

LA WALLY DE ALFREDO CATALANI EN LA ÓPERA VERISTA ITALIANA

Joaquín Piñeiro Blanca
Universidad de Cádiz

Resumen:

La escuela verista italiana supuso una superación de las convenciones operísticas post-románticas en Italia. El grupo de compositores vinculados a esta corriente se propuso aplicar el naturalismo de escritores como Henrik Ibsen, Émile Zola y Giovanni Verga al teatro lírico. Alfredo Catalani (1854-1893) fue uno de estos autores, junto a Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Francesco Cilèa o Riccardo Zandonai. Su ópera más emblemática es *La Wally* (1892), estudiada en este artículo en sus singularidades formales y de contenido que, en varios aspectos, hacen que se separe del modelo teórico verista. Por otra parte, se estudian también cuáles son los elementos que sí se corresponden con el modelo estético más habitual de la corriente, lo que determina que la obra y su compositor sean identificados con el Verismo.

Palabras clave: Catalani, Verismo, Giovane Scuola, ópera, *La Wally*, Italia.

Recepción: 30-10-2019

Aceptación: 06-03-2020

El equivalente musical al Realismo literario surgido en Europa en el último tercio del siglo XIX fue el Verismo, movimiento que nació en Italia coincidiendo con la culminación del largo proceso del *Risorgimento*. Se puede considerar que Giuseppe Verdi (1813-1901) fue el primer y más lejano impulsor de esta nueva corriente: desde *Rigoletto* (1851) y *La Traviata* (1853) el compositor de Busseto había intentado eliminar los aspectos más convencionales de la ópera: los números cerrados (arias, *cabalettas* o concertantes) que interrumpían el desarrollo dramático de las obras, los escenarios excesivamente lejanos en el tiempo y distantes de la sensibilidad del espectador, y las tramas argumentales inverosímiles. Progresivamente, el ejemplo verdiano sería seguido por los compositores italianos posteriores, especialmente Arrigo Boito (1842-1918) y Amilcare Ponchielli

(1834-1886), que con sus obras *Mefistofele* (1868) y *La Gioconda* (1876-1880) continuaron por este camino al adaptar con mayor exactitud el discurso musical a las exigencias dramáticas del libreto, que se hacía de este modo más creíble y cercano a su época. No en vano, Boito fue también excelente libretista para Verdi en *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893) y era diestro en las estrategias de adecuación de texto y música.

Los estrenos en 1890 y 1892 de *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni (1863-1945)¹ y de *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (1857-1919)², respectivamente, mostraron al público las dos obras que contenían finalmente todas las características definitorias del Verismo musical. La segunda de las piezas señaladas incluía en su prólogo un «manifiesto» en favor del realismo teatral por encima de cualquier otra consideración: en escena lo que podía contemplarse no era más que «un trozo de vida», tal y como canta el personaje de Tonio al inicio de esta ópera.

Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Riccardo Zandonai, Licinio Refice, Italo Montemezzi, Franco Alfano, Alberto Franchetti, Ermanno Wolf-Ferrari, Francesco Cilèa y Alfredo Catalani se sumarían, en parte, a esta corriente, también conocida como la *Giovane Scuola*³. Estos compositores asumieron sólo parcialmente las novedades introducidas por el Verismo: mayor libertad en la forma musical al ser abandonados los números cerrados, desarrollo teatral más directo y fluido (la extensión de las partituras se redujo a lo esencial), reducción del número de personajes secundarios e intención de no alejarse excesivamente de las tres unidades dramáticas (espacio, tiempo y acción) para lograr veracidad en los argumentos operísticos. A lo largo de sus carreras, los presupuestos estéticos veristas estarían presentes en alguna medida, según los casos, pero nunca con la claridad mostrada por Leoncavallo y Mascagni.

Alfredo Catalani se formó musicalmente dentro de esta escuela, pero su trayectoria artística fue adquiriendo con el tiempo características especiales debido a la influencia que ejerció la obra de Richard Wagner (1813-1883) sobre su trabajo y, en menor medida, la de los compositores franceses Charles Gounod (1818-1893) y Jules Massenet (1842-1912).

¹ Cf. Gonzalo Badenes Masó, «Pietro Mascagni: vida y obra», *Ritmo*, 551 (1985), pp. 95-96.

² Cf. Roger Alier, *Pagliacci de Ruggero Leoncavallo*, Barcelona, Daimon, 1985, pp. 39-42.

³ Cf. Rafael-Juan Poveda Jabonero. «Puccini y la ópera verista». *Ritmo*, 803 (2007), pp. 6-10.

Aunque el maestro de Leipzig transformó de algún modo la concepción del drama musical italiano de la mayoría de los autores, lo tuviesen o no aceptado conscientemente, en el caso de Catalani este fenómeno era singular por el mayor peso de este referente⁴.

LA FORMACIÓN MUSICAL DEL JOVEN ALFREDO CATALANI

Tres jóvenes toscanos ingresaron en el Conservatorio de Milán entre 1873 Y 1882 para perfeccionar sus estudios: Puccini, Mascagni y Catalani. Durante este período fueron discípulos de Antonio Bazzini (1818-1897) y Amilcare Ponchielli (1834-1886) y conocieron las últimas novedades operísticas en los muy activos teatros de la ciudad. Esta afortunada circunstancia permitió que Catalani formase parte del núcleo musical más destacado de Italia en aquel tiempo.

Nació en Lucca -al igual que Boccherini, Geminiani y Puccini- el 19 de junio de 1854, en una familia de músicos con escasos recursos económicos. Su padre Eugenio, con la ayuda de su abuelo Domenico y su tío Felice, le habían dado sus primeras clases de piano; y recibió las nociones fundamentales de armonía bajo el cuidado de su madre Giuseppina Picconi. Sin embargo, cuando el joven Alfredo empezó a mostrar claramente su gran talento musical trataron de disuadirlo, conscientes por propia experiencia de las dificultades de tal profesión. Los esfuerzos familiares fueron inútiles y Eugenio decide poner a su hijo en manos del profesor de contrapunto y composición del Liceo de Lucca Fortunato Magi (1839-1882).

