segurola (*Cavaliere*), Dante Zucchi (*Scalco, Rambaldo, Voce*), Teobaldo Montico (*Araldo*), Michele Wigley (*Marchese, Torquemada*), Felice Foglia (*Major*) y Amelia Fusco (*Gitana*) (De Filippi / Varacalli Costas, op. cit.: 130).

Corresponde dar alguna información sobre estos intérpretes, para tener una idea del perfil que se buscó dar a la hora de presentar la primera gran ópera de Panizza ante el público de su ciudad natal. Con todo, sobre la figura de Arturo Toscanini no es casi necesario pronunciarse: se lo considera el director más importante de su tiempo y su figura es reconocida como consular (Sachs, 2017: 859-864). Por el contrario, es importante hablar de los cantantes, máxime cuando ninguno provino de la producción genovesa.

Ya mencionamos anteriormente al emiliano Giuseppe Borgatti como uno de los principales tenores de su generación, sobre todo en lo que se refiere a los repertorios wagneriano y verista (Valenti Ferro, 1983: 21-22). Figura predilecta de Toscanini en la Scala de Milán, los testimonios de la época nos hablan de un artista de importante carisma en el que a la solvencia vocal se unía una fuerte presencia escénica.

La soprano Amelia Pinto, nativa de Palermo y formada entre Nápoles y Roma, tuvo idéntica especialización repertorial: Wagner y los compositores veristas (Echevarría, 2000: 89-90). Fue una renombrada intérprete del rol protagónico de *Tosca* (ópera cuyo estreno mundial se dio –recordémoslo– en el propio 1900), a punto tal que el propio compositor le hizo llegar su reconocimiento por la personificación.

El barítono Mario Sammarco, palermitano como Pinto, fue uno de los principales valores de la época dentro de su cuerda (Patrón Marchand, 1990: 201-202). Los mayores escenarios de Milán, Londres, Nueva York, Chicago, Filadelfia y Buenos Aires lo ovacionaron en títulos de Verdi, Puccini y la *Giovane Scuola*.

El primer bajo de estas funciones fue el italiano Remo Ercolani, quien gozó de una importante carrera que incluyó escenarios de su patria, España, Estados Unidos, Uruguay y la Argentina (Kutsch / Riemens, op. cit.: 1343).

Sobre la mezzosoprano A. C. Cremona lamentablemente no hemos podido recabar siquiera un nombre completo, problema usual en una época en la que los nombres de pila de los cantantes solían ser indicados en programas y afiches solo con sus iniciales. Una exhaustiva pesquisa por los principales trabajos de recopilación sobre la vida musical de la ciudad de Buenos Aires —a cargo de Dillon (2006 y 2019), Dillon y Sala (2006) y Valenti Ferro (1983 y 1992)— no arrojó ningún dato concreto sobre ella.

Por el contrario, es profusa la información que disponemos sobre Armanda Degli Abbati, mezzosoprano romana de importante trayectoria lírica tanto en Europa como en las Américas (Chuilon, 2009: 352). Cantó en los teatros alla Scala de Milán, Costanzi de Roma, Massimo de Palermo, además de en Odessa, Río de Janeiro y Buenos Aires, compartiendo escenario con las principales figuras de su época.

El bajo valenciano Andrés de Segurola (Kutsch / Riemens, op. cit.: 1128) fue una solitaria presencia española en los elencos de *Medio evo latino*, máxime considerando que cantó un solo papel. Se lo recuerda como artista residente de la Metropolitan Opera de Nueva York, donde cantó entre 1901 y 1920, prestando

su voz a cuatro estrenos mundiales: *La fanciulla del West de Puccini* (Wallace), *Madeleine* de Herbert (Didier), *Madama Sans-Gêne* de Giordano (Fouché) y *Gianni Schicchi* de Puccini (Amantio).

De los artistas a cargo de los roles comprimarios —el tenor Dante Zucchi, los bajo-barítonos Teobaldo Montico y Michele Wigley, el bajo Felice Foglia y la mezzosoprano Amelia Fusco— solo sabemos que eran cantantes italianos especializados en roles medianos y pequeños.

Una vez más, de lo expuesto se desprende que Ricordi y Bonetti mantuvieron la apuesta sobre el valor de Panizza como compositor y de *Medio evo latino* como composición, contratando para Buenos Aires a un elenco no menos prestigioso que el genovés y a un director todavía más reconocido. Tales eran las expectativas que dos de los principales protagonistas del sistema de producción operística de la época ponían en la música del artista argentino (lo que resulta muy notable a la luz del nulo interés por la producción operística de Panizza que reina en nuestros días).

