

ADRIANA LECOUVREUR DE FRANCESCO CILÈA EN LA ÓPERA VERISTA ITALIANA

JOAQUÍN PIÑEIRO BLANCA
Universidad de Cádiz

Resumen:

El Verismo fue un paso adelante con respecto los esquemas operísticos post-románticos en Italia. La generación de compositores que se asocian a esta corriente pretendió trasladar el naturalismo de escritores como Émile Zola, Henrik Ibsen y Giovanni Verga al teatro lírico. Francesco Cilèa (1866-1950) fue uno de estos autores, junto a Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Alfredo Catalani o Riccardo Zandonai. Su ópera más emblemática es *Adriana Lecouvreur* (1902), analizada en este artículo en sus singularidades formales y de contenido que, en algunos aspectos, hacen que se separe de los parámetros teóricos veristas. Por otra parte, se estudian también cuáles son los elementos que, en cambio, sí responden a los presupuestos estéticos más habituales de la corriente, esos que determinan que la obra y su compositor sean identificados con el Verismo.

Palabras clave: Cilèa, Verismo, Giovane Scuola, ópera, Adriana Lecouvreur, Italia

Recepción: 15-01-2018

Aceptación: 26-02-2018

INTRODUCCIÓN

El nombre de Francesco Cilèa ocupa un lugar periférico entre los autores italianos del Verismo por varios motivos: sólo una de sus obras ha ingresado en el repertorio habitual de los teatros de ópera, *Adriana Lecouvreur*; sus piezas restantes, salvo *L'Arlesiana*, son poco conocidas, inclusive *Gloria*, su partitura más ambiciosa. Sus composiciones son menos emblemáticas de las características de la escuela verista que las de Mascagni o Leoncavallo. Y su personalidad tímida y su prioritaria dedicación a la enseñanza tuvieron como resultado una escasa producción musical, en la que la ópera no

ocupaba el lugar central, ya que sus esfuerzos más frecuentes se dirigieron a la música sinfónica y de cámara, lo que lo diferencia bastante de sus compañeros de generación.

El Verismo fue un paso adelante con respecto los esquemas operísticos post-románticos en Italia. La generación de compositores que se asocian a esta corriente pretendió trasladar el naturalismo de escritores como Émile Zola, Henrik Ibsen y Giovanni Verga al teatro lírico. Aunque podría considerarse que los precedentes de esta nueva tipología operística se encuentran ya en *La Traviata* (1853) de Giuseppe Verdi¹ y *Carmen* (1875) de Georges Bizet², no es hasta 1890 cuando se inauguró la que sería conocida también como *Giovane Scuola*, con el estreno de *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni (1863-1945)³. Dos años más tarde, *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (1857-1919) incluiría el manifiesto estético de la corriente en las palabras que son cantadas en el Prólogo de esta ópera⁴. Autores como Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Alfredo Catalani, Riccardo Zandonai, Licinio Refice, Italo Montemezzi, Franco Alfano, Alberto Franchetti, Ermanno Wolf-Ferrari y el mismo Francesco Cilèa siguieron esta estela en mayor o menor medida, aunque no siempre de modo literal, como en siguientes páginas se comentará.

La intención de estos compositores y libretistas era la de subir a escena un «trozo de vida» lo más realista (verista) posible a través de escenas de la vida cotidiana contemporánea fácilmente reconocibles para el espectador. Prioritariamente se prestó atención a los sectores sociales periféricos y a tramas en las que la violencia y la sordidez estuvieran presentes. Esto llevaba implícito el rechazo de los temas históricos o míticos frecuentes durante el Romanticismo. Asimismo, un abandono de los asuntos políticos relacionados con la construcción de señas de identidad nacionales que tan frecuentes fueron en Giuseppe Verdi. Esta pretendida búsqueda del realismo en el plano más cotidiano cambió también las estrategias musicales puestas al servicio del drama, al procurar una partitura sin las interrupciones en el discurso que suponían los «números cerrados» (arias, duetos, tercetos, etc.) que pudieran ser separables a través de los

¹ Cf. Roger Alier, *La Traviata de Giuseppe Verdi*, Barcelona, Daimon, 1981, pp. 22-24.

² Cf. Blas Cortés, *Carmen de Bizet*, Barcelona, Daimon, 1983, pp. 21-27.

³ Cf. Gonzalo Badenes Masó, «Pietro Mascagni: vida y obra», *Ritmo*, 551 (1985), pp. 95-96.

⁴ Cf. Roger Alier, *Pagliacci de Ruggero Leoncavallo*, Barcelona, Daimon, 1985, pp. 39-42.

recitativos. Esto no fue siempre así, ya que un amplio conjunto de las óperas veristas contienen estos «números» desgajables. Lo que sí desapareció del todo fue el canto ornamentado, ya que se consideró que el uso de la coloratura era artificioso y, por tanto, poco «real».

Francesco Cilèa no desarrolló plenamente su obra dentro del marco temático que se ha considerado definitorio del Verismo, ya que evitó temas cotidianos de las clases populares. No fue el único que abandonó este ámbito, pero sí el que lo hizo de modo sistemático. Otros compositores se adentraron en asuntos en principio alejados de los presupuestos estéticos de la corriente, empezando por uno de sus «fundadores», Mascagni, que escribió una amable comedia pastoral titulada *L'amico Fritz* (1891); *Iris* (1898), una obra simbolista situada en Japón; y dos romances de ambientación medieval: *Isabeau* (1911) y *Parisina* (1913). Giacomo Puccini (1858-1924) también se apartó de los duros dramas rurales asociables al Verismo, desde la poética vida cotidiana de *La Bohème* (1896)⁵, hasta los asuntos orientales reflejados en *Madama Butterfly* (1904) y *Turandot* (1924)⁶. Quizás sólo *Tosca* (1900), *La Fanciulla del West* (1910) e *Il Tabarro* (1918) responden a lo que dramáticamente se espera de la escuela⁷. Asimismo, Riccardo Zandonai (1883-1944) utilizó un episodio de la *Divina Commedia* de Dante, en versión de Gabrielle D'Annunzio (1863-1938), en *Francesca da Rimini* (1914). En definitiva, muchas de estas obras se encuentran lejos de las temáticas más puramente veristas, pero se escriben en el mismo estilo musical que las obras de adscripción más clara. De hecho, se ha defendido incluso la idea de que sólo *Cavalleria Rusticana* y *I Pagliacci* pueden ser consideradas como óperas completamente veristas. Por ello, quizás sería más prudente entender que no sólo son los duros dramas de la clase trabajadora los que pueden ser asociados al Verismo, sino también el movimiento cultural que aglutinó a los compositores que sucedieron a Giuseppe Verdi en el tránsito del siglo XIX al XX⁸. Si se admite esto, Francesco Cilèa estaría plenamente vinculado a la *Giovane Scuola*.

⁵ Cf. Roberto Andrade, Roberto, «La sublimación de lo cotidiano», notas sobre *La Bohème* de Puccini, Madrid, Teatro Real, 1998, pp. 148-161.

⁶ Cf. Ernst Krause, *Puccini*, Madrid, Alianza Música, 1985, pp. 149-168, 213-238.

⁷ Cf. Eleonore Clause, *Puccini*, Madrid, Espasa Calpe, 1980, pp. 59-66, 99-102, 109-112.

⁸ Cf. Carlo Piccardi, «Mascagni e l'ipotesi del dramma musicale cinematografico», Pomplio, Angelo (ed.), *Atti del XIV Congresso Della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura*, Turín, Edizione di Torino, 1990, pp. 467-476.

CILÈA, COMPOSITOR Y DOCENTE

Cilèa nació en Palmi, en la provincia de Reggio Calabria, el 23 de julio de 1866. Ya en sus primeros años manifestó su inclinación por la música y pudo, con el apoyo de su adinerada familia, ingresar en el Conservatorio de San Pietro a Maiella en Nápoles a los siete años de edad. Allí estudió piano y composición junto a otro alumno que sería en el futuro otro importante compositor verista: Umberto Giordano (1867-1948).

En su época de estudiante, el joven Francesco se sintió más atraído por las sonatas de Giuseppe Domenico Scarlatti (1685-1757) o las cantatas de Johann Sebastian Bach (1685-1750) que por las grandes óperas de Gioachino Rossini (1792-1868) y Giuseppe Verdi (1813-1901), circunstancia que marcaría claramente su forma de componer y que lo diferenciaría del resto de los autores de su generación, como más adelante señalaremos.

En 1884 fue nombrado «primer alumno *maestrino*», por lo que tuvo la oportunidad de dirigir el coro y la orquesta del conservatorio y asistir gratuitamente a las representaciones del Teatro San Carlo de Nápoles. Ese mismo año quedó huérfano, por lo que tuvo que hacerse cargo de la educación de sus tres hermanos menores. Poco después, en 1887, obtuvo el primer reconocimiento oficial a sus esfuerzos: una *Suite* para orquesta fue premiada por el Ministerio de Instrucción Pública italiano.

Como era habitual al término de los estudios, tuvo que musicar el argumento de una ópera como examen final. El libreto, *Gina*, era de Enrico Golisciani, un autor poco brillante que ya había colaborado con Amilcare Ponchielli (1834-1886) en *Marion Delorme* (1885) y que luego escribiría para Umberto Giordano el libreto de *Marina*, presentada al concurso Sonzogno de 1890. Cilèa dirigió la representación de su obra en el conservatorio el 9 de febrero de 1889. Tras lograr el diploma fue nombrado profesor extraordinario de armonía y piano.