Tras haber superado con brillantez el examen de ingreso, Catalani desarrolló sus estudios en esta institución hasta 1871. Un año después recibe un premio en contrapunto y composición que le permitió mostrar en público sus primeras obras: una Sinfonía y una Romanza para barítono. Una Misa a cuatro voces, coro mixto y orquesta, pieza de elaboración obligatoria en el centro para todos los nuevos diplomados, demostró definitivamente su talento. Su calidad propiciaría que fuese interpretada en la catedral de Lucca el 9 de junio de 1872. Este triunfo reveló lo limitada e insuficiente que era la ciudad

⁴ Cf. Severino Pagani, *Alfredo Catalani. Ombre e luci nella sua vita en ella sua arte*, Milano, Ceschina, 1957, pp. 8-27.

para que el joven Catalani continuase su formación musical. Magi, profesor inteligente y ambicioso, convenció a Alfredo para que presentase una solicitud de admisión en el Conservatorio de París acompañada por las partituras de la Sinfonía y la Misa. Su petición fue aceptada.

El Conservatorio parisino era en aquel período uno de los centros de enseñanza musical con más prestigio en Europa. Además, vivir en la capital francesa significaba estar en una ciudad llena de importantes teatros, destacadas sociedades de conciertos y grandes establecimientos de edición de partituras. Cuando Catalani llega a Francia, París acababa de salir de la guerra con Prusia y de la experiencia de la Comuna. Asimismo, Camille Saint-Saëns fundaba la *Société Nationale de Musique*, destinada a conservar y divulgar el repertorio de su país. El joven compositor no permanecería allí más de seis meses, durante los cuales recibió clases de François Bazin (1816-1878) -en ellas tuvo como compañero a Claude Debussy (1862-1918)-, escuchó los últimos estrenos de Charles Gounod, Jules Massenet y Georges Bizet (1838-1875), y entraba en contacto con la literatura de uno de sus autores favoritos: Émile Zola (1840-1902), de tanta influencia para el Verismo. Los motivos de su breve estancia siguen siendo hoy desconocidos, apuntándose como posibles hipótesis la imposibilidad que tuvo de presentarse al *Prix de Rome*, sus obligaciones de cumplimiento del servicio militar o lo excesivamente cosmopolita que París resultaba para su mentalidad provinciana. Lo cierto es que en 1873 ingresaba en el Conservatorio de Milán, aunque con el bagaje de lo aprendido en París, que dejará huella en su estilo creativo junto con el influjo de Wagner⁵.

CATALANI Y LA INFLUENCIA WAGNERIANA

Los círculos musicales milaneses se encontraban en plena controversia por la influencia de Richard Wagner (1813-1883), al que se consideraba un elemento «contaminante» de las esencias italianas que habría que interpretar en clave nacionalista, ya que Italia acababa de constituirse como Estado-nación y aún estaba vigente la necesidad

⁵ Cf. Paolo Petronio, *Alfredo Catalani*. Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2009.

de consolidar que proyecto político asegurando unas señas de identidad ante propios y frente a extraños que lo legitimaran.

Boito fue acusado de wagnerianismo por su ópera *Mefistofele*, al igual que Verdi por su *Aida* (1871). El estreno en la Scala de *Lohengrin* fue un enorme fracaso, fruto de la manifiesta hostilidad existente contra el maestro de Leipzig. Los compositores más conservadores del momento -Ponchielli y Gomes- no parecían haber superado la lección verdiana: bajo una apariencia de supuesta modernidad que hace referencia a la *grand-ópera* francesa de Meyerbeer más que a Wagner, se escondían los esquemas de la tradición operística de Rossini, Bellini y Donizetti⁶.

Alfredo Catalani pronto tomaría partido por la línea más avanzada de Boito, al que le unían lazos de amistad. Su admiración incondicional por Wagner había sido forjada por sus nuevos profesores de composición y piano Antonio Bazzini (1818-1897) y Carlo Andreoli (1840-1908). El primero de ellos lo introdujo además en los salones de la Condesa Maffei, amiga y protectora de Verdi y Manzoni. Estos años fueron provechosos para su formación pero difíciles y cargados de acontecimientos desagradables, como la muerte por tuberculosis de su hermano Roberto, mal que también acabará con la vida de Alfredo no demasiado tiempo después.

En 1875 logró el esperado diploma. Para el examen final, siguiendo la costumbre, presentó una ópera: *La Falce*, basada en un libreto de ambiente oriental en un acto de Arrigo Boito. La pieza obtuvo un éxito considerable -fue acogida por la crítica como una revelación- y señaló el comienzo de la colaboración con la editora rival del poderoso Giulio Ricordi, Giovannina Strozza-Lucca (1814-1894). Animado por los elogios recibidos, Catalani recurrió nuevamente a su amigo Boito para que le escribiese un nuevo drama, pero éste se encontraba demasiado ocupado con la nueva versión de su *Mefistofele* y con el texto para *La Gioconda* de Ponchielli⁷. Esto hizo que se pusiera en contacto con Carlo D'Ormeville que le ofreció un argumento muy cercano a su sensibilidad: *Elda*.

⁶ Cf. Joaquín Piñeiro Blanca, «Alfredo Catalani: entre el verismo y la influencia wagneriana», *Ateneo, Revista Científica Literaria y Artística del Ateneo de Madrid*, 2 (cuarta época) (1993), pp. 91-98.

⁷ Vid. Jordi Ribera Bergós, *La Gioconda de Amilcare Ponchielli*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2003.

La historia de *Elda*, inspirada en un *Lied* de Heine, entraba en conexión con el mundo romántico y nórdico apreciado por los compositores alemanes. Para no ser acusado con facilidad de wagnerianismo, se «suavizaron» algunos aspectos del libreto: se trasladó la acción de las orillas del Rin al Báltico y se eliminaron los episodios más heroicos en favor de los melancólicos y más intimistas. Con gran sabiduría, la obra no se estrenó en Milán sino en el Teatro Regio de Turín, más abierto a las innovaciones. El acontecimiento tuvo lugar con una favorable acogida el 31 de enero de 1880. La obra se representó meses más tarde en Varsovia para no volver a los escenarios hasta diez años más tarde, en una nueva versión más depurada titulada *Loreley*, de la que más adelante se hablará.

La dedicación exclusiva al melodrama estaba definitivamente decidida y Catalani la asumiría con todas sus consecuencias. La búsqueda de un buen libreto de resonancias wagnerianas y de calidad literaria sería, a partir de este momento, una de sus preocupaciones cotidianas.

Tras una nueva negativa de Boito, a quien parecía considerar el único capaz de satisfacer sus aspiraciones, se entregó a la composición de una partitura para el drama ambientado en la Grecia clásica *Dejanice*, de Angelo Zanardini. Fue una equivocación considerable ya que el libreto era de muy baja calidad. En él abundaban versos métricamente insostenibles y un argumento plagado de convencionalismos e incoherencias. Sin embargo, el genio de Catalani no se vio ahogado del todo por la trama argumental y la ópera posee pasajes tan brillantes como las partes corales y el preludio del cuarto acto. A pesar de ello, el estreno en La Scala de Milán el 17 de marzo de 1883 no hizo más que confirmar las deficiencias de la obra.