La repercusión de estas funciones fue asimismo notoria, a tal punto que la revista argentina más popular de la época, *Caras y Caretas*, publicó a página completa una caricatura de Panizza firmada por Cao, acompañada por un simpático epigrama que menciona a la ópera (Cao, 1901: 28).

La publicación —que el año anterior había informado el estreno mundial— dedicó a *Medio evo latino* varias fotos y una extensa reseña que hace constar el estruendoso suceso entre “el público aristocrático de la calle Corrientes”. Solo se avanzan reservas en relación al argumento, que es juzgado apto “no para una sino para varias óperas distintas” y se elogia el empeño de Panizza, “superior a las fuerzas de un músico maduro ya en ese género de producciones”. Se dice además:

Sin intentar presentarse como innovador, ha probado su originalidad y el profundo conocimiento que de los múltiples recursos musicales posee. No son servil copia de procedimiento ninguno los puestos en juego por nuestro aplaudido compatriota y si recuerdan acaso los empleados por otros maestros debe reconocerse en Panizza un excelente gusto al seguir, en parte, determinados modelos. Sabiendo eludir una manía moderna —que en varias ocasiones es conocimiento de la propia debilidad de inventiva— ha seguido a los tan en boga compositores pseudo-teutónicos en aquello que realmente merecían la pena de ser seguidos: en la orquestación (Anónimo: “Arte y artistas: Medio evo latino en la Ópera”, en *Caras y Caretas*, nro. 147, Buenos Aires, 27/07/1901: 30).

El presidente Julio Argentino Roca (a quien la partitura está dedicada) ofreció al autor la dirección del Conservatorio Nacional, por entonces en etapa de proyecto. Panizza rechazó la oferta y en cambio pidió, mediante nota al Congreso de la Nación, un subsidio mensual por tres años para seguir estudiando y trabajando en Italia. El pedido resulta de interés pues menciona nuestra ópera:

Buenos Aires, agosto 17 de 1901.

H. Congreso de la Nación

Héctor Panizza ante V. H. me presento y expongo:

Que, encontrándome sin recursos para proseguir en Europa mi carrera artística, vengo a solicitar de V. H. me sea concedida una pensión graciable de cien pesosoros mensuales por el término de tres años, tiempo que considero necesario para poder perfeccionar mis conocimientos musicales. Me alienta a emprender estos nuevos esfuerzos el éxito que ha obtenido mi ópera *Medio evo latino*, tanto entre mis compatriotas como en Italia, donde fue estrenada.

En la esperanza de que trabajando en la medida de mis fuerzas sabré corresponder a la protección que he recibido, honrando a mi patria, me es grato presentar a V. H. las consideraciones de mi profundo respeto y agradecimiento. Es gracia.

Fdo.: Héctor Panizza (De Filippi / Varacalli Costas, op. cit.; 45).

De regreso en Italia, Tito Ricordi lo recibió con actitud hostil, haciéndole saber que de momento su música no interesaba a la editorial. Así, el proyecto de su padre Giulio de ofrecer *Medio evo latino* en el Teatro alla Scala se desmoronó. La incertidumbre profesional se volvía más grave con la fecha de su casamiento ya fijada: 6 de enero de 1902. Pero el tiempo lo compensaría de otras maneras, a partir de ser convocado por Toscanini para ser su mano derecha en la época dorada de la Scala y para, de allí, instalarse sólidamente en la primera línea de los directores de su época (Valenti Ferro, 1985: 23-26).

4. ALGO DE CONTEXTO

En cuanto a planteo dramático y sobre todo a estilo musical, la primera gran ópera de Héctor Panizza, concebida en los últimos años del siglo XIX, se ubica en el cuadro y tras la estela de los principales compositores líricos europeos que seguían vivos y productivos. En el último cuarto del *Ottocento*, además de una pléthora de importantes músicos eslavos y germanos —liderados por Richard Wagner, que daba a conocer las últimas dos partes de *Der Ring des Nibelungen* y Parsifal, obras que Panizza veneraba— estrenaron óperas Georges Bizet (*Carmen*), Camille Saint-Saëns (*Samson et Dalila*), Jules Massenet (*Hérodiade*, *Manon*, *Werther*, *Thaïs*) y Léo Delibes (*Lakmé*).

Si bien esta producción —que Panizza frecuentó como director— ejerció cierto influjo en nuestro compositor, la principal influencia fue la italiana. No se olvide que los últimos veinticinco años del siglo XIX coincidieron con la presentación de la versión definitiva de *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli, los últimos estrenos de Giuseppe Verdi (la revisión de *Simon Boccanegra*, *Otello*, *Falstaff*) y los primeros títulos de Giacomo Puccini (*Le Villi*, *Edgar*, *Manon Lescaut*, *La bohème*).