Gracias al interés de Paolo Serrao (1830-1907), su antiguo profesor de composición, logró una entrevista con el editor Edoardo Sonzogno (1836-1920)⁹. El

⁹ Cf. Villa Gagninelli, «Edoardo Sonzogno rappresentante italiano della Société des gens de lettres (1872-1878)», *La Fabbrica del Libro*, 14, no. 2 (2008), pp. 8-15.

resultado fue el encargo de una ópera basada en el libreto de *Tilda*, de Angelo Zanardini (1820-1893)¹⁰, que, al parecer, no fue del agrado de Cilèa. Pero consciente de su débil posición, aceptó el trabajo.

Tilda nacía como una ópera con pretensiones veristas, todavía cercanos los éxitos de Pietro Mascagni con su *Cavalleria Rusticana*, la obra que inauguraba el nuevo camino para la ópera italiana. A pesar del respaldo popular a esta nueva escuela, Cilèa no se sentía cómodo en una forma de concebir el drama musical bastante alejado de su sensibilidad. Parecía estar más cercano a las sutilezas de una obra del siglo XVIII que a los «trozos de vida» descarnados y directos del Verismo. No obstante, el estreno de *Tilda* el 7 de abril de 1892, en el Teatro Pagliano (actualmente Verdi) de Florencia, fue muy bien acogido por el público y permitió que la obra recorriese Italia y popularizase el nombre de Cilèa. La colaboración con el editor Sonzogno estaba, pues, asegurada¹¹.

La segunda oportunidad se presentó en un libreto basado en el drama de Alphonse Daudet (1840-1897)¹², *L'Arlesiana*, que ya había sido utilizado con anterioridad por Georges Bizet (1838-1875). Aunque era consciente de la eventualidad de un embarazoso enfrentamiento con el autor de *Carmen*, decidió arriesgarse en este trabajo que, esta vez sí, era de su agrado.

El argumento era poco creíble y nada original pero Cilèa introdujo un elemento novedoso que lo salvaría en parte: la protagonista que da título a la obra, la chica de Arlés de la que está enamorada el joven Federico, no aparece en escena. El resto de los personajes se encargan de darle vida con sus referencias, creando así un cierto misterio que logra mantenerse hasta el último acto. Por otra parte, la partitura es brillante, con una orquestación refinada y eficaz y algunos números que se harían célebres como el «Lamento de Federico» y el aria «Esser madre è un inferno».

El estreno, que tuvo lugar el 27 de noviembre de 1897 en el Teatro Lírico Internazionale de Milán, fue protagonizado por el entonces joven Enrico Caruso (1873-

¹⁰ Angelo Zanardini fue autor de los libretos de *Il figliuol prodigo* (1880) de Amilcare Ponchielli, y *Dejanice* (1883) de Alfredo Catalani.

¹¹ Cf. Gaetano Pitarresi, *Lettere a Francesco Cilèa 1878-1910*, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2001.

¹² Cf. María Vicenta Hernández Álvarez, «Alphonse Daudet: la tradición oral, fábrica de los cuentos», *Anales de Filología Francesa*, 15 (2007), pp. 159-174.

1921)¹³. A pesar de la calidad de la partitura y la destacada interpretación del tenor, la ópera no funcionó bien por lo que, presionado por Sonzogno, hubo de reelaborarla. Ésta fue representada nuevamente en Milán el 22 de octubre de 1898 con un éxito relativo.

Esta circunstancia no contribuyó a mejorar las ya deterioradas relaciones entre Sonzogno y Cilèa por lo que éste aceptó una plaza de profesor de armonía en el conservatorio de Florencia. Es difícil precisar si tal decisión pudo ser un intento de abandonar su carrera como operista a causa de sus recientes fracasos pero lo cierto es que pronto cambiaría de opinión¹⁴.

Entre 1898 y 1902 trabajó en un nuevo encargo de Sonzogno: poner música al drama *Adriana Lecouvreur*, de Eugène Scribe (1791-1861) y Ernst Legouvé (1807-1903), con libreto de Arturo Colautti (1851-1914), que se convertiría en su obra más exitosa y la que le ha asegurado una página en la historia de la música. Sobre ella profundizaremos más adelante.

Su indiscutible triunfo con esta ópera inició un período bastante afortunado, durante el cual recibiría algunos reconocimientos oficiales. Como ejemplo de lo mencionado, en 1905 fue invitado a formar parte del jurado del concurso internacional de la Casa Sonzogno junto con Tomás Bretón (1850-1923) (el autor del *La Verbena de la Paloma* y *La Dolores*), Asger Hamerik (1843-1923) (uno de los discípulos predilectos de Berlioz), Jules Massenet (1842-1912) (el famoso compositor de *Manon*, *Werther* y *Thais*), Engelbert Humperdinck (1854-1921) (que acababa de presentar *Hänsel und Gretel*) y Cleofonte Campanini (1860-1919) (director de orquesta de los estrenos de *Madama Butterfly* y *Adriana Lecouvreur*).

Con una posición ya consolidada, Cilèa vuelve a centrar su interés en la ópera buscando un argumento diferente a los anteriores. En este sentido, fue providencial que entrase en contacto con Gabriele D'Annunzio, amigo de diversos compositores italianos del momento (Giordano, Puccini, Franchetti, Pizzetti, Zandonai, Montemezzi y Mascagni). No obstante, a pesar de la frecuente relación mantenida con ellos, sólo

¹³ Cf. Santos Blosch, *Enrico Caruso*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2006.

¹⁴ Cf. Raffaello De Rensis, *Francesco Cilèa*, Roma, NeoClassica, 2016.

musicaron obras suyas Debussy (*Le martyre de Saint-Sébastien*, 1911), Mascagni (*Parisina*, 1913) y Zandonai (*Francesca da Rimini*, 1914)¹⁵.

La posible colaboración de D'Annunzio con Cilèa parecía desarrollarse por buen camino. El músico había quedado impresionado por la interpretación de Eleonora Duse en *Francesca da Rimini* y había manifestado su deseo de convertirla en ópera. El poeta, por su parte, admiraba las composiciones del maestro sin reservas. Sin embargo, Sonzogno consideró muy elevados los honorarios exigidos por el escritor en concepto de derechos de autor, lo que terminaría por romper la posibilidad de que ambos creadores trabajasen juntos¹⁶.

Cilèa, resignado, se dirigirá de nuevo a Collautti para su nuevo trabajo, *Gloria*, probablemente con la intención de compensar la malograda colaboración con D'Annunzio. El nuevo libreto narra una historia de amores, traiciones y venganzas ambientadas en la Siena de finales del *Quattrocento* algo alejada de la sutil sensibilidad de Cilèa. La ópera respondía a una moda surgida en Italia tras la Primera Guerra Mundial que impuso el estreno de una serie de sombríos dramas históricos de los que ni el propio Cilèa pudo escapar. Todas estas obras, en diversa medida, se caracterizan por un gusto exagerado por el pequeño detalle en la acción y una trama melodramática, complicada y poco creíble. Por ello, no es de extrañar que *Gloria*, a pesar de contener una partitura elegante y de gran riqueza melódica, no encuentre en la actualidad un especial favor en la crítica y el público.

El estreno tuvo lugar el 15 de febrero de 1907, en el Teatro alla Scala de Milán, bajo la dirección de Arturo Toscanini (1867-1957)¹⁷. A pesar de la excelente interpretación, en algunas partes, especialmente en el acto segundo, hubo ciertas dificultades e indecisiones que terminaron por propiciar que sólo se ofreciesen dos funciones más. La obra no volvería a ser representada hasta 1932, en el Teatro San Carlo de Nápoles.

El 26 de junio de 1909 contrajo matrimonio en Varazze con Rosa Lavarello y partió de viaje de novios. A su regreso, solicitó un libreto a Renato Simoni (1875-1952), que en

¹⁵ Cf. Milva Maria Cappellini, *D'Annunzio e Prato: documenti e lettere ritrovate*, Prato, Zella, 1999, pp. 33-34.

¹⁶ Cf. Leonida Repaci, *Francesco Cilèa*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2000.

¹⁷ Cf. Arturo Reverter, «Toscanini, una concepción musical invariable», *Ritmo*, 505 (1980), pp. 35-37.

esos momentos escribía *Madame Sans-Gêne* para Umberto Giordano. Pero *Il Corriere della Sera*, periódico para el que trabajaba, lo envió de corresponsal a China¹⁸. Era evidente que Cilèa no tenía el temple de Giordano por lo que dejaría el proyecto y se dedicaría a la reelaboración de *L'Arlesiana*.

En 1913, con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de Giuseppe Verdi, Cilèa compuso un poema sinfónico basado en un texto de Sem Benelli (1877-1949). Ese mismo año se hizo cargo de la dirección del Conservatorio «Vincenzo Bellini» de Palermo tras un concurso-oposición muy reñido, que tuvo entre los solicitantes al también compositor Ottorino Respighi (1879-1936)¹⁹. Cilèa se hizo con el cargo, en el que se mantuvo hasta 1916, porque se reconoció, entre otras cuestiones, que en su música podía apreciarse un estilo en el cual predominaba el elemento melódico, una armonía elegante y claridad en la expresión²⁰. Esta valoración confirma el estilo todavía decimonónico del compositor.