Ghislanzoni, autor de los versos de *Aida* y al que Catalani anteriormente ya había solicitado colaboración sin resultados, terminó aceptando el encargo de escribir un drama para el joven músico. Sólo puso como condición una total libertad creadora, acaso guardándose de otra relación despótica como la mantenida con Verdi. *Edmea* sería el título del nuevo trabajo. Transcurría el año 1884 y la constante e intensa actividad comenzaba a minar su salud, muy débil por una tuberculosis que ya empezaba a mostrar sus síntomas con claridad (pocos años antes, además de su hermano, sus padres también habían muerto de esta enfermedad). Pero en lugar de constituirse en motivo para aminorar su ritmo de

trabajo lo fue para justo lo contrario, para acelerar aún más sus esfuerzos creativos por el miedo a que una muerte temprana le impidiese culminar su obra.

Edmea estaba basada en un argumento de Alejandro Dumas hijo y narraba una historia de amor semejante a la de *Lucia di Lammemoor* (1835) de Gaetano Donizetti sólo que con un final feliz. Por fin, el estreno en la Scala de Milán el 27 de febrero de 1886 ofreció a Catalani el ansiado éxito de público. No obstante, a pesar de que su partitura era excelente y alcanzó popularidad en su momento, el compositor continuaba sin estar del todo satisfecho. Con esta pieza debutaría en Turín como director de orquesta Arturo Toscanini, personaje vital en la vida del maestro de Lucca como se verá más adelante.

Una década después de su primera representación, Catalani decidió revisar *Elda* con la ayuda de Zanardini, D'Ormeville, Illica y Giacosa para el libreto. Se devolvió la ambientación al Rhin, se cambió el nombre de la protagonista y el de la ópera por el de *Loreley* y los cuatro actos fueron reducidos a tres en búsqueda de una mayor fluidez argumental. Siendo ahora evidente su madurez creadora, reescribió gran parte de la partitura, resultando esta nueva versión más refinada en instrumentación y más expresiva dramáticamente. Las influencias de Wagner y Weber se hacen sentir de un modo más evidente, en los densos pasajes orquestales y en el frecuente uso del *leitmotiv*. Fragmentos como el aria de la protagonista «Amor, celeste ebbrezza» y la marcha fúnebre por la muerte de Anna de Rehberg se encuentran entre las páginas más bellas compuestas por Catalani.

Aunque su aprecio por *Loreley* superaba al de *Edmea*, el estreno en el Teatro Regio de Turín el 16 de febrero de 1890 confirmó que los gustos del público eran diferentes a los del compositor. Sólo gracias al apoyo de su amigo, el director de orquesta Arturo Toscanini, esta ópera, junto con *La Wally*, se incluiría posteriormente en las temporadas de los teatros más importantes del mundo.

CATALANI COMO DOCENTE

El éxito de *Loreley* hubiera sido determinante para mejorar la situación económica y anímica de Catalani, pero como las expectativas no fueron plenamente satisfechas tuvo que buscar una salida profesional alternativa. En 1886, a la muerte de Ponchielli, concurrió

a la cátedra de composición que éste ocupaba en el Conservatorio de Milán. Sus rivales, previendo que podría obtener la plaza fácilmente, difundieron el rumor de que estaba gravemente enfermo y que físicamente sería incapaz de ocuparse de la docencia. Su tuberculosis, desde luego, avanzaba pero no aún hasta el punto de que aquello fuese cierto. Tras una prolongada y agotadora batalla, finalmente obtuvo el cargo el 11 de abril de 1888, pero quedó demostrado el desinterés que por su persona existía en los círculos oficiales. Sus relaciones con Boito se habían deteriorado -las constantes negativas a proporcionarle un libreto habían acabado con su amistad-, Giulio Ricordi no le perdonaba que estuviese bajo la protección de su editora rival Giovannina Strozza-Lucca y Verdi no ocultaba sus reservas por la música del «*maestrino tedescofilo*», tal y como le gustaba denominarlo. Todos estos problemas aumentaron a causa de una desgraciada y corta relación amorosa con su prima Luisa Picconi. La familia de ella no dio su aprobación a este matrimonio debido al delicado estado de salud de Catalani y consiguió que la relación no prosperase⁸.

LA WALLY, LA CIMA CREATIVA DE CATALANI

La última ópera de Catalani, *La Wally*, sería su obra maestra, la pieza por la que se aseguraría un lugar en la historia de la música. Su composición no se inició en circunstancias favorables: Giulio Ricordi (1840-1912) había absorbido la editorial de Giovannina Strozza-Lucca, convirtiéndose en el más importante editor italiano (Sonzogno no se hará verdaderamente poderoso hasta pocos años más tarde, con Cileà y Leoncavallo). Nada interesado en proteger a Catalani, estaba en cambio entusiasmado con Giacomo Puccini (1858-1924), porque su innegable intuición le hacía pensar que era más capaz y que su estilo sintonizaba mejor con el público. Debido a esto era, naturalmente, una inversión más inteligente que Catalani desde el punto de vista comercial, que no tenía aún en su currículum una obra de verdadera resonancia. *La Wally* tendría que haber convencido al editor y a todos sus detractores de su indudable valía, pero en vida del maestro sólo lo logró en parte⁹.

⁸ Vid. Maria Menichini, *Alfredo Catalani alla luce di documenti inediti: Con il catalogo dei manoscritti dell'Istituto Musicale «Luigi Boccherini» di Lucca*, Lucca, Maria Pacini Fazi editore, 1993.

⁹ Vid. Rinaldo Cortopasi, *Il dramma di Alfredo Catalani*, Milán, La Voce, 1954.

La Wally se basó en un drama en cuatro actos de Luigi Illica, autor posteriormente de los versos de *Andrea Chénier* (1896) de Umberto Giordano y de *Iris* (1898) de Pietro Mascagni y, junto con Giacosa, de los libretos de las óperas más populares de Puccini: *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900) y *Madama Butterfly* (1904). El nudo argumental se centra en la tempestuosa relación de amor-odio entre Wally y Giuseppe Hagenbach en un marco espacial, el Tirol, que es muy poco usual en una ópera. Las montañas y la nieve, lejos de sugerir paz y serenidad, son el escenario de una tumultuosa y emocional trama en la que se desarrollan odios, rencores, venganzas, sacrificio y muerte¹⁰. Catalani tuvo, al fin, un libreto digno de ser llamado así. Fue basado en una idea inspirada por una novela por entregas de la baronesa Wilhelmine von Hillern (1836-1916) titulada *Die Geier-Wally*, publicada entre el 25 de julio y el 21 de agosto de 1887 en el periódico milanés *La Perseveranza*, y que había sido editada originalmente en 1875¹¹.