No menos importante fue por entonces el desarrollo de la *Giovane Scuola* verista y paraverista, cuyos principales representantes fueron Alfredo Catalani, Ruggero Leoncavallo, Alberto Franchetti, Pietro Mascagni, Francesco Cilea y Umberto Giordano. Téngase en cuenta que estos compositores —más jóvenes que Panizza en un promedio de escasos veinte años— estrenaron *Loreley* (Catalani) y *Cavalleria rusticana* (Mascagni) en 1890, *L'amico Fritz* (Mascagni) en 1891, *La Wally* (Catalani), *Cristoforo Colombo* (Franchetti) e *I pagliacci* (Leoncavallo) en 1892, *Andrea Chénier* (Giordano) en 1896, *L'Arlesiana* (Cilea) en 1897, e *Iris* (Mascagni) y *Fedora* (Giordano) en 1898.

En el mismo 1900 del estreno de *Medio evo latino* se dieron a conocer cuatro óperas importantes: *Skazka otsare Saltane* de Nikolai Rimsky-Korsakov en Moscú, *Louise* de Gustave Charpentier en París, *Tosca* de Giacomo Puccini en Roma y *Zazà* de Ruggero Leoncavallo en Milán.³

El tríptico panizziano presenta elementos de gran interés tanto en el texto —uno de los más laborados entre los creados por Illica— como en la música. El propio poeta explicó su intención en una nota introductoria al libreto, la de ofrecer una visión a la vez dramática, histórica y humana de la Edad Media en tres países latinos, a través de las distintas partes de la trilogía (Illica, 1900: 3-4).

5. EL CUADRO ITALIANO

La primera parte se titula *Il crociato* (“El cruzado”) y lleva por subtítulo *Per la fede* (“Por la fe” o “Para la fe”). En una cita introductoria —*La crociata*, “La cruzada”— Illica anticipa con versos del *Sire* que el primer cuadro de la ópera se ocupa del misticismo religioso propio de la Edad Media. La acción se desarrolla en la sala de honor de un castillo feudal de Italia, entre los años 1000 y 1050 (Panizza, op. cit.: 1-176).

El *Sire* (Príncipe) del lugar celebra un convite para celebrar su unión con la Dama, pero no logra ocultar su inquietud interior ni a su *Strologo* (Astrólogo), ni al *Scalco* (Trinchante) ni al jocosos *Nano* (Enano) de la corte. Entre tanto, el *Araldo* (Heraldo) anuncia la llegada de los invitados más ilustres. El *Major* (Mayordomo) advierte que un *Bardo Pellegrino* (Bardo Peregrino) ha llegado pidiendo asilo, que le es concedido de inmediato; toda la concurrencia le da la bienvenida y escucha con atención su exposición sobre el amor, que para él coincide en todo y por todo con la fe.

Terminado el festejo, el *Sire* queda solo y súbitamente se ve presa de atroces alucinaciones, en las que se le presentan los fantasmas de quienes ha hecho asesinar a lo largo de su atribulada existencia. La *Dama* acude y, comprendiendo los remordimientos de su quebrado esposo, se confiesa con el *Bardo Pellegrino*, que sugiere realizar una penitencia ejemplar para purgar tan graves pecados.

Ingresa un viejo *Eremita* (Ermitaño), seguido de una hueste de creyentes en camino hacia Palestina. Ante ellos el noble confiesa haber envenenado a su propio hermano, culpable de haber mirado impudicamente a la *Dama*. El *Eremita* lo invita a lavar su culpa acudiendo a Jerusalén como cruzado. El *Sire* acepta y, espada en mano, deja atrás su vida de lujos y también a su amada.

Resumido el argumento del primer cuadro, detallemos los registros vocales de cada personaje involucrado en él: la *Dama* es soprano, el *Nano* mezzosoprano, el *Bardo* y el *Scalco* tenores, el *Sire* y el *Araldo* barítonos, mientras que el *Strologo*, el *Major* y el *Eremita* son bajos.



Medio evo latino, final del Acto I.

Fuente: *Caras y Caretas*, año IV, nro. 147, 29

Presentando *Medio evo latino* una estructura de matriz tardo-verdiana y pucciniana, tenemos aquí no ya una ópera de “números cerrados” a la manera del *bel canto* o del primer Verdi, sino una partitura cercana a la estética verista, en que las escenas se desarrollan sin solución de continuidad. Con todo, pueden identificarse soliloquios, dúos y escenas de conjunto, entre otras formas cuyos rasgos el compositor solapa hábilmente gracias a un uso casi wagneriano de la escritura orquestal.