El Conservatorio Bellini atravesaba entonces una época poco afortunada tanto en la docencia como en la organización administrativa del centro. Con la preparación proporcionada por su larga experiencia como profesor en Florencia y Nápoles, Cilèa se entregó a la reorganización de todos los aspectos del funcionamiento de la institución: desde la formación técnica y moral de los músicos hasta la reforma de los planes de estudio y la ayuda económica de los alumnos. Allí permaneció tres años, hasta que se trasladó al San Pietro a Maiella de Nápoles, el centro donde había estudiado²¹.

La perspectiva de dirigir un conservatorio que presumía de una tradición ilustre, superior a la de cualquier otro de Italia y, al mismo tiempo, contribuir a solucionar sus no escasos problemas, fue para él el principal estímulo. Su labor organizativa, desarrollada entre 1916 y 1935, fue siempre reconocida y respetada. Creó la cátedra de historia de la

¹⁸ Cf. Gaetano Pitarresi, *La dolcissima effigie. Studi su Francesco Cilea*, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 1994.

¹⁹ Cf. Juan Carlos Olite, «Ottorino Respighi», *Ritmo*, 658 (1994), pp. 54-55.

²⁰ Cf. Cesare Orselli, *Francesco Cilèa. Un artista dall'anima solitaria*. Varese: Zecchini Editore, 2016, pp. 32-41.

²¹ Cf. Varios, *Ritorno di Cilèa. Atti del Convegno promosso dalla SIAE e dal Teatro alla Scala (Varazze, 5-6 giugno 1989)*, Roma, SIAE, 1991.

música, volvió a poner en funcionamiento el coro y orquesta formado por alumnos e impuso como obligatorias las clases de teoría y solfeo.

Necesariamente, una reforma tan profunda repercutiría de forma negativa en su actividad como compositor. Sorprendentemente, entre 1907 y 1950 (año de su muerte) permanecería en un obstinado silencio en lo que se refiere a la ópera, dedicándose tan sólo a crear pequeñas piezas instrumentales y algunas canciones de concierto. En efecto, Cilèa, perfeccionista en su trabajo y convencido de que sus obras escénicas no tenían el reconocimiento que se merecían, se entregó exclusivamente a la revisión de estas partituras el resto de su existencia. *Gloria* sería su última producción para el teatro, quedando su catálogo en tan sólo cinco óperas²².

Esta renuncia no se explicaría exclusivamente por su mayor dedicación a la docencia sino también por su carácter esquivo, casi neurótico. La angustia que le provocó el que sus óperas no fuesen más apreciadas provocó este largo silencio²³. No obstante, se mantuvo ajeno al auténtico problema existente: el teatro musical italiano estaba entrando en una irremediable crisis ante su incapacidad para abrir nuevos caminos. En este sentido, Umberto Giordano tuvo una mayor lucidez para detectar el profundo cambio de los tiempos mientras que Cilèa, en cambio, se comportaría como un perfeccionista ansioso que en su interior alimentaba el convencimiento de que sus óperas no triunfaban por la adversidad de sus enemigos, sin prestar atención a la posible debilidad intrínseca en sus trabajos²⁴.

Reconfortado por la presencia tranquilizadora de su esposa, dedicó sus últimos años a obras de formato menor, como el excelente *Tre vocalizzi da concerto* (1931-1932) y la interesante *Piccola Suite* en tres tiempos (1937), lo que demostraría que su capacidad creadora no se había visto mermada por la prolongada inactividad²⁵.

²² Cf. Alan Mallach, *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915*, Northeastern, University Press, 2007.

²³ Cf. Maria Grande, *La dolcissima effigie. Studi su Francesco Cilèa*, Reggio Calabria, Laruffa, 1994.

²⁴ Cf. Gonzalo Badenes Masó, «Francesco Cilèa: vida y obra». *Ritmo*, 555 (1985) pp. 95-96.

²⁵ Cf. Gaetano Pitarresi, (ed.), *Francesco Cilèa e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palmi-Reggio Calabria, 20-22 ottobre 2000)*, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica «F. Cilea», 2002.

Durante la dictadura de Benito Mussolini se renovó el interés por las óperas del Verismo, entre ellas las de Cilèa, tras un período de crisis que afectó a todos los músicos de su generación. Pese a ello, en 1929 Giordano y Mascagni fueron honrados con el título de «Académico de Italia» mientras que Cilèa no era tomado en consideración porque, a juicio del Duce, no producía nada de importancia desde el lejano estreno de *Adriana Lecouvreur*. No tuvo mejor destino su candidatura al premio Mussolini de 1935, que fue obtenido por Riccardo Zandonai²⁶. Cilèa se sintió una vez más arrinconado y por ello pidió a Piero Ostali, gerente de la editorial Sonzogno, que hablase con Dino Alfieri (1886-1966), presidente entonces de la Sociedad Italiana de Autores, a fin de que intercediera ante el dictador para concertar una entrevista. Ésta tuvo lugar el 4 de abril de 1935 y en ella le planteaba la supuesta conjura contra sus óperas, rogándole que interviniese. Mussolini impuso que se repusiese *Gloria* en la Ópera de Roma en la temporada 1937-1938. Por fin, en 1939 obtuvo el anhelado título de «Académico de Italia». Al parecer, su vinculación con el fascismo quedó tan sólo en esto.

El 20 de noviembre de 1950, trabajando en una reposición de *Adriana Lecouvreur* con la soprano Magda Olivero (1910-2014), murió en su retiro de Varazze. Su última voluntad fue que los derechos de *L'Arlesiana*, *Adriana* y *Gloria* pasaran a la Casa de Reposo para Músicos «Giuseppe Verdi» de Milán, fundación del compositor que le da título.

ADRIANA LECOUVREUR, LA CIMA CREATIVA DE CILÈA

En 1898, meses después del estreno de *L'Arlesiana*, Sonzogno encargó a Cilèa una ópera basada en la obra *Adriana Lecouvreur* de Eugène Scribe y Ernest Legouvé. La adaptación sería realizada por Arturo Colautti (autor de la transformación en libreto de *Fedora* de Victorien Sardou para ser musicada por Umberto Giordano). El tema encajaba perfectamente con la sensibilidad del músico: una acción sutil y variada, la alternancia de momentos cómicos y dramáticos en un fastuoso ambiente del setecientos y un personaje femenino bien desarrollado. Narraba una historia real, aunque algo novelada, la de los últimos meses de la vida de la primera actriz de la Comédie Française Adriana Lecouvreur,

²⁶ Cf. Conrad Dryden, *Riccardo Zandonai: A Biography*, Berlín, Peter Lang Publishing, 1999.

la intérprete preferida de Voltaire (1694-1778) y una de la más emblemáticas en las obras de Jean Racine (1639-1699). La acción se articula en torno al triángulo amoroso formado por la protagonista, Mauricio de Sajonia y María Carolina Sobieska, Princesa de Bouillon. Esta última termina enviando a su rival amorosa un ramo de violetas envenenado con una tarjeta de Mauricio. La verdadera Adriana Lecouvreur había nacido en 1692 y murió en extrañas circunstancias, unos meses después de un enfrentamiento verbal con la Bouillon, en 1730²⁷.

La composición de esta obra se llevó a cabo en Florencia a partir de diciembre de 1900, alternando este trabajo con sus clases en el conservatorio durante veintiún meses. D'Amico habla de una especie de preestreno, en el Teatro Savini de Milán, para invitados escogidos, pero sin indicar el resultado de la representación. La oficial tuvo lugar el 6 de noviembre de 1902 en el Teatro Lirico Internazionale de Milán, con Angelica Pandolfini (1871-1959) y Enrico Caruso²⁸, Giuseppe de Luca (1876-1950) encabezando el reparto. El éxito sí acompañó al compositor en esta ocasión de forma indiscutible. Pronto *Adriana* recorrería no sólo los principales teatros italianos sino los europeos y americanos.

Adriana Lecouvreur ha sido considerada una ópera verista ya que fue compuesta en un momento en el que este movimiento musical dominaba casi totalmente la escena italiana. Pero definirla exclusivamente como tal resulta inexacto. La partitura posee una elegancia y un refinamiento que son difíciles de identificar con el Verismo más directo²⁹. Lo más correcto sería, por tanto, considerar que la obra tiene algunos rasgos veristas (casi todos formales, como la desaparición de los números perfectamente delimitados y la inclusión de fragmentos declamados de *Bajazet* y *Fedra* de Racine a cargo de la soprano) y otros que no lo son (casi todos referidos al contenido de la obra, como la orquestación transparente, dominada por las cuerdas y con frases musicales simétricas, y el ambiente de comedia burlesca que domina algunos momentos importantes de la ópera).

La recreación del siglo XVIII en *Adriana* lleva a Cilèa a pisar terrenos cercanos a la Escuela Napolitana -muy bien conocida por él desde sus tiempos de estudiante- a la que

²⁷ Cf. Elena Posa, «La verdadera Adrienne Lecouvreur», en *Adriana Lecouvreur de Cilèa*, Madrid, Banco Central, 1988, pp. 14-17.

²⁸ Cf. Gonzalo Badenes Masó, «Enrico Caruso», *Ritmo*, 616 (1990), pp. 60-61.