En *La Wally* se confirma el estilo del compositor: una combinación de melodrama tradicional italiano con influencias múltiples de compositores franceses como Gounod y Massenet, y, sobre todo, de Wagner. La orquestación es rica, compleja y de gran densidad -en muchos pasajes con un carácter casi sinfónico- y las voces discurren por una *tessitura* muy dramática. Existen algunas semejanzas con *La Gioconda* de Ponchielli, que pueden encontrarse en la concepción del personaje de la protagonista, fuerte y vulnerable a la vez, y en el tratamiento de su relación con el villano Vincenzo Gellner, parecida a la planteada en la mencionada ópera: el acuerdo de Wally con Gellner se hace bajo los mismos términos que el pacto entre Gioconda y Barnaba: la vida de un hombre se paga con el cuerpo de la mujer, en el primer caso para matarlo y en el segundo para lograr su salvación.

En marzo de 1891 la partitura estaba prácticamente acabada, salvo la «escena del beso» del final del acto segundo, el pasaje que presentó mayores dificultades para el compositor. Durante el verano del mismo año, Catalani preparó cuidadosamente la puesta

¹⁰ Vid. Luigi Illica, *La Wally. Drama in quattro atti. Libretto*, Milán, Ricordi, 1892.

¹¹ Vid. Paolo Petronio, *Alfredo Catalani*, Varese, Zecchini Editore, 2014.

en escena con el diseñador Adolf Hohenstein (futuro colaborador en las primeras representaciones de *Falstaff* de Verdi y *Tosca* de Puccini), con visitas al Tirol incluidas¹².

El título de esta ópera, si bien no presenta ningún tipo de connotación extraña para lenguas como el italiano o el castellano, puede provocar desconcierto en angloparlantes que no estén al tanto de los contenidos argumentales de la pieza, ya que en inglés «wally» es una palabra informal que puede significar «estúpido». Naturalmente, para Illica y Catalani es un diminutivo familiar del nombre de la protagonista principal, Walburga.

La obra se estrenaría con un significativo éxito en el Teatro alla Scala de Milán el 20 de enero de 1892 y, por fin, el implacable Ricordi juzgó esta ópera como «rápida, interesante, vigorosa y llena de juventud». Edoardo Mascheroni (1852-1941) había sido el director de orquesta y la protagonista fue encarnada por la soprano Hariclea Darclée (1860-1939) (la intérprete del estreno de *Tosca* de Puccini). Adeline Stehle (1860-1945) (la primera Nanetta en el *Falstaff* verdiano y la primera Nedda en *I Pagliacci*) y Virginia Guerrini (1871-1948) (la primera Quickly en *Falstaff*) cantaron respectivamente los roles de Walter y Afra. Emanuele Suagnez (1840-1910) (el tenor del estreno de *Henry Clifford* de Albéniz) fue Hagenbach y Arturo Pessina (1858-1926) (que participaría también en la *première* de *Le Maschere* de Mascagni) sería Gellner. Sin embargo, a pesar de que la partitura estuvo servida por un espléndido reparto, la crítica se dividió: unos valoraron las indudables cualidades de la escritura musical y la conmovedora y melancólica caracterización del personaje de Wally, y otros se mostraron ciegos a sus innovaciones compositivas, en las que se quiso ver una traición más de Catalani a la ópera italiana tradicional con sus veleidades wagnerianas. No obstante la popularidad de la partitura, en especial de páginas como «Ebben? Ne andrò lontana», estuvo asegurada.

La obra llegó poco después a Hamburgo, donde fue dirigida por Gustav Mahler, quien consideró que era la mejor ópera italiana que había dirigido (lo que no debe extrañar dado el germanismo de la partitura). También se planearon representaciones para el Teatro Regio de Turín (1894), que se entenderán como un nuevo estreno (ya que Catalani

¹² Cf. Alfredo Sofredini, *The First Lives of Alfredo Catalani*. Londres, Durrant Publishing, 2011, pp. 66-95.

modificó el final de la ópera), aunque el compositor no pudo conocer el resultado por su fallecimiento meses antes, en agosto de 1893.

LOS ASPECTOS MUSICALES DE *LA WALLY*

En *La Wally* desaparecen los números cerrados siguiendo uno de los criterios formales de la escuela verista. Las arias están insertas dentro de la trama y no son separables con facilidad. Es el caso de «Ebben? Ne andrò lontana», en la que la protagonista interactúa con su padre y algunos de sus vecinos cuando rechaza contraer matrimonio con Vincenzo Gellner y es obligada a marcharse de su casa¹³. Asimismo, la principal página solista del tenor, «M'hai salvato» y una de las de la protagonista femenina, «Prendi o fanciullo serbala» están insertas en respectivos diálogos entre Giuseppe Hagenbach y Wally y entre ésta y Walter en el acto cuarto. Realmente son unas réplicas algo más extensas dentro de una conversación¹⁴.

Por otra parte, influido por el uso del *leit-motiv* de Richard Wagner, Catalani utiliza temas musicales que asocia a personajes o situaciones, y que cobran absoluto protagonismo en los preludios de los actos tercero y cuarto. El más recurrente es el identificable con Wally, expuesto en «Ebben? Ne andrò lontana», de carácter melancólico, que es presentando en varias ocasiones en formas diversas a partir de la primera exposición, y que es asociable al sentimiento de amor no correspondido de la protagonista.

La obra exige tres grandes voces en los roles de Wally (soprano lírico-spinto), Giuseppe Hagenbach (tenor spinto) y Vincenzo Gellner (barítono). Pero, asimismo, intérpretes solventes en los personajes de Walter (soprano lírico-ligero), Stromminger (bajo) y Afra (mezzo-soprano). Todos ellos deben realizar un buen trabajo en equipo ya que son numerosos los pasajes en los que sus voces se mezclan concertadas en los dos primeros actos¹⁵.

¹³ Cf. Vid. Luigi Illica, *La Wally. Dramma in quattro atti. Libretto*, Milán, Ricordi, 1892, acto 1, última escena.

¹⁴ Cf. *Ibidem*, acto IV, última escena.

¹⁵ Cf. *Ibidem*, actos 1 y 2.