Por razones de espacio mencionaremos aquí únicamente los monólogos, que en este contexto podríamos denominar romanzas, en la mayor parte de los casos no estróficas: “In mia segreta camera del core...” (*Andante*, Sol mayor) de la *Dama*; “Ben dite, o tutta bella...” (*Poco più mosso*, Sol mayor) del *Sire*; “Nanive, non Ninive...” (*Allegretto*, La mayor) del *Nano*; e “Io mi son un che del mio Tempo esprimo...” (*Lento*, Mi bemol mayor) del *Bardo*.

6. EL CUADRO FRANCÉS

La segunda parte de la trilogía se titula *La corte d’amore* (“La corte de amor”) y lleva por subtítulo *Per l’amore* (“Por el amor” o “Para el amor”). La cita introductoria —*L’alfabeto*, “El alfabeto”— de Illica trae a colación unos versos del *Menestrello* y nos indica que este cuadro de la obra hace foco en el aspecto poético y galante del amor cortés. La acción se desarrolla en el “lugar de delicias” de un castillo de la Provenza francesa, entre los años 1200 y 1250 (Panizza, op. cit.: 177-340).

Entre la alegría de cantos y danzas se celebra una refinada “corte de amor”. La *Castellana* se propone descifrar un “alfabeto de amor” que le presentó el *Cavaliere* (Caballero). Pronto queda claro, sin embargo, que este último solo pretende hacerse de una flor de oro que la mujer lleva en su corsé, para poder ofrendársela al verdadero objeto de su deseo, la *Dama Auxebay*.

Se abre oficialmente la corte, a la que asisten también el *Marchese dei Fiori e delle Viole* (Marqués de las Flores y de las Violas), el *Menestrello* (Juglar) y *Tescheretta*. Como resulta usual en estas ocasiones, se discuten animadamente las querellas de maridos, esposas y amantes. El *Messir Gualtiero* (Señor Gualtiero) se finge

mudo para purgar el haber hablado de más y *En Rambaldo* (Don Rambaldo) se manifiesta ciego en penitencia por haber mirado demasiado a una mujer.

En medio de la animada discusión se presenta un misterioso *Faïdi* (Proscrito) vestido de negro, que se dice enamorado de una dama a la que un felón indigno ha engañado. Conminado finalmente a decir su nombre, el *Faïdi* se revela como un gentilhomme conocido y respetado por todos los presentes; está enamorado precisamente de la *Castellana* –a quien devuelve la flor de oro, dejando en evidencia el engaño sufrido–, y es enemigo jurado del felón de marras, que no es otro que el *Caballero*. Los dos hombres se retan a duelo mortal y el *Faïdi* gana, para doloroso estupor de la *Castellana*, que se lleva las manos a los ojos para no presenciar el trágico desenlace.



Medio evo latino, final del Acto II.

Fuente: *Caras y Caretas*, año IV, nro. 147, 29

En cuanto a los registros vocales implicados aquí, digamos que la *Castellana* es soprano, *Tescheretta* mezzosoprano, el *Menestrello* y *Rambaldo* tenores, el *Faïdi* y el *Marchese* barítonos, y el *Cavaliere* bajo. *Auxebay* y *Gualtiero*, por su parte, no cantan.

Los soliloquios de esta parte son los siguientes: “Amante può baciare la mano e li occhi...” (*Più tranquillo*, Mi mayor) de la *Castellana*; “O bella vesta colma d’una esultanza lieta...” (*Andante moderato*, La bemol mayor) de *Tescheretta*; “Romanzerò, madonne, in ritmo provenzale...” (*Andantino*, Mi bemol mayor) del *Menestrello*; “Duo cavalier fissaron loro brama...” (*Lo stesso tempo*, Sol menor) del *Faïdi*; y “Tu vile fosti...” (*Lo stesso tempo*, Re mayor) del *Cavaliere*.

7. EL CUADRO ESPAÑOL

La tercera parte se titula *I roghi* (“Las hogueras”) y lleva por subtítulo *Per l’umanità* (“Por la humanidad” o “Para la humanidad”). La cita inicial —*La decadenza*, “La decadencia”— con la que el libretista introduce al lector pertenece al *Poeta* y señala que el último cuadro de la pieza se ocupa de la lamentable ferocidad de la que la Edad Media fue capaz. La acción se desarrolla en una gran sala en Cádiz, España, entre los años 1450 y 1500 (Panizza, op. cit.: 341-466).