²⁹ Cf. Jordi Ribera Bergós, *Adriana Lecouvreur de Francesco Cilèa*, Barcelona, Daimon, 1987, pp. 18-19.

pertenecían Alessandro Scarlatti (1660-1725), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Giovanni Paisiello (1740-1816) y Domenico Cimarosa (1749-1801), alejándose en esto de los autores estrictamente veristas como Pietro Mascagni y Ruggero Leoncavallo, aunque no hubiera llegado tan lejos como Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)³⁰ en el cultivo del sofisticado y elegante lenguaje dieciochesco. Pero hay parentescos con obras de otros compositores del Verismo, como puede ser el caso *Andrea Chénier* (1896) de Umberto Giordano, ópera ambientada también en la Francia del siglo XVIII, aunque en época posterior, ya durante la revolución³¹. Las danzas cortesanas y el ballet del primer acto de esta pieza tienen paralelismos con la escena de la fiesta, con ballet incluido, del tercero de *Adriana Lecouvreur*. Asimismo, el desenlace trágico de ambas en los respectivos últimos actos es más estilizado y distante de lo que es habitual en otros ejemplos de la *Giovane Scuola*, en tono mucho más crudo y sórdido.

En 1905 tuvo lugar la célebre temporada en el Teatro Sarah Bernhardt de París del equipo de creadores de la Casa Sonzogno. Estuvieron en cartel: *Andrea Chenier*, *Fedora* y *Siberia* de Giordano, *L'amico Fritz* de Mascagni, *Zazá* de Leoncavallo y, naturalmente, *Adriana Lecouvreur* de Cilèa³².

Las posibilidades vocales y dramáticas del rol de Adriana atrajeron desde el principio el interés de grandes sopranos que, en el transcurso de los años, aseguraron la permanencia en cartel del título. En un orden más o menos cronológico, han destacado Claudia Muzio, Giuseppina Cobelli, Mafalda Favero, Carla Gavazzi, Clara Petrella, Marcella Pobbe, Virginia Zeani, Licia Albanese, Leyla Gencer, Renata Scottò, Raina Kabaivanska, Gilda Cruz Romo, Teresa Zylis-Gara, Margaret Price, Katia Ricciarelli, Joan Sutherland, Daniela Dessi, Maria Guleghina, Aprile Milo, Daniela Dessi, Fiorenza Cedolins, Angela Gheorghiu, Ainhoa Arteta o Anna Netrebko. Pero hay cuatro intérpretes que fueron especialmente sobresalientes en la protagonista, por la consistencia de su prestación, sus influyentes aportaciones interpretativas y la frecuencia con la que

³⁰ Cf. Laureto Rodoni, «L'esilio di Busoni e di Wolf-Ferrari a Zurigo», Notas al programa di Sala del Teatro dell'Opera di Messina, Messina, Teatro dell'Opera, 2000, pp. 7-15.

³¹ Cf. Francesc Fontbona de Vallescar, *Andrea Chénier de Umberto Giordano*, Barcelona, Daimon, 1985, pp. 34-37.

³² Cf. Mario Morini; Nandi Ostali; Pietro Ostali, *Casa Musicale Sonzogno: Cronologia delle opere*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 1995.

asumieron en escena el título: Renata Tebaldi, Magda Olivero, Montserrat Caballé y Mirella Freni. Por ejemplo, utilizando su influencia en los circuitos operísticos estadounidenses, Tebaldi logró que el Metropolitan Opera House de New York volviese a programar para ella la ópera en 1963³³, tras una larga ausencia del teatro que se remontaba a las tres funciones ofrecidas por Lina Cavalieri y Enrico Caruso en noviembre de 1907. Tebaldi volvió a interpretar Adriana Lecouvreur allí en 1968³⁴, junto a Franco Corelli o Plácido Domingo en su debut en ese teatro³⁵, y desde entonces no ha dejado de programarse, aunque haya sido con intermitencia.

TEATRO Y VIDA REAL SON UNA MISMA COSA

Como antes se señalaba, el Prólogo de *I Pagliacci* de Leoncavallo contiene un manifiesto de las intenciones de la escuela verista: mostrar «un trozo de vida» con «lágrimas de verdad», es decir, hechos reales porque teatro y vida eran una misma cosa. Los payasos de esta ópera eran personas de carne y hueso, con sentimientos que debían disimular, pero que difícilmente eran ocultables. Como en las antiguas tramas de la *Commedia dell'Arte* napolitana, detrás de la máscara hay un hombre real. La protagonista, Adriana Lecouvreur, es actriz, y además una intérprete que existió realmente, por lo que se presta bien a los propósitos expuestos en *I Pagliacci*.

Usando el recurrente recurso del teatro dentro del teatro, la acción tiene su nudo principal en el recitado declamado, no cantado, del monólogo de *Fedra* de Racine que es utilizado por Adriana durante una fiesta en el palacio de los Bouillon para evidenciar un hecho que es real en la ópera: el adulterio de la princesa anfitriona, mujer casada que rivaliza con la actriz por el amor de Maurizio de Sajonia. Esto provoca la ira de la aristócrata, que termina envenenando a Adriana en venganza. Previamente, los asistentes al festejo disfrutaron de una representación pastoral en forma de ballet, similar a la del acto primero de *Andrea Chénier* (1896) de Giordano, como antes se ha mencionado.

³³ Cf. Carla Maria Casanova, *Renata Tebaldi, la Voce d'Angelo*, Parma, Azzali, 2000, pp. 118-125.

³⁴ Cf. Vincenzo Ramon Bisogni, *Renata Tebaldi. Viaggio intorno ad una voce*. Parma: Azzali, 1999, pp.181-182.

³⁵ Cf. Xosé Aviñoa, «Plácido Domingo y Adriana Lecouvreur», *Ritmo*, 607 (1990), pp. 17-18.

Algo similar desarrolló Giacomo Puccini cuando hace girar la historia de *Tosca* (1900) alrededor de una cantante de ópera³⁶. Existe una escena en la que la protagonista está interpretando una cantata en una sala cercana al lugar donde están interrogando, y a punto de torturar, a su amante Mario Cavaradossi³⁷. Aquí no ocupa un lugar tan central en la trama argumental como en el caso de *Adriana Lecouvreur*, pero es un precedente.

La *Commedia dell'Arte* está presente a través de los personajes que forman parte de la compañía de la Comédie Française. Algo similar ocurre, por ejemplo, en *Turandot* (1924) de Puccini con los personajes de Ping, Pang y Pong³⁸. En el caso que nos ocupa, el monólogo de Michonnet del acto primero³⁹ está emparentado con la cavatina de Fígaro de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini⁴⁰, una obra que, a su vez, bebe de las fuentes de la ópera buffa napolitana del siglo XVIII. Asimismo, y de modo aún más evidente, encontramos diálogos rápidos y brillantes propios de la comedia burlesca en las escenas de los cuatro miembros de la Comédie compañeros de Adriana (Jouvenot, Dangeville, Quinault y Poisson) con el Príncipe de Bouillon y el Abate de Chazeuil en los dos primeros actos⁴¹ y en la *canzonetta* «Una volta c'era un principe» del cuarto acto a cargo de los cuatro actores mencionados⁴².

La música desarrollada en estas escenas de la gente de teatro es pretendidamente dieciochesca, pero no hay en ella ninguna cita literal ni estilizada a materiales históricos, sino que Cilèa cincela un estilo próximo al setecientos gracias a sus amplios conocimientos derivados de su labor docente en el conservatorio San Pietro a Maiella de Nápoles, justo la ciudad en la que se desarrolló la ópera buffa que representaban Cimarosa, Scarlatti o Paisiello.

³⁶ Cf. Rafael-Juan Poveda Jabonero, «Puccini y la ópera verista», *Ritmo*, 803 (2007), pp. 6-10.

³⁷ Cf. Arturo Reverter, «Una ópera contestataria», en Varios, *Tosca de Puccini*, Sevilla, Ministerio de Cultura-Junta de Andalucía, 2007, pp. 25-35.

³⁸ Cf. Francesc Fontbona de Vallescar, *Turandot de Giacomo Puccini*, Barcelona, Daimon, 1982, pp. 26-27.

³⁹ Cf. *Adriana Lecouvreur; Opera in quattro atti di Francesco Cilèa*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1902, acto 1, escena 8.

⁴⁰ Cf. Roger Alier, *Il barbiere di Siviglia de Gioacchino Rossini*, Barcelona, Daimon, 1983, pp. 21-28.

⁴¹ Cf. *Adriana Lecouvreur; Opera in quattro atti di Francesco Cilèa*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1902, acto 1, escenas 1, 2 y 7, acto 2, escena 3.

⁴² Cf. *Adriana Lecouvreur; Opera in quattro atti di Francesco Cilèa*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1902, acto 4, escena 3.

LOS ASPECTOS MUSICALES DE ADRIANA LECOUVREUR

Siguiendo los presupuestos formales de la escuela verista, en *Adriana Lecouvreur* desaparecen los números cerrados. Las arias están insertas dentro de la trama y no son separables con facilidad. Es el caso de «Io son l'umile ancella», la presentación en escena de la protagonista, que entra ensayando un monólogo de *Bajazet* de Racine y responde a las alabanzas de su público con una declaración de principios artísticos: «Yo soy la humilde doncella del genio creador»⁴³. Asimismo, las dos arias del tenor, «La dolcissima effigie» y «L'anima ho stanca» están insertas, respectivamente, a los diálogos que Maurizio mantiene con Adriana y la Princesa de Bouillon. Son, realmente, una réplica algo más extensa dentro de una conversación⁴⁴.