Obviamente, el rol más largo, musicalmente hablando, es el de Wally, con una tesitura que no presenta demasiadas exigencias en el registro agudo, pero que demanda un registro grave consistente y bien proyectado para solventar la ocasionalmente densa orquestación. Es una parte que está en la línea de personajes como Maddalena di Coigny en *Andrea Chénier* de Giordano, o los de los papeles que dan título a *Manon Lescaut* y *Tosca* de Puccini. Requiere control del fraseo, del *legato* y del *fiato*, ya que su prestación contiene abundantes frases largas, sostenidas en melodías que ponen a prueba la musicalidad de la soprano. También es necesaria una capacidad notable para la expresión dramática en todos los finales de acto de la ópera, ya que en los cuatro casos se concentran sobre el personaje situaciones emocionales extremas (rechazo paterno con el consiguiente abandono de su hogar, humillación pública en un baile y consiguiente deseo de venganza, rectificación de su conspiración para acabar con la vida de Hagenbach salvándolo ella misma de la muerte y suicidio tras el fallecimiento por una avalancha de nieve de su amado). Su prestación incluye nada menos que cinco arias: «Ebben? Ne andrò lontana», «Finor non m'han baciata», «Né mai dunque avrò pace?», «Prendi o fanciullo serbala» y «Eterne a me d'intorno». La gama expresiva que ofrecen estas páginas es variada y exigen de la soprano diferentes enfoques dramáticos en los que debe cuidarse no caer en la exageración para no romper con la correcta línea de canto. Como su permanencia en escena es constante a lo largo de toda la ópera es un rol especialmente agotador¹⁶.

El tenor que asuma el personaje de Giuseppe Hagenbach debe ofrecer un canto heroico de gran fortaleza, en la línea de Loris Ipanoff en *Fedora* de Giordano o Mario Cavaradossi en *Tosca* de Puccini. Aunque siempre tenga relevancia en la acción dramática, sus intervenciones en los tres primeros actos son relativamente breves (salvo el relato de la caza del oso del primer acto «Non è l'oro no che tenta»), quedando para el cuarto acto sus páginas más extensas. Allí canta su aria «Quando a Sölden» y desarrolla con la soprano el dúo «Poi che tu sera pieno di rimorsi». En comparación con el cometido de la soprano es una *particella* más breve, como ocurre con el tercer gran personaje, el de Vincenzo Gellner, que sin embargo tiene a su cargo una cantidad algo mayor de música que el tenor. El barítono asume un rol de villano en la línea que luego tendrá Scarpia *Tosca* de Puccini

¹⁶ Cf. Guido Salveti, «La Wally», en *Grande storia della musica. L'Italia dopo Verdi*, Edoardo Rescigno y Cesaere Orselli (editores), Milán, Gruppo editoriale Fabbri, 1982, p. 32.

y que previamente mostró Barnaba en *La Gioconda* de Ponchielli. Interviene en los tres primeros actos, concentrando su parte más exigente en los dúos que con Wally desarrolla en cada uno de ellos («Sei tu che domandata hai la mia man?», «Da che son la padrona» y «E strano intorno a me solo lamenti») y en los monólogos del primer acto («T'amo ben'io») y el tercero («La notte è oscura»). Su actuación es de gran trascendencia musical y dramática, ya que es el personaje que genera el conflicto de la protagonista y da lugar a algunas de las escenas de mayor tensión dramática. El recurso de enfrentar a soprano y barítono por los obstáculos que éste impone a las pretensiones amorosas de ella con el tenor ya se había utilizado con éxito en numerosas óperas, como *Il Trovatore* (1853) de Verdi y *La Gioconda* (1876) de Ponchielli¹⁷. Y más adelante se hará en otras como en *Andrea Chénier* de Giordano y *Tosca* de Puccini.

El rol del Walter, aunque es secundario en la trama, tiene a su cargo varias páginas de importancia y es apoyo escénico de la protagonista en prácticamente toda la obra. En estos aspectos tiene un peso similar al Óscar de *Un ballo in maschera* de Verdi. Sus intervenciones de mayor relevancia musical están en el primer acto («Un dì verso il Murzoll») y en el cuarto («E il vento iva lontano»).

El coro tiene una especial importancia en los tres primeros actos. Su cometido fundamental es el de actuar como comentarista de la acción, como era habitual en las óperas italianas anteriores a Giuseppe Verdi, y su intervención es relativamente exigente en las escenas concertantes.

En lo que se refiere a la orquestación, Catalani crea una instrumentación cromática, con un colorido atractivo que resalta armónicamente las voces. Hay ciertos parentescos con los recursos habituales en Jules Massenet¹⁸, pero especialmente con Richard Wagner. La orquesta no dobla a los cantantes, sino que comenta la acción con el uso inteligente del mencionado *leit-motiv*. Hay pasajes solistas para varios instrumentos de cuerda y viento y la instrumentación está al servicio de la creación de ambientes emocionales, paisajísticos y climáticos, como sucede en la espectacular tormenta de nieve que desata un alud en la

¹⁷ Cf. Jordi Ribera Bergós, *La Gioconda de Amilcare Ponchielli*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2003, pp. 48-57.

¹⁸ Cf. Rafael-Juan Poveda Jabonero, «La música de Jules Massenet», *Ritmo*, 848 (2012), pp. 6-10.

montaña que pone fin a la vida del protagonista masculino y que provoca el suicidio de Wally¹⁹.

La partitura, además del conjunto instrumental básico habitual, tiene previsto los siguientes instrumentos: un flautín, dos flautas, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes, un clarinete bajo, dos fagots, dos trompas, tres trompetas, tres trombones, una tuba baja, timbales, bombo y platillos, tambor, triángulo, tam-tam, pandereta y arpa. Para fuera de escena también seis trompas, dos trompetas, tam-tam, campanas, órgano.

La obra está bien planificada. Tras un primer acto de presentación de los personajes y del conflicto, con la página más célebre de la obra en («Ebben? Ne andrò lontana»), el segundo acto contiene un desarrollo dramático de elocuente estructura, que da inicio efectivo del drama a través de la burla pública a Wally por parte de Hagenbach, que provoca el deseo de venganza de ella utilizando la ayuda de su pretendiente Gellner, al que a su vez había rechazado previamente. La situación se prepara para el climático final del acto en el que Wally pide a Gellner que mate a Hagenbach. El tercer acto desarrolla el nudo de la acción y es el más complejo desde el punto de vista dramático: Wally se arrepiente una vez que Gellner ha despeñado a Hagenbach, y decide salvarlo de una caída mortal casi segura. Esto da lugar a uno de los pasajes más emocionantes de la ópera («Dio! Vive ancor!»). En el último acto, Hagenbach, conmovido por el sacrificio de Wally, responde a sus pretensiones amorosas en lo que parece conducir a un final feliz que, sin embargo, es abruptamente malogrado por el referido alud de nieve²⁰. En conjunto, este último acto es el más conciso y eficaz de la ópera, con las páginas orquestales más brillantes y con una cierta entidad propia que lo hacen disfrutable por separado, como ocurre con los de cierre de *La Favorita* de Donizetti, *La Gioconda* de Ponchielli, *La Traviata* de Verdi, *Manon Lescaut* de Puccini y *Adriana Lecouvreur* de Cilèa. Por otra parte, las exclamaciones finales de Wally, justo antes de precipitarse al vacío, recuerdan a las que luego se darán en la conclusión de *Tosca* de Puccini.