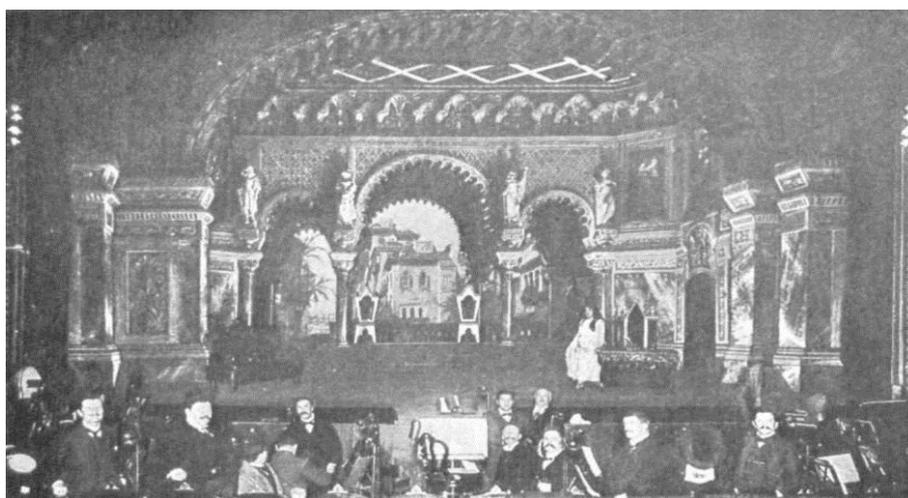
Aquí, la indicación escenográfica de Illica señala sorprendentemente cierta intención cíclica en la estructura dramática de la ópera: la sala de marras se encuentra adornada por estatuas del *Sire* y de su *Dama*, de la *Castellana*, y de los rivales *Cavaliere* y *Faïdi*.

Los Reyes católicos están expulsando a moros y judíos de la península ibérica: así lo indican los lamentos de las mujeres musulmanas y las aclamaciones triunfales de los religiosos, que provienen de la vecina plaza, en la que el *Fanciullo* (Muchacho) reconoce a su padre. El *Señor* ha traicionado a su *Señora* con la morisca

Aydée, que vive secretamente en el mismo palacio. El *Frate* (Fraile) acoge la denuncia del hecho y el esposo, enfrentado a su culpa, pide en vano a su consorte que lo perdone.

Sin embargo, luego de una sibilina premonición de la *Gitana*, el *Señor* se rinde al pecaminoso deseo e indica al *Bravo* que lo conduzca ante su amante, a la que anuncia la expulsión de los árabes; resentida, *Aydée* rechaza al noble, pero es forzada con creciente violencia a concederse a él. En ese momento aparecen la *Señora*, el *Frate* y familiares del Santo Oficio, con el mismísimo *Inquisitore Torquemada* (Inquisidor Torquemada) a la cabeza. Acusado de impenitente adulterio, el Señor habla en cambio de sortilegio, logrando que *Aydée* sea condenada a la hoguera por bruja, pese los encarecidos ruegos del *Poeta Civile* (Poeta Civil), preceptor del hijo del noble, que indicando las estatuas recuerda a la pareja de aristócratas los valores morales que sus historias representan.

Una *Voce Interna* (Voz Interna) se hace oír desde la plaza, anunciando la noticia de que un navegante genovés ha conseguido el apoyo real para zarpar hacia las Indias y que un tal Pinzón busca marineros para su tripulación. Mientras se enciende la hoguera sobre la que morirá la inocente *Aydée*, el *Poeta Civile* manifiesta tristemente su desprecio hacia las miserias recurrentes de la vieja Europa y canta al ideal que representa el Nuevo Mundo por descubrir. En relación a los registros canoros de este tercer cuadro, aclaremos que *Aydée* es soprano, la *Señora* y la *Gitana* mezzosopranos, el *Poeta* y la *Voce* tenores, el *Señor* y *Torquemada* barítonos, y el *Fraile* bajo. El *Fanciullo* y el *Bravo* no tienen partes cantadas.



Medio evo latino, final del Acto III.

Fuente: *Caras y Caretas*, año IV, nro. 147, 30

Los monólogos o romanzas son estos: “Io piango la gran patria latina...” (*Andante piuttosto lento*, Fa menor) del *Poeta*; “Veggio Signore Iddio...” (*Andantino*, Re mayor) del *Señor*; “Vedi là quella nave...” (*Mosso*, Do menor) del *Señor*; y “Guardate là...” (*Adagio*, Fa menor) del *Poeta*.