Por otra parte, influido por el uso de *leit-motiv* de Richard Wagner (1813-1883), Cilèa emplea temas musicales que asocia a personajes o acontecimientos, y que cobran absoluto protagonismo en el *Intermezzo* del acto segundo y en la introducción del último. El más recurrente es el identificable con la Princesa de Bouillon, de carácter amenazador, que es presentando en numerosas ocasiones en formas diversas a partir de la aparición del personaje en el segundo acto, en el aria «Acerba voluttà». Su presencia musical es mayor que el del tema vinculable a Adriana Lecouvreur (el presente en «Io son l'umile ancella»). Esto podría resultar poco razonable a primera vista, pero debe tenerse en cuenta que el comportamiento de la princesa termina condicionando la relación de la protagonista con Maurizio y le causa la muerte. En definitiva, mueve los hilos de la acción. Maurizio es distinguido a través del tema contenido en «La dolcissima effigie, un *andante* en la elegíaca tonalidad de La bemol, tan querida por Bellini y Chopin, que es de uso poco habitual en la escuela verista⁴⁵. Asimismo, la relación amorosa entre éste y Adriana se asocia con la frase musical de «Eri degno d'un trono» del acto segundo, que reaparecerá

⁴³ Cf. *Adriana Lecouvreur, Opera in quattro atti di Francesco Cilèa*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1902, acto 1, escena 3.

⁴⁴ Cf. Albert Vilardell, «Adriana Lecouvreur: la inteligencia puesta al servicio del arte», *Ritmo*, 576 (1987), pp. 49-50.

⁴⁵ Cf. Roger Alier, *Verismo y Belcantismo en Francesco Cilèa*, en Varios, *Adriana Lecouvreur de Cilèa*, Madrid, Banco Central, 1988, pp. 10- 13.

en los enfrentamientos de la actriz y la princesa⁴⁶. Los actores de la Comédie se subrayan con un tema utilizado en sus escenas del primer y cuarto acto. Por último, también hay frases musicales que acompañan al Príncipe de Bouillon y al Abate en sus intervenciones.

La obra exige cuatro grandes voces en los roles de Adriana (soprano lírico-spinto), Maurizio de Sajonia (tenor spinto), la Princesa de Bouillon (mezzo-soprano dramática) y Michonnet (barítono lírico). Pero, asimismo, intérpretes solventes en los seis personajes secundarios, que tienen unas *particellas* relativamente prolongadas y exigentes: el Príncipe de Bouillon (bajo), el Abate de Chazeuil (tenor) y los cuatro actores de la Comédie (Poisson, Quinault, Jouvenot y Dangeville; tenor, barítono, soprano y mezzo-soprano respectivamente). Todos ellos deben realizar un buen trabajo en equipo ya que son numerosos los pasajes en los que sus voces se mezclan concertadas⁴⁷.

Como es previsible, el rol más largo musicalmente hablando es el de Adriana Lecouvreur, con una tesitura que abarca del Do³ al Si bemol⁴, es decir, con no demasiadas exigencias en el registro agudo, pero que requiere control del fraseo, del *legato* y del *fiato*, ya que su parte tiene abundantes frases largas, sostenidas en melodías que ponen a prueba la musicalidad de la soprano. También es necesaria una capacidad notable para la declamación, ya que deben exponerse dos fragmentos de Racine (de *Bajazet* en el primer acto, y de *Fedra* en el tercero), como lo haría una actriz que pretende otorgar un tono más realista al grandilocuente verso francés⁴⁸. Su prestación incluye dos arias: «Io son l'umile ancella» y «Poveri fiori». En ésta se muestra a la protagonista con los primeros efectos del ramillete de flores envenenadas, con una escritura central apoyada en una bella línea melódica que resulta natural y sutil, evitando efectos triviales y exagerados⁴⁹.

El tenor que encarna a Maurizio debe controlar del Mi² al Si bemol³, con un canto apasionado y heroico de gran densidad. Permanece en escena durante toda la ópera y canta

⁴⁶ Cf. *Adriana Lecouvreur; Opera in quattro atti di Francesco Cilèa*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1902, acto 2, escena 10.

⁴⁷ Cf. Jaume Tribó, «Adriana Lecouvreur, un verismo de salón», en Varios, *Adriana Lecouvreur de Cilèa*, Madrid, Banco Central, 1988, pp. 6-9.

⁴⁸ Cf. *Adriana Lecouvreur; Opera in quattro atti di Francesco Cilèa*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1902, acto 1, escena 3, acto 3, escena 7.

⁴⁹ Vid. Fernando Savater, «El tùmulo de la diva», en Varios, *Adriana Lecouvreur de Cilèa*, Madrid, Banco Central, 1988, pp. 18-19.

tres arias («La dolcissima effigie», «L'anima ho stanca» y «Il russo Mèncikoff»)⁵⁰. En comparación, el cometido de la mezzo-soprano es breve. Tan sólo interviene en los actos segundo y tercero y tiene asignada una única aria («Acerba voluta»)⁵¹. No obstante, su actuación es de gran trascendencia musical y dramática, especialmente en el acalorado enfrentamiento con Adriana al final del acto segundo, que da lugar a una página muy efectista desde el punto de vista musical, con gran tensión dramática⁵². El recurso de enfrentar a soprano y mezzo-soprano por los favores amorosos del tenor ya se había empleado con éxito en *Aida* (1871) de Verdi⁵³ y *La Gioconda* (1876) de Ponchielli⁵⁴.

Michonnet, el enamorado silencioso de Adriana, está presente en toda la obra en ese discreto segundo plano con respecto a la protagonista que define su personaje. El barítono que asuma el rol debe abarcar del Si bemol1 al Sol bemol3 y enfrentarse a numerosas intervenciones individuales («Michonnet, su! Michonnet, giù!», «Ecco il monologo», «Taci, mio Vecchio cuor!»)⁵⁵.

El coro no tiene una especial importancia. Su cometido fundamental es el de actuar como comentarista de la acción, como era habitual en las óperas italianas anteriores a Giuseppe Verdi. Su intervención sólo es relativamente larga en el tercer acto, el de la fiesta en el palacio de los príncipes de Bouillon.

Con respecto a la orquestación, Cilèa crea una instrumentación transparente, con un colorido atractivo que resalta armónicamente las voces. Hay ciertos parentescos con los recursos habituales en Jules Massenet⁵⁶, que no por casualidad se manifestó admirador de esta partitura. La orquesta no dobla a los cantantes, sino que comenta la acción con el

⁵⁰ Cf. *Adriana Lecouvreur; Opera in quattro atti di Francesco Cilèa*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1902, acto 1, escena 4, acto 2, escena 2, acto 3, escena 6.

⁵¹ Cf. *Adriana Lecouvreur; Opera in quattro atti di Francesco Cilèa*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1902, acto 2, escena 1.

⁵² Cf. *Adriana Lecouvreur; Opera in quattro atti di Francesco Cilèa*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1902, acto 2, escena 10.

⁵³ Cf. Elena Posa, *Aida de Giuseppe Verdi*, Barcelona, Daimon, 1986, pp. 71-76.

⁵⁴ Cf. Jordi Ribera Bergós, *La Gioconda de Amilcare Ponchielli*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2003, pp. 48-57.

⁵⁵ Cf. *Adriana Lecouvreur; Opera in quattro atti di Francesco Cilèa*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1902, acto 1, escenas 1 y 8, acto 4, escena 1.

⁵⁶ Cf. Rafael-Juan Poveda Jabonero, «La música de Jules Massenet», *Ritmo*, 848 (2012), pp. 6-10.

uso inteligente de los mencionados *leit-motiv*. Hay pasajes solistas para los primeros violín, violoncelo, flauta, oboe, corno inglés, clarinete y trompa. Asimismo, el arpa tiene una *particella* amplia, como sucede en muchas óperas italianas.

El conjunto instrumental previsto está integrado por dos flautas, piccolo, dos oboes, corno inglés, dos clarinetes, dos fagots, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba, timbales, triángulo, címbalos, celesta, arpa y una sección de cuerda completa⁵⁷.

Tras un primer acto de presentación de los personajes, con algunas de las páginas más célebres de la obra en las arias asignadas a la soprano y el tenor, el segundo acto contiene un desarrollo dramático bien planificado, realmente el inicio de la acción. Comienza con la presentación del personaje de la Princesa de Bouillon, que abre paso a los sucesivos dúos de Maurizio con la mezzo-soprano y la soprano, que preparan la situación de disputa por celos entre ambas al final del acto. Frente a un tercero relativamente endeble (salvo el gran acierto de la declamación del monólogo de *Fedra* de Racine para articular una nueva página de enfrentamiento entre Adriana y la Princesa de Bouillon), lo mejor de la partitura se concentra en el excelente cuarto acto.