¹⁹ Vid. Johannes Streicher, *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, Roma, Ismez Editore, 1999.

²⁰ Vid. Varios, *Cielo e mar. Il teste delle Opera: Gioconda, Mefistofele, Wally*, Milán, Napoleone, 1990.

ARTURO TOSCANINI, EL GRAN VALEDOR DE LA WALLY

El último año de vida de Catalani fue duro y estuvo lleno de desilusiones. A la edad de treinta y nueve años era un hombre cansado y muy enfermo, amargado por la indiferencia de Ricordi y por el incipiente éxito de su paisano y compañero de estudios Puccini -éste todavía no había estrenado *Manon Lescaut*, su primera creación importante-. Su carácter ahora cáustico y desencantado quedó reflejado en todos sus escritos de este año: en ellos repartía críticas demoledoras a Mascagni y a Leoncavallo²¹. Algo más de dos meses antes de morir, en carta a su amigo Depanis, escribía:

¿Has visto en el *Corriere* de ayer el telegrama de Berlín donde se consigna que Wagner ha sido totalmente abandonado en los teatros alemanes y reemplazado por Mascagni, Leoncavallo, Puccini y Franchetti? Yo me siento feliz de no estar anunciado entre esos a quienes está reservada tanta responsabilidad artística. ¡Benditos ellos si tienen hombros bastante firmes como para aceptar la herencia de Wagner! ¡Ah, decadencia, decadencia!²².

En el verano de 1893, Catalani emprendió viaje a Endagina por motivos de salud, pero una grave hemoptisis en la frontera con Suiza lo obligó a regresar a Milán. Illica, Toscanini y unos primos del músico lo acompañaron y atendieron en sus últimos días. El carácter siempre difícil del músico -vivió constantemente angustiado por su tisis y mostraba una especial tendencia al aislamiento- se acentuó aún más. La oportuna y resuelta intervención de Toscanini impidió un suicidio. De todos modos, la muerte vendría inevitablemente pronto, la noche del 6 de agosto de 1893²³.

Poco conoceríamos de la obra de Alfredo Catalani de no ser ampliamente defendida y divulgada por Arturo Toscanini. El compositor y el director de orquesta se conocieron en octubre de 1886 a través de Giovannina Strozza-Lucca que, sorprendida por el amplio conocimiento del repertorio wagneriano de Toscanini, le confió el estreno de *Edmea*, la nueva ópera que su protegido iba a presentar pronto en Turín. De esta forma se inició una estrecha y sólida amistad que se prolongaría hasta la muerte del maestro. La mutua admiración que se tenían ayudó a consolidar su relación: Catalani descubrió en Toscanini

²¹ Vid. Giuseppe Depanis, *Alfredo Catalani. Apunti, ricordi (1893)*. Londres, Kessinger Publishing, 2010.

²² Vid. Domenico Luigi Pardini, *Alfredo Catalani: Composer of Lucca*. Londres, Durrant Publishing, 2010.

²³ Vid. Severino Pagani, *Alfredo Catalani. Ombre e luce della sua vita e nella sua arte*, Milán, Ceschina, 1957.

un genial director cuando su consagración todavía estaba lejos, y éste impidió que la obra de su buen amigo fuese olvidada tal y como parecía ser su destino debido a la incompreensión de sus contemporáneos. Ambos músicos se visitaron asiduamente hasta llegar a establecerse un vínculo prácticamente familiar: se convirtió en un hábito el que consultasen y criticaran los resultados de sus respectivos trabajos.

Con motivo de la puesta en escena de *Loreley*, Catalani permitió que Toscanini disfrutase de total libertad para introducir en la partitura los cortes que él creyese convenientes, un gesto de absoluta confianza. Entonces declararí: «Haz lo que te parezca mejor. Sé que estoy en buenas manos y por eso me siento plenamente confiado [...]. Creo que ningún otro puede comprenderme e interpretarme como tú»²⁴. Un gesto parecido fue el encomendarle la dirección de *La Wally* en Lucca, su ciudad natal. Un estreno comprometido si tenemos en cuenta que era la primera vez que en aquella localidad toscana se escenificaba una de sus óperas y que, además, temía las conspiraciones de los partidarios de otro compositor de Lucca: Giacomo Puccini. Era, por tanto, un encargo delicado, que fue resuelto eficazmente con la devoción acostumbrada.

A Toscanini le gustaban sinceramente las óperas del maestro toscano -su primogénito se llamó Walter, como el protagonista de *Loreley*, y una de sus hijas fue bautizada con el nombre de Wally-, pero como en aquel entonces se encontraba en los comienzos de su brillante carrera, no tenía el poder suficiente para imponer su criterio y promover la difusión de las mismas²⁵. Esto vendría más tarde, tras la muerte de Catalani. El compromiso fue decidido y firme y si su labor no dio mejores resultados no fue tanto a causa de Toscanini sino por otras consideraciones, muchas de ellas extramusicales.

Tanto *Loreley* como *La Wally* son dos óperas de complicada escenificación, especialmente la segunda. A ello hay que sumar los difíciles cometidos que los intérpretes, sobre todo las sopranos, tienen en estas obras. Por ejemplo, la cantante que se haga cargo del papel de Wally, en las algo más de dos horas que debe permanecer en escena, tiene que enfrentarse con gran cantidad de comprometidas páginas -nada menos que cinco arias entre

²⁴ Vid. Alfredo Catalani, *The Politics of Opera in Turn-Of-The-Century Italy: As Seen Through the Letters of Alfredo Catalani*. Londres, Edwin Mellen Pr, 1992.