8. ALGUNAS CONSIDERACIONES ANALÍTICAS

La estructura simétrica de las tres partes de *Medio evo latino* —y sobre todo el cotejo de registros y tesituras— hace pensar que los autores tenían en mente una asignación precisa de los roles a lo largo de los cuadros, idea que Illica y Panizza podrían haber tomado de *Les contes d'Hoffmann* de Offenbach (1881) y que Puccini retomó luego, aunque en menor medida, con *Il trittico* (1918). Todo indica que esta peculiar relación entre roles e intérpretes se concretó con una única excepción (en los roles de bajo) en el estreno mundial y se desintegró parcialmente en las funciones porteñas.

A todas luces, *Bardo*, *Menestrello* y *Poeta* constituyen el hilo conductor de la obra, cual tres encarnaciones de un mismo testigo de todas las vicisitudes; los tres prevén el mismo tipo de tenor lírico, típico de la ópera

italiana romántica *ottocentesca*, capaz de arrebatos heroicos que requieren un diestro manejo del extremo agudo del registro. No en vano sus intérpretes en Génova y Buenos Aires fueron Bassi y Borgatti, dos de los mejores tenores líricos de la época.

De manera especular, los papeles de *Dama*, *Castellana* y *Aydée* pertenecen claramente a la misma categoría de soprano lírica, de canto matizado y expresivo, desplegado en largas líneas profusamente ligadas. Esto coincide con el perfil vocal tanto de Pasini-Vitale como de Pinto.

Del mismo modo, los roles de *Sire*, *Faïdi* y *Señor* están concebidos para su interpretación a manos de un único barítono dramático. La escritura requiere de un perentorio énfasis canoro y, en particular, de una robusta declamación de tipo verista; son precisamente las características que tenían en común Camera y Sammarco, los ilustres barítonos que se hicieron cargo de estas partes.

Al leer el libreto y estudiar la partitura vocal muchos elementos parecerían sugerir una asignación igualmente simétrica de los principales roles de bajo, en razón de uno por cuadro: acaso *Strologo* en el primero, *Cavaliere* en el segundo y *Frate* en el último. Sin embargo, en Génova el “bajo cantante” Galli se hizo cargo —quizás con poca credibilidad escénica, en razón de lo cercano de sus apariciones— de dos personajes en el primer cuadro (*Strologo* y *Eremita*) y del *Cavaliere* en el segundo, dejando al *Frate* en manos del “bajo brillante” Gianoli-Galletti. En Buenos Aires el esquema fue también irregular, pero distinto y más curioso: Ercolani fue *Strologo*, *Eremita* y *Frate*, mientras que de Segurola se hizo cargo del *Cavaliere*. Ello fue posible porque ninguno de estos roles se configura como de bajo profundo, insistiendo la tesitura en los registros central y agudo.

Si lo anterior puede sembrar alguna duda en torno a las intenciones originales de los autores, no cabe duda de que Illica y Panizza pensaban en una única mezzosoprano —de voz liviana y figura juvenil— para *Nano*, *Tescheretta* y *Señora*. Ello se concretó así en el estreno mundial, de la mano de la interpretación de Cecchi, pero en Buenos Aires solo dos de esos roles fueron cantados por la misma artista, Cremona, mientras que *Tescheretta* quedó en manos de Degli Abbati.

La asignación de las partes de flanco fue más racional en la producción de Génova: allí un único “tenor genérico”, Barbieri, se hizo cargo de *Scalco*, *Rambaldo* y *Voce*, y un único “segundo barítono”, Pulcini, de *Araldo*, *Marchese* y *Torquemada*, quedando aislados solo el *Major* (a cargo del “segundo bajo” Vassallo) y la *Gitana* (a cargo la “mezzosoprano comprimaria” Franci). En las funciones de Buenos Aires se respetó el tríptico comprimario tenoril, que fue abordado por Zucchi, pero se emplearon dos bajo-barítonos: Montico como *Araldo*, y Wigley como *Marchese* y *Torquemada*, quedando a parte nuevamente *Major* (Foglia) y *Gitana* (Fusco).⁴

A la hora de intentar una valoración de *Medio evo latino*, el autor acuerda con el juicio de Valenti Ferro en relación a que la ópera tiene sus más y sus menos, que el crítico resume en una única frase: “Cierta desmesura, en su aspecto negativo; un sincero lirismo, lo más grato de la obra” (Valenti Ferro, 1997: 24).