Tomasino d'Amico⁵⁸, biógrafo y amigo de Cilèa, afirmaba que lo mejor de la partitura estaba en este último acto, que compara con los de cierre de *La Favorita* de Donizetti, *La Gioconda* de Ponchielli y *La Traviata* de Verdi. Es decir, un cuadro trazado de una forma tan hábil que podría ser disfrutado por separado del resto de la ópera, como sucede en estos casos. El compositor mostró aquí algunos de los pasajes más afortunados de la obra, como el andante «No, la mia fronte», con la expresiva respuesta orquestal a cargo de las cuerdas y el arpa; o como las frases finales de Adriana, cuando está delirando por efecto del veneno («Scostatevi, profani! Melpòmene son io!», «Ecco la luce che mi seduce»)⁵⁹.

⁵⁷ Vid. Johannes Streicher, *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, Roma, Ismez Editore, 1999.

⁵⁸ Vid. Tomasino D'Amico, *Cilèa*. Milán, Curci, 1960.

⁵⁹ Cf. *Adriana Lecouvreur, Opera in quattro atti di Francesco Cilèa*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1902, acto 4, escenas 6 y 8.

CONCLUSIÓN

Sin lugar a dudas, *Adriana Lecouvreur* (1902) constituye la obra más sobresaliente de Francesco Cilèa y uno de los ejemplos más significativos del Verismo «aristocrático» junto a *Andrea Chénier* (1896) y *Fedora* (1898) de Giordano; y *Manon Lescaut* (1893) y *Tosca* (1900) de Puccini⁶⁰. La gran riqueza melódica, la transparente orquestación, el preciso trazado de los personajes y las efectistas escenas dramáticas hacen de esta partitura una de las más apreciables de las producidas por la *Giovane Scuola*, a la vez que una de las más singulares.

Aunque su inclusión en el Verismo encuentra algunos obstáculos, como se ha señalado en páginas precedentes, hay una serie de elementos que vinculan esta ópera y su autor con la corriente: el tipo de discurso musical no fragmentado en números cerrados, el estilo compositivo, la eliminación de la obertura y su sustitución por un *intermezzo*, la ausencia de ornamentaciones vocales en la línea de canto, los juegos de «teatro dentro del teatro», el uso de la declamación con fines realistas en algunos pasajes, el detallado trazado psicológico de los personajes y la utilización de un importante conjunto de personajes secundarios de cierta entidad, que entran y salen de las vidas de los protagonistas, a veces ajenos a sus problemas, como en la vida real.

⁶⁰ Cf. Antonio Fernández Cid, *Puccini. El hombre, la obra, la estela*, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 36-44, 62-69.

DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE ADRIANA LECOUVREUR (ORDEN CRONOLÓGICO)⁶¹

- 1948. CD. Nueva York: Live Opera, 003000. Maria Caniglia, Beniamino Gigli, Fedora Barbieri, Victor Damiani. Coro y Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires. Ettore Panizza. Grabación radiofónica.
- 1949. CD. Milán: RCA, VLS 32 628. Mafalda Favero, Nicolas Filarcuridi, Elena Nicolai, Luigi Borgonovo. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala di Milano. Federico del Cupono. Grabación de audio en estudio.
- 1950. CD. Milán: Fonit Cetra, LPC 55030. Carla Gavazzi, Giacinto Prandelli, Miti Truccato-Pace, Saturno Meletti. Orquesta y Coro de la RAI de Milán. Alfredo Simonetto. Grabación de audio en estudio.
- 1951. CD. Nueva York: House of Opera, ALD 1429. Clara Petrella, Mario del Monaco, Olaria Domínguez, Giuseppe Taddei. Orquesta y Coro del Palacio de Bellas Artes de México. Oliviero de Fabritiis. Grabación radiofónica.
- 1952. CD. Nueva York: Legato Classics, LCD 193. Renata Tebaldi, Gianni Poggi, María Benedetti, Giuseppe Taddei. Orquesta y Coro del Teatro San Carlo de Nápoles. Gabrielle Santini. Grabación radiofónica.
- 1955. CD y DVD. Milán: Discover Classical Music, B008WV7JT4. Marcella Pobbe, Fedora Barbieri, Nicola Filacuridi, Otello Borgonovo. Orchestra Sinfonica e Coro di Milano della RAI. Alfredo Simonetto. Grabación radiofónica y televisiva.
- 1958. CD. Nueva York: Premiere Opera Ltd, CDNO 210-2. Renata Tebaldi, Nicola Filacuridi, Miriam Pirazzini, Renato Capecchi. Orquesta y Coro del Teatro San Carlo de Nápoles. Francesco Molinari Pradelli. Grabación radiofónica.
- 1959. CD. Terrassa (Barcelona): Melodram, MEL 27009. Magda Olivero, Franco Corelli, Giulietta Simionato, Ettore Bastianini. Orquesta y Coro del Teatro San Carlo de Nápoles. Mario Rossi. Grabación radiofónica.

⁶¹ El título de todas las grabaciones es el de la ópera de Cilèa. La colocación de la fecha al inicio de cada referencia responde al interés por clarificar la sucesión cronológica de las mismas.

- 1961. CD. Londres: Decca, 430 256-2. Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Giulietta Simionatto, Giulio Fioravanti. Orquesta y Coro de la Academia de Santa Cecilia de Roma. Franco Capuana. Grabación de audio en estudio.
- 1963. CD. Crema (Italia): GOP, 742-CD2. Renata Tebaldi, Franco Corelli, Biserka Cveijc, Anselmo Colzani. Coro y Orquesta del Metropolitan Opera House de Nueva York. Silvio Varviso. Grabación radiofónica.
- 1963. CD. Nueva York: Omega Opera Archive, 1162. Licia Albanese, Barry Morell, Biserka Cveijc, Anselmo Colzani. Coro y Orquesta del Metropolitan Opera House de Nueva York. Silvio Varviso. Grabación radiofónica.
- 1963. CD. Nueva York: House of Opera, CDBB 186. Magda Olivero, Juan Oncina, Adriana Lazzarini, Sesto Bruscantini. Orquesta y Coro del Teatro San Carlo de Nápoles. Oliviero de Fabritiis. Grabación radiofónica.
- 1964. CD. Londres: Testament, SBT2 1501. Magda Olivero, Angelo Loforese, Adriana Lazzarini, Paulo Fortes. Coro y Orquesta del Teatro Municipal de Río de Janeiro. Francesco Molinari Pradelli. Grabación de audio en directo.
- 1965. CD. Nueva York: Bel Canto Society-Opera Fanatic, 27077/78. Magda Olivero, Ferrando Ferrari, Mimi Aarden, Renato Capecchi. Ópera de Amsterdam. Max van Egmond. Grabación radiofónica.
- 1965. CD. Milán. Edizione Lirica, EL 008. Magda Olivero, Juan Oncina, Anna Maria Rota, Mario Basiola, Orquesta y Coro de la RAI de Milán. Oliviero de Fabritiis. Grabación radiofónica.
- 1966. CD. Bolonia: Bongiovanni, GAO 143-144. Leyla Gencer, Amedeo Zambon, Adriana Lazzarini, Enzo Sordello. Orquesta y Coro del Teatro San Carlo de Nápoles. Oliviero de Fabritiis. Grabación radiofónica.
- 1968. CD. Nueva York: Omega Opera Archive, 2192. Renata Tebaldi, Franco Corelli, Irene Dalis, Anselmo Colzani. Coro y Orquesta del Metropolitan Opera House de Nueva York. Fausto Cleva. Grabación radiofónica.

- 1968. CD. Crema (Italia): GOP. Renata Tebaldi, Plácido Domingo, Elena Cernei, Anselmo Colzani. Coro y Orquesta del Metropolitan Opera House de Nueva York. Fausto Cleva. Grabación radiofónica.
- 1969. CD. Nueva York: Omega Opera Archive, 367-373. Renata Tebaldi, Franco Corelli, Irene Dalis, Anselmo Colzani. Coro y Orquesta del Metropolitan Opera House de Nueva York. Fausto Cleva. Grabación radiofónica.
- 1969. CD. Nueva York: House of Opera, CDBB 185. Magda Olivero, Pedro Lavirgen, Mignon Dunn, John Modenes. Hartford Opera Chorus and Orchestra. Carlo Moresco. Grabación de audio en directo.
- 1972. CD. Nueva York: Celestial Audio, CA 696. Montserrat Caballé, José Carreras, Bianca Berini, Attilio D'Orazi. Coro y Orquesta del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Gianfranco Masini. Grabación radiofónica.
- 1972. CD. Nueva York: House of Opera, CDBB 183. Magda Olivero, Plácido Domingo, Aurora Cipriani, Vicente Sardinero. Teatro Municipal de Caracas. Michelangelo Veltri. Grabación de audio en directo.
- 1973. CD. Nueva York: Legato Classics, LCD-146-7. Magda Olivero, Plácido Domingo, María Luisa Nave, Enzo Sordello. New Jersey State Chorus and Orchestra. Alfredo Silipigni. Grabación de audio en directo.
- 1974. CD. Nueva York: Omega Opera Archive, 2118. Virginia Zeani, Giorgio Merighi, Franca Mattiucci, Giuseppe Taddei. Coro y Orquesta del Teatro Bellini de Catania. Carlo Franci. Grabación de audio en directo.
- 1974. CD. Nueva York: Celestial Audio, CA 098. Montserrat Caballé, José Carreras, Bianca Berini, Attilio D'Orazi. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden de Londres. Gianfranco Masini. Grabación radiofónica.
- 1975. CD. Crema (Italia): GOP, OPD-1194. Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Janet Coster. Choeurs National. Orchestre Lyrique de Radio France. Gianfranco Masini. Grabación radiofónica.