²⁵ Cf. Arturo Reverter, «Toscanini, una concepción musical invariable», *Ritmo*, 505 (1980), pp. 35-37.

otras-, y además debe bailar, deslizarse por una ladera para rescatar al tenor, sortear un alud de nieve y arrojarse por un barranco. Una prestación, desde luego, agotadora. Esto explicaría en parte que, a pesar de la belleza de la música, pocas sopranos se decidieran a incluirla en su repertorio, aunque en sus recitales tuviesen un espacio frecuente algunas de sus arias principales. *La Falce*, *Dejanice* y *Edmea* han sido olvidadas con el tiempo, quizás porque Toscanini puso menor empeño en ellas debido a que sus valores musicales, sin ser escasos, eran inferiores a los de *Loreley* y *La Wally*. No obstante, en 1989 el sello discográfico *Bongiovanni* grabó *Edmea* con los efectivos del Teatro Lírico de Lucca, dirigidos por Massimo di Bernart. Con Maria Sokolinska Noto, Maurizio Frusoni, Marco Chingari y Graziano del Vivo en los personajes centrales.

Loreley ha tenido menor fortuna que *La Wally* en las programaciones de los teatros más importantes, ya que ha disfrutado de muy pocas representaciones desde su estreno, especialmente fuera de Italia. Una de las más recordadas tuvo lugar el 22 de febrero de 1968 en la Scala de Milán bajo la batuta de Gianandrea Gavazzeni. Cantó el papel titular Elena Suliotis, junto a Piero Cappuccilli. En 1990 esta obra fue grabada en el Teatro Comunale Giglio de Lucca por la casa italiana *Bongiovanni*, con las voces Colalillo, Visconti, Casiss, Garbato y Monici y la dirección de Napoleone Annovazzi.

Gracias a Toscanini, *La Wally* subió en 1905 nuevamente al escenario de su estreno: el Teatro alla Scala de Milán. El maestro de Parma impuso la pieza en importantes teatros de Europa y América, ayudando considerablemente al conocimiento de la partitura. Así pudo ser representada en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1909, donde fue nuevamente interpretada en 1927, con Claudia Munzio en el rol titular. Al teatro milanés no volvería hasta 1953, con motivo de los actos de celebración del primer centenario del nacimiento de Catalani. Para esa efeméride Arturo Toscanini y Victor de Sabata decidieron inaugurar la temporada de 1953-1954 con la obra maestra del compositor de Lucca. Para ello eligieron a Renata Tebaldi para encarnar a Wally. La soprano de Pesaro, descubierta por el propio Toscanini en 1946 cuando fue invitada a participar en el concierto de reinauguración de la Scala reconstruida tras la Segunda Guerra Mundial, contaba con los medios vocales ideales

para el personaje²⁶. La noche del 7 de diciembre de 1953 fue acompañada por un cuidado reparto formado por Mario del Monaco como Hagenbach, Renata Scotto -que debutaba en teatro en aquella velada- en el papel de Walter, Gian Giacomo Guelfi dando vida a Gellner y Giorgio Tozzi como Stromminger. La orquesta fue dirigida en aquella ocasión por Carlo Maria Giulini. El gran éxito de esta representación se repitió los días siguientes: 11, 13, 17, 20 y 23 de diciembre²⁷ y la celebridad de los intérpretes ayudó eficazmente a la difusión de la ópera.

Renata Tebaldi cantaría en dos momentos más de su carrera la ópera de Catalani: el 29 de octubre de 1960, en versión de concierto en los estudios de la RAI en Roma, bajo la batuta de Arturo Basile y junto a los cantantes Giacinto Prandelli, Dino Dondi, Pinuccia Perotti y Silvio Maionica²⁸; y el 6 y 13 de marzo de 1968, en el Carnegie Hall de New York, también en versión de concierto -recordemos lo que apuntábamos en líneas precedentes acerca de las dificultades de escenificación de esta obra-. En las dos veladas neoyorquinas, Tebaldi interpretó esta pieza con Carlo Bergonzi, Peter Glossop e Isabel Penagos en los papeles de Hagenbach, Gellner y Walter, respectivamente, y Fausto Cleva al frente de la orquesta²⁹.

Tebaldi, recogiendo el testigo de su mentor Toscanini en la divulgación de esta partitura, consiguió que su sello discográfico, la casa inglesa *DECCA*, realizase la primera grabación en estudio de *La Wally*. Esta se efectuó en junio de 1968 en Montecarlo, con el coro y orquesta de su Teatro Nacional dirigidos por Fausto Cleva y con Mario del Monaco, Piero Cappuccilli, Justino Díaz y Lydia Marimpietri como compañeros de la soprano italiana.

El Teatro Donizetti de Bérgamo vuelve a representarla el 9 de octubre de 1972, esta vez con Magda Olivero como protagonista. El director fue Ferruccio Scaglia y el resto del elenco lo formaban Silvano Carroli, Nicola Zaccaria, Giovanni Foiani y Laura Zanini.

²⁶ Cf. Vincenzo Ramon Bisogni, *Renata Tebaldi. Dolce maestà. Figlia, donna, icona*, Varese, Zecchini Editore, 2019, pp. 87-90.

²⁷ Cf. Paolo Isotta (ed.), *Omaggio a Renata Tebaldi*, Milán, Teatro alla Scala, 2002, pp. 158-161.

²⁸ Cf. Vincenzo Ramon Bisogni, *Renata Tebaldi...*, pp. 151-152.

²⁹ Cf. Carla Maria Casanova, *Renata Tebaldi, la Voce d'Angelo*. Parma, Azzali, 2000, pp. 134-141.

En 1981, gracias a la película francesa *Diva* (Jean Jacques Beineix, 1981), en la que una trama policial giraba alrededor del personaje de una soprano interpretada por Wilhelmenia Wiggins Fernández, el aria «Ebben? Ne andrò lontana» era cantada en el film y gracias a ello gozó de un incremento de su popularidad. Con ello, también el aumento de la curiosidad por la ópera completa y el que posteriormente fuera utilizada como banda sonora en otras películas como *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993) o *A Single Man* (Tom Ford, 2009).

Finalmente, en 1990, el sello *Eurodisc* realiza la segunda y, hasta ahora, última grabación en estudio de la ópera de Catalani. La soprano húngara Eva Marton encabeza un reparto completado por Francisco Araiza y Alan Titus, acompañados por Pinchas Steinberg y la Münchner Rundfunk Orchester.

Desde las representaciones de Festival de Bregenz en 1991, ya entrando en el siglo XXI, *La Wally* ha comenzado a ser representada con mayor frecuencia también fuera de Italia, en especial en lugares próximos a los recogidos en la acción dramática de libreto, como la serie de funciones ofrecidas en enero y febrero de 2013 en Innsbruck, con Susanna Von Der Burg encabezando el reparto; o las protagonizadas por Ainhoa Arteta en Ginebra en 2014.

En febrero de 2017, gracias a una coproducción de los teatros de Piacenza, Módena, Reggio Emilia y Lucca, *La Wally* regresó a la escena italiana después de treinta años de ausencia. Entre febrero y abril, los teatros que promocionan la producción ofrecieron una serie de representaciones que fueron, en parte, retransmitidas por radio.