La desmesura viene dada por el texto de Illica: cada uno de los tres cuadros ofrece material suficiente para una ópera autónoma. La música de Panizza insume cerca de una hora por cuadro, lo que implica tres horas de música y —calculando dos intervalos de media hora cada uno— una función de cuatro horas. Considérese que *Tosca*, obra de Puccini estrenada el mismo año (con misma cantidad de actos e intervalos), no alcanza ni dos horas de música ni tres horas de espectáculo (Puccini, 1900).

Téngase presente asimismo que si la ópera de Panizza y la de Puccini requieren dos coros (mixto y de niños) y gran orquesta, las 466 páginas de partitura vocal de *Medio evo latino* presentan 28 roles (24 solistas, cuatro actores) —pasibles de ser asumidos por doce artistas—, mientras que las 310 páginas de *Tosca* proponen solo nueve papeles, que pueden reducirse a siete si el mismo bajo interpreta a Angelotti y el Carcelero, y el mismo bajo-barítono al Sacristán y Sciarrone.⁵

Acierta también Valenti Ferro en juzgar grato el lenguaje musical de Panizza, armónicamente rico pero sólidamente anclado tanto en el melodismo tonal como en el lirismo diatónico, típicos de la mejor tradición operística italiana del *Ottocento*. La producción teatral tardía de Verdi y la inicial de Puccini son

indudablemente el norte a partir del cual Panizza emprendió su viaje compositivo, una base sólida que le resultaba imposible ignorar pues la tenía incorporada desde sus años formativos.

Como todo joven inquieto, el compositor buscó ir algo más allá, por supuesto, y al hacerlo recorrió un camino jalonado por muchos elementos en común con sus admirados contemporáneos Franchetti y Giordano, y en menor medida Catalani y Cilea. Sin perjuicio de no poder comprobarlo a cabalidad con la partitura orquestal (perdida, como hemos dicho), la reseña de *Caras y Caretas* y el resto de la producción panizziana indicarían que a todo ello el compositor sumó una diestra escritura instrumental, cargada de pregnancia teatral, en línea con su admiración por Wagner.

9. PARA INTENTAR CONCLUIR

Revisado lo expuesto este trabajo, creemos que no hay mayor margen de duda: tres elementos separados pero concurrentes abonan tanto el interés de *Medio evo latino*, la necesidad de su rescate performativo y de su registro sonoro, como la oportunidad de su estudio musicológico exhaustivo. Por un lado, las altísimas expectativas colocadas por Giulio Ricordi y Camillo Bonetti —dos de los máximos exponentes del sistema productivo operístico de la época— en autor y obra, convocando a uno de los libretistas más importantes de la época, propiciando estrenos en contextos del máximo prestigio y contratando a los mejores intérpretes disponibles.

Por otro lado, se suma el notorio éxito de las representaciones tanto genovesas como porteñas, unánime en cuanto a suceso comercial de los espectáculos, entusiasta recepción de los espectadores, elogioso consenso del periodismo y explícita satisfacción tanto de Toscanini como del compositor. Y finalmente, el estudio de la partitura de Panizza revela música de estilo y calidad comparables a la de compositores contemporáneos que en alguna medida perduran en el repertorio teatral de nuestros días y cuyas principales óperas fueron grabadas (Catalani, Cilea, Franchetti, Giordano).

REFERENCIAS

- ANÓNIMO: “Arte y artistas: *Medio evo latino* en la Ópera”, en *Caras y Caretas*, año IV, nro. 147, 29-30), Buenos Aires, 27/07/1901.
- BOURNE, Joyce (2010) *A Dictionary of Opera Characters*. Oxford, Oxford University Press.
- BUDDEN, Julian (2013) *Puccini*. Roma, Carocci Editore.
- CAO, José María “Caricaturas contemporáneas: Héctor Panizza”, en *Caras y Caretas*, nro. 147, 8, Buenos Aires, 27/07/1901.
- CHUILON, Jacques (2009) *Mattia Battistini. King of baritones and baritone of kings*. Lanham, The Scarecrow Press.
- DE FILIPPI, Sebastiano / VARACALLI COSTAS, Daniel (2017) *Alta en el cielo. Vida y obra de Héctor Panizza*. Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura.
- DE FILIPPI, Sebastiano / VARACALLI COSTAS, Daniel (2018) *Il bravo Ettore. L'altro Toscanini: Vita e opere di Héctor Panizza*. Monza, Casa Musicale Eco.
- DE FILIPPI, Sebastiano / VARACALLI COSTAS, Daniel (2019) *The Other Toscanini. The life and works of Héctor Panizza*. Denton, University of North Texas Press.
- DILLON, César A. (2006) *Asociación de Conciertos de Cámara. Historia y cronología*. Buenos Aires, Editorial Dunken.
- DILLON, César A. (2019) *El teatro de la gran aldea. Antiguo Teatro Colón: Historia y cronología*. Buenos Aires, Editorial Sinopsis.
- DILLON, César A. / SALA, Juan A. (1997). *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Doria, Teatro Marconi*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.