- 1976. CD. Nueva York: Legato Classics, LCD 111. Montserrat Caballé, José Carreras, Fiorenza Cossotto, Ivo Vinco. Coro y Orquesta del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Gianfranco Masini. Grabación radiofónica.
- 1976. DVD. Nueva York: VAI, 4435. Montserrat Caballé, José Carreras, Fiorenza Cossotto, Attilio d'Orazi. NHK Symphony Orchestra. Union of Japan Professional Choruses. Gianfranco Masini. Grabación televisiva.
- 1977. CD. Londres: CBS-Sony, M2K 79310. Renata Scotto, Plácido Domingo, Elena Obraztsova, Sherrill Milnes. Philharmonia Orchestra. James Levine. Grabación de audio en estudio.
- 1977. CD. Rijeka: Myto Records, 2MCD 005234. Renata Scotto, Jaume Aragall, Elena Obraztsova, Giuseppe Taddei. Orchestra and Chorus San Francisco Opera. Gianandrea Gavazzeni. Grabación radiofónica.
- 1977. CD. Nueva York: House of Opera, ALD 2138. Antonietta Cannarile-Berdini, Jaume Aragall, María Luisa Nave, Attilio D'Orazi. Coro y Orquesta del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Eugenio Marco, Grabación radiofónica.
- 1978. CD. Nueva York: Bensusan, BRO 122217. Montserrat Caballé, José Carreras, Fiorenza Cossotto, Louis Quilico. Coro y Orquesta del Metropolitan Opera House de Nueva York. Jesús López Cobos. Grabación radiofónica.
- 1978. DVD. Nueva York: Premiere Opera Ltd, DVD1520. Montserrat Caballé, José Carreras, María Luisa Nave, Enric Serra. Orquesta Filarmónica de Niza. Edoardo Muller. Grabación televisiva.
- 1978. CD. Nueva York: Premiere Opera Ltd, CDNO 1238-2. Teresa Zylis-Gara, Plácido Domingo, Josephine Veasey, Anselmo Colzani. Greater Miami Opera Chorus and Orchestra. Emerson Buckley. Grabación radiofónica.
- 1979. CD. Nueva York: Premiere Opera Ltd, CDNO 3300-2. Montserrat Caballé, Jaume Aragall, Rosalind Elias, Giuseppe Taddei. Orquesta y Coro del Festival de Ópera de Las Palmas. Eugenio Marco. Grabación radiofónica.

- 1981. CD. Nueva York: Premiere Opera Ltd, CDNO 1487-2. Renata Scotto, Neil Shicoff, Mariana Paunova, Giorgio Tozzi. Houston Grand Opera Chorus. Houston Symphony Orchestra. Angelo Campori. Grabación radiofónica.
- 1981. CD. Florencia: The Opera Lovers, ADR 198101. Raina Kabaivanska, Gianfranco Cecchele, Fiorenza Cossotto, Rolando Panerai. Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze. Gianandrea Gavazzeni. Grabación de audio en directo.
- 1983. CD. Nueva York: Omega Opera Archive, 3623. Renata Scotto, Plácido Domingo, Ara Berberian, Mario Sereni. Coro y Orquesta del Metropolitan Opera House de Nueva York. Thomas Fulton. Grabación radiofónica.
- 1983. CD. San Diego: Live Opera, 00381. Joan Sutherland, Vasile Moldoveanu, Stella Silva, John Bröcheler. San Diego Opera Orchestra and Chorus. Richard Bonyngé. Grabación de audio en directo.
- 1985. DVD. Londres: Opus Arte, OA F 4004D. Joan Sutherland, Anson Austin, Heather Begg, John Shaw. Sydney Elizabethan Orchestra. Richard Bonyngé, Grabación televisiva.
- 1985. CD. Gütersloh (Alemania): RCA-Sony, RD71306. Raina Kabaivanska, Alberto Cupido, Alexandrina Milcheva, Attilio d'Orazi. Coro y Orquesta de la Radiotelevisión Búlgara. Maurizio Arena. Grabación de audio en estudio.
- 1985. CD. Nueva York: House of Opera, CDBB 187. Natalia Troitskaja, Plácido Domingo, Alexandrina Milcheva, Bodo Brinkmann. Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper München. Giuseppe Patané. Grabación radiofónica.
- 1986. CD. Nueva York: Premiere Opera Ltd, CDNO 866-2. Margaret Price, Vasile Moldoveanu, Hanna Schwarz, René Massis. Choeur et Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France. Maximiliano Valdés. Grabación radiofónica.
- 1986. DVD. Viena: Video Land Klassik, VLRT 062. Mirella Freni, Peter Dvorsky, Fiorenza Cossotto, Alessandro Cassis. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán. Gianandrea Gavazzeni. Grabación televisiva.
- 1986. DVD. Londres: Opus Arte, OA LS3011 D. Mirella Freni, Peter Dvorsky, Sara Migardo, Ernesto Gavazzi. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán. Gianandrea Gavazzeni. Opus Arte. Grabación televisiva.

- 1986. DVD. Nueva York: Premiere Opera Ltd, DVD5915. Sylvia Sass, Jaume Aragall, Cleopatra Ciorca, Lorenzo Saccomani. Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo. Lamberto Gardelli. Grabación televisiva.
- 1987. CD. Londres: Lyric Distribution Incorporated, ALD 20135. Natalia Troitskaya, Jaume Aragall, Cleopatra Ciorca, Vicente Sardinero. English Chamber Orchestra. Maximiliano Valdés. Grabación de audio en directo.
- 1987. CD. Londres: Lyric Distribution Incorporated, ALD 1508. Mirella Freni, Peter Dvrosky, Alexandrina Milcheva, Carlos Chausson. Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna. Roberto Abbado. Grabación de audio en directo.
- 1987. DVD. Londres: Opus Arte, OA F4003 D. Joan Sutherland, Graeme Ewer, Heather Begg, John Shaw. The Australian Opera Chorus. The Elizabethan Sydney Orchestra. Richard Bonyngé. Kultur. Grabación televisiva.
- 1988. CD. Londres: Decca, 425 815-2. Joan Sutherland, Carlo Bergonzi, Cleopatra Ciorca, Leo Nucci. Orchestra and Chorus of the Welsh National Opera. Richard Bonyngé. Grabación de audio en estudio.
- 1989. CD. Nueva York: House of Opera, CDBB 181. Mirella Freni, Plácido Domingo, Jadranka Jovanovic, Franco Federici. Coro y Orquesta del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Romano Gandolfi. Grabación radiofónica.
- 1989. CD. Nueva York: House of Opera, CDBB 180. Mirella Freni, Plácido Domingo, Hanna Schwarz, Rolando Panerai. Munich Radio Orchestra. Roberto Abbado. Grabación radiofónica.
- 1990. CD. Munich: Audio Encyclopedia, AE 204. Margaret Price, Neil Shicoff, Bruna Baglioni, Angelo Romero. Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper München. Roberto Abbado. Grabación radiofónica.
- 1990. CD. Londres: Lyric Distribution Incorporated, ALD 2140. Diana Soviero, Ermanno Mauro, Livia Budai, Louis Quilico. Orquesta de la Ópera de Montreal. Michelangelo Veltri. Grabación de audio en directo.

- 1991. DVD. Nueva York: House of Opera, DVD8732. Katia Ricciarelli, Emilio Noli, Mariana Cioromilla, Carlos Chausson. Chor und Staatphilharmonie Rheiland Pfalz. Gianfranco Masini. Grabación televisiva.
- 1991. DVD. Nueva York: Premiere Opera Ltd, DVD5937. Raina Kabaivanska, Alberto Cupido, Luciana D'Intino, Paolo Gavanelli. Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia. Daniel Oren. Grabación televisiva.
- 1993. CD. Bolonia: Bongiovanni, GB 2512-2. Magda Olivero, Alberto Cupido, Marta Moretto, Orazio Mori. Pianoforte: Carmelina Gandolfo (selección de la ópera en versión para voz y piano). Grabación de audio en estudio.
- 1994. DVD, Nueva York: Premiere Opera Ltd, DVD5418. Mirella Freni, Peter Dvorsky, Alexandrina Milcheva, Jean-Luc Chaignaud. Coro y Orquesta de la Ópera Nacional de París. Maurizio Benini. Grabación televisiva.
- 1994. DVD. Nueva York: House of Opera, DVD8928. Stefska Evstatieva, Fabio Armiliato, Florence Quivar, Ricardo Yost. Coro y Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires. Michelangelo Veltri. Grabación televisiva.
- 2000. DVD. Munich: Euro Arts, 10 5009 9 DV-OPADL. Daniela Dessì, Sergei Larin, Olga Borodina, Carlo Guelfi. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, Milano. Roberto Rizzi Brignoli. Grabación televisiva.
- 2000. CD. Nueva York: House of Opera, CDBB 588. Nelly Miricioiu, Nicola Martinucci, Ildikó Komlósi, Carlo Guelfi. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, Milano. Roberto Rizzi Brignoli. Grabación de audio en directo.
- 2002. CD. Nueva York: House of Opera, CDBB 177. Fiorenza Cedolins, Salvatore Licitra, Marianne Cornetti, Giovanni Battista Parodi. Coro e Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma. Daniel Oren. Grabación de audio en directo.
- 2002. CD. Nueva York: Premiere Opera Ltd, CDNO 403-2. Aprile Milo, Marcello Giordani, Dolora Zajick, Anooshah Golesorkhi. Coro y Orquesta del Metropolitan Opera House de Nueva York. Eve Queler. Grabación de audio en directo.