CONCLUSIÓN

El transcurso del tiempo ha ido aumentando el conocimiento de la obra de Alfredo Catalani y con ello se ha puesto de manifiesto su indudable atractivo e interés. La admiración del compositor por Richard Wagner, unida a la influencia ejercida por autores franceses como Gounod y Massenet, junto su innato dominio de la melodía, confluyeron en la creación de una música muy personal, especialmente valiosa por su contenido expresivo, que se muestra especialmente en su obra más importante, *La Wally*. La breve carrera operística de Catalani, interrumpida por su temprana muerte, había abierto un camino alternativo para la lírica italiana, que combinaba verismo y wagnerianismo sin despreciar la tradición belcantista, y que prometía frutos interesantes como resultado de esta feliz combinación. Sin embargo, el prematuro fallecimiento del músico impidió, como ha ocurrido en otros casos aún más relevantes como los de Mozart o Bellini, que su capacidad creativa se desarrollara plenamente, dejando en el territorio de la especulación lo que habría podido ofrecer y hasta dónde hubiera llegado la rivalidad naciente surgida con Giacomo Puccini en el marco de la casa Ricordi.

DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE LA WALLY POR ORDEN CRONOLÓGICO³⁰

- 1953. CD. Milán: G.O.P., 734-CD2. Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Renata Scotto, Giangiacomo Guelfi, Giorgio Tozzi, Jolanda Gardino. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala di Milano. Carlo Maria Giulini. Grabación radiofónica.
- 1960. CD. Roma: Fonit Cetra, CDC 7. Renata Tebaldi, Giacinto Prandelli, Pinuccia Perotti, Dino Dondi, Silvio Maionica, Jolanda Gardino. Orcehstra Sinfonica e Coro di Roma della Radiotelevisione Italiana. Arturo Basile. Grabación de audio en estudio para retransmisión radiofónica.
- 1968. CD. Nueva York: Opera Magic's, OM24167. Renata Tebaldi, Carlo Bergonzi, Isabel Penagos, Peter Glossop, Andrezehj Saciuk, Deborah Kieffer. The American Opera Society. Fausto Cleva. Grabación radiofónica.
- 1968. CD. Montecarlo: Decca, 460 744-2. Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Lydia Marimpietri, Piero Cappuccilli, Justino Díaz, Stefania Malagù. Coro Lírico di Torino. Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo. Fausto Cleva. Grabación de audio en estudio.
- 1990. CD. Munich: Sony-Eurodisc. Eva Marton, Francisco Araiza, Alan Titus. Münchner Rundfunk Orchester. Pinchas Steinberg. Grabación de audio en estudio.
- 2013. DVD. Innsbruck: Capriccio, C9005. Susanna Von Der Burg, Paulo Ferrerira, Susanne Langbein, Bernd Valentin, Marc Kugel, Kristina Cosumano. Tiroler Symphonie Orchester Innsbruck. Alexander Rumpf. Grabación televisiva.
- 2014. DVD. Ginebra. Ainhoa Arteta, Yonghoon Lee, Ivanna Lessyk-Sadivska, Vitaliy Bilyy, Bálint Szabó, Ahlima Mhamdi. Choeur du Grand Théâtre de Genève. Orchestre de la Suisse Romande. Evelino Pidò. Grabación televisiva.

³⁰ El título de todas las grabaciones es el de la ópera de Catalani. La colocación de la fecha al inicio de cada referencia responde al interés por clarificar la sucesión cronológica de las mismas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIER, Roger. *Pagliacci de Ruggero Leoncavallo*. Barcelona: Daimon, 1985.
- BADENES MASÓ, Gonzalo. «Pietro Mascagni: vida y obra». *Ritmo*, 551 (1985), pp. 95-96.
- BISOONI, Vincenzo Ramon. *Renata Tebaldi. Viaggio intorno ad una voce*. Parma: Azzali, 1999.
- BISOONI, Vincenzo Ramon. *Renata Tebaldi. Dolce maestà. Figlia, donna, icona*. Varese: Zecchini Editore, 2019.
- CATALANI, Alfredo. *The Politics of Opera in Turn-Of-The-Century Italy: As Seen Through the Letters of Alfredo Catalani*. Londres: Edwin Mellen Pr, 1992.
- CASANOVA, Carla Maria. *Renata Tebaldi, la Voce d'Angelo*. Parma: Azzali, 2000.
- CORTOPASI, Rinaldo. *Il dramma di Alfredo Catalani*. Milán: La Voce, 1954.
- DEPANIS, Giuseppe. *Alfredo Catalani. Apunti, ricordi (1893)*. Londres: Kessinger Publishing, 2010.
- ILLICA, Luigi. *La Wally. Dramma in quattro atti. Libretto*. Milán: Ricordi, 1892.
- ISOTTA, Paolo (ed.). *Omaggio a Renata Tebaldi*. Milán: Teatro alla Scala, 2002.
- MENICHINI, Maria. *Alfredo Catalani alla luce di documenti inediti: Con il catalogo dei manoscritti dell'Istituto Musicale «Luigi Boccherini» di Lucca*. Lucca: Maria Pacini Fazi editore, 1993.
- PAGANI, Severino, *Alfredo Catalani. Ombre e luci nella sua vita en ella sua arte*. Milano: Ceschina, 1957.
- PARDINI, Domenico, *Alfredo Catalani: Composer of Lucca*. Londres: Durrant Publishing, 2010.

PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, «Alfredo Catalani: entre el verismo y la influencia wagneriana». *Ateneo. Revista Científica Literaria y Artística del Ateneo de Madrid*, 2 (cuarta época) (1993), pp. 91-98.

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.

PETRONIO, Paolo. *Alfredo Catalani*. Trieste: Edizioni Italo Svevo, 2009.

PETRONIO, Paolo. *Alfredo Catalani*. Varese: Zecchini Editore, 2014.

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

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

PAGANI, Severino. *Alfredo Catalani. Ombre e luce della sua vita e nella sua arte*. Milán: Ceschina, 1957.

SALVETI, Guido. «La Wally». En: *Grande storia della musica. L'Italia dopo Verdi*. Edoardo Rescigno y Cesaere Orselli (editores). Milán: Gruppo editoriale Fabbri, 1982.

SOFREDINI, Alfredo. *The First Lives of Alfredo Catalani*. Londres: Durrant Publishing, 2011.

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

VARIOS. *Cielo e mar. Il teste delle Opera: Gioconda, Mefistofele, Wally*. Milán