- DILLON, César A. / SALA, Juan A. (1999). *El teatro musical en Buenos Aires II. Teatro Coliseo: 1907-1937, 1961-1998*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.
- ECHEVARRÍA, Néstor (2000). *Historia de los cantantes líricos*. Buenos Aires, Editorial Claridad.
- FRASSONI, Edilio (1980) *Due secoli di lirica a Genova* Génova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.
- ILLICA, Luigi (1900) *Medio evo latino. Trilogia di Luigi Illica (libretto)* Milán, Edizioni Ricordi.
- KUTSCH, K. J. / RIEMENS, Leo (2003) *Grösser Sängerlexikon* Munich, K. G. Saur.
- MARCHETTI, Loris M. / SANTARELLI, Cristina (1993) *Dizionario degli interpreti musicali. Musica classica e operistica* Milán, Editori Associati.
- PANIZZA, Héctor (1900) *Medio evo latino. Musica di Héctor Panizza (riduzione per canto e pianoforte)* Milán, Edizioni Ricordi.
- PANIZZA, Héctor 1952 Medio siglo de vida musical. Ensayo autobiográfico Buenos Aires, Ricordi Americana.
- PATRÓN MARCHAND, Miguel (1990) *100 grandes cantantes del pasado* Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- PUCCINI, Giacomo (1900) *Tosca. Musica di Giacomo Puccini (riduzione per canto e pianoforte)* Milán, Edizioni Ricordi.
- SANGUINETTI, Horacio (2005) *Los maestros cantores del siglo XX. Los tenores de la era discográfica* Buenos Aires, Ediciones Lumiere.
- SACHS, Harvey (2017) *Toscanini. Musician of conscience* Nueva York, Liveright Publishing Corporation.
- VALENTI FERRO, Enzo (1992) *100 años de música en Buenos Aires. De 1890 a nuestros días* Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.
- VALENTI FERRO, Enzo (1997) *Historia de la ópera argentina* Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.
- VALENTI FERRO, Enzo (1983) *Las voces. Teatro Colón: 1908-1982*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.
- VALENTI FERRO, Enzo (1985). *Los directores. Teatro Colón: 1908-1984* Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.
- WEARING, J. P. (2014) *The London Stage. 1900-1909: A calendar of productions, performers, and personnel* Lanham, Rowman & Littlefield.

NOTAS

- 1 Esta situación fue confirmada por Marco Mazzolini, *managing editor* de los “catálogos clásicos” para Ricordi de Milán, en correo electrónico al autor del 16/11/2021.
- 2 Tal producción interpretativa quedó plasmada en grabaciones de estudio y en vivo que hoy ocupan docenas de discos compactos, publicados en Europa y Norteamérica; estos registros permiten apreciarlo en obras de Alfano, Bellini, Berlioz, Bizet, Boero, Boito, Casella, Cherubini, Donizetti, Giordano, Gluck, Imbroisi, Mancinelli, Martucci, Mascagni, Mendelssohn, Mozart, Mussorgsky, Nápravník, Parera, Pick-Mangiagalli, Ponchielli, Puccini, Respighi, Rimsky-Korsakov, Rossini, Sinigaglia, Verdi, Wagner y Wolf-Ferrari (De Filippi / Varacalli Costas, 2017: 221-234).
- 3 Es interesante consignar los directores de esos estrenos: respectivamente, Mikhail Ippolitov-Ivanov, André Messager, Leopoldo Mugnone y Toscanini. Por lo demás, para completar esta puesta en contexto musical mencionemos que en el trienio 1899-1901 –que incluye composición, estreno mundial y reposición porteña de la pieza– nacieron Francis Poulenc, Ernst Krenek y Kurt Weill, y fallecieron Ernest Chausson, Johann Strauss II y Giuseppe Verdi.
- 4 Poco importan para la economía de la ópera y para nuestro análisis los roles con acción escénica y sin parte vocal, a cargo de actores o figurantes, que apenas si hemos mencionado al pasar: *Auxehay, Gualtierio, Bravo. Fanciullo*.
- 5 No debe sorprender que traigamos a colación específicamente a *Tosca* para realizar ciertas comparaciones: al margen de los elementos ya apuntados, la escena en la que el *Señor* intenta abusar de *Aydée* resulta sorprendentemente paralela a la escena del forcejeo entre *Scarpia* y *Floria* (también barítono y soprano) en la ópera de Puccini.