- 2003. CD. Nueva York: Premiere Opera Ltd, CDNO 1248-2. Daniela Dessi, Fabio Armiliato, Mariana Pentcheva, Fabio Previati. Orquesta y Coro del Teatro San Carlo de Nápoles. Renato Palumbo. Grabación de audio en directo.
- 2004. CD. Nueva York: Premiere Opera Ltd, CDNO 3221-2. Eva Urbanova, Oleg Kulko, Alina Gurina, Roman Janal. Orquesta y Coro del Teatro Nacional de Praga. Peter Feranec. Grabación de audio en directo.
- 2006. CD. Nueva York: Premiere Opera Ltd, CDNO 2655-2. Nelly Miricioiu, Sergei Larin, Bruno de Simone. Groot Omroepkoor. Radio Kamer Filharmonie. Paolo Olmi. Grabación radiofónica.
- 2007. DVD. Buenos Aires: New Ornamenti, DNO 311. Adelaide Negri, Rodrigo Mora, Marina Biassotti, Leonardo López Linares. Orquesta de la Casa de la óperz de Buenos Aires. Giorgio Paganini. Grabación televisiva.
- 2008. CD. Nueva York: Celestial Audio, CA 844. Nelly Miricioiu, Mauro Pagano, Gabriela Popescu, Eduard Tumagian. Orchestra Nationala Radio. Gerd Schaller. Grabación de audio en directo.
- 2009. DVD-BLU RAY. Munich: Arthaus Musik, 101 498. Micaela Carosi, Marcelo Álvarez, Marianne Cornetti, Alfonso Antoniozzi. Orchestra e Coro del Teatro Reggion de Torino. Renato Palumbo. Grabación televisiva.
- 2009. CD. Nueva York: Premiere Opera. Maria Guleghina, Plácido Domingo, Olga Borodina, John del Carlo. Coro y Orquesta del Metropolitan Opera House de Nueva York. Marco Armiliato. Grabación de audio en directo.
- 2010. DVD-BLU RAY. Londres: Decca, 074 3460. Angela Gheorghiu, Jonas Kaufmann, Olga Borodina, Alessandro Corbelli. Orchestra and Chorus of the Royal Opera House Covent Garden, London. Marc Elder. Grabación televisiva.

BIBLIOGRAFIA

- ALIER, Roger. «Verismo y Belcanto en Francesco Cilèa». En: *Adriana Lecouvreur de Cilèa*. Madrid: Banco Central, 1988, pp. 10-13.
- ALIER, Roger. *La Traviata de Giuseppe Verdi*. Barcelona: Daimon, 1981.
- ALIER, Roger. *Il barbiere di Siviglia de Gioacchino Rossini*. Barcelona: Daimon, 1983.
- ALIER, Roger. *Pagliacci de Ruggero Leoncavallo*. Barcelona: Daimon: 1985.
- ANDRADE MAIDE, Roberto (1998). «La sublimación de lo cotidiano». Notas sobre *La Bohème*. Madrid: Teatro Real, 1998, pp. 148-161.
- AVIÑO, Xosé. «Plácido Domingo y Adriana Lecouvreur». *Ritmo*, 607 (1990) pp. 17-18.
- BADENES MASÓ, Gonzalo. «Francesco Cilèa: vida y obra». *Ritmo*, 555 (1985) pp. 95-96.
- BADENES MASÓ, Gonzalo. «Pietro Mascagni: vida y obra». *Ritmo*, 551 (1985) pp. 95-96.
- BADENES MASÓ, Gonzalo. «Enrico Caruso». *Ritmo*, 616 (1990) pp. 60-61.
- BISOGLI, Vincenzo Ramon. *Renata Tebaldi. Viaggio intorno ad una voce*. Parma: Azzali, 1999.
- BLOSH, Santos. *Enrico Caruso*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 2006.
- CAPPELLINI, Milva Maria. *D'Annunzio e Prato: documenti e lettere ritrovate*. Prato: Zella, 1999.
- CASANOVA, Carla Maria. *Renata Tebaldi, la Voce d'Angelo*. Parma: Azzali, 2000.
- CLAUSSE, Eleonore. *Puccini*. Madrid: Espasa Calpe, 1980.
- CORTÉS, Blas. *Carmen de Bizet*. Barcelona: Daimon, 1983.
- D'AMICO, Tomasino. *Cilèa*. Milán: Curci, 1960.
- DE RENSIS, Raffaello. *Francesco Cilèa*. Roma: NeoClassica, 2016.
- DRYDEN, Conrad. *Riccardo Zandonai: A Biography*. Berlín: Peter Lang Publishing, 1999.
- KRAUSE, Ernst. *Puccini*. Madrid: Alianza Música, 1985.

FERNÁNDEZ CID, Antonio. *Puccini. El hombre, la obra, la estela*. Madrid: Guadarrama, 1974.

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. *Andrea Chénier de Umberto Giordano*. Barcelona: Daimon, 1985.

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. *Turandot de Giacomo Puccini*. Barcelona: Daimon, 1982.

GAGNINELLI, Viola. «Edoardo Sonzogno rappresentante italiano della Société des gens de lettres (1872-1878)». *La Fabbrica del Libro*, 14, no. 2 (2008), pp. 8-15.

HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María Vicenta. «Alphonse Daudet: la tradición oral, fábrica de los cuentos». *Anales de Filología Francesa*, 15 (2007), pp. 159-174.

MALLACH, Alan. *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915*. Northeastern: University Press, 2007.

MORINI, Mario; Ostali, Nandi; Ostali, Pietro. *Casa Musicale Sonzogno: Cronología delle opere*. Milán: Casa Musicale Sonzogno, 1995.

OLITE, Juan Carlos. «Ottorino Respighi». *Ritmo*, 658 (1994), pp. 54-55.

ORSELLI, Cesare. *Francesco Cilèa. Un artista dall'anima solitaria*. Varese: Zecchini Editore, 2016.

PICCARDI, Carlo. «Mascagni e l'ipotesi del dramma musicale cinematografico». Pomplio, Angelo (ed.). *Atti del XIV Congresso Della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura*. Turín: Edizione di Torino, 1990, pp. 467-476.

PITARRESI, Gaetano. *La dolcissima effigie. Studi su Francesco Cilèa*. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 1994.

PITARRESI, Gaetano. *Lettere a Francesco Cilèa 1878-1910*. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2001.

PITARRESI, Gaetano (ed.). *Francesco Cilèa e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palmi-Reggio Calabria, 20-22 ottobre 2000)*. Reggio Calabria: Edizioni del Conservatorio di Musica «F. Cilea», 2002.

POSA, Elena. «La verdadera Adrienne Lecouvreur». En: *Adriana Lecouvreur de Cilèa*. Madrid: Banco Central, 1988, pp. 14-17.

POSA, Elena. *Aida de Giuseppe Verdi*. Barcelona: Daimon, 1986.

POVEDA JABONERO, Rafael-Juan. «Puccini y la ópera verista». *Ritmo*, 803 (2007) pp. 6-10.

POVEDA JABONERO, Rafael-Juan. «La música de Jules Massenet». *Ritmo*, 848 (2012) pp. 6-10.

REPACI, Leonida. *Francesco Cilèa*. Soveria Mannelli: Rubbettino editore, 2000.

REVERTER, Arturo. «Toscanini, una concepción musical invariable». *Ritmo*, 505 (1980), pp. 35-37.

REVERTER, Arturo. «Una ópera contestataria». En: *Tosca de Puccini*. Sevilla: Ministerio de Cultura-Junta de Andalucía, 2007, pp. 25-35.

RIBERA BERGÓS, Jordi. *Adriana Lecouvreur de Francesco Cilèa*. Barcelona: Daimon, 1987.

RIBERA BERGÓS, Jordi. *La Gioconda de Amilcare Ponchielli*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2003.

RODONI, Laureto. «L'esilio di Busoni e di Wolf-Ferrari a Zurigo». Programa di Sala del Teatro dell'Opera di Messina, Messina: Teatro dell'Opera, 2000, pp. 7-15.

SAVATER, Fernando. «El túmulo de la diva». En: *Adriana Lecouvreur de Cilèa*. Madrid: Banco Central, 1988, pp. 18-19.

STREICHER, Johannes. *Ultimi splendori. Cilèa, Giordano, Alfano*. Roma: Ismez Editore, 1999.

TRIBÓ, Jaume. «Adriana Lecouvreur, un verismo de salón». En: *Adriana Lecouvreur de Cilèa*. Madrid: Banco Central, 1988, pp. 6-9.

VARIOS. *Ritorno di Cilèa. Atti del Convegno promosso dalla SIAE e dal Teatro alla Scala (Varazze, 5-6 giugno 1989)*. Roma: SIAE, 1991.

VILARDELL, Albert. «Adriana Lecouvreur: la inteligencia puesta al servicio del arte». *Ritmo*, 576 (1987), pp. 49-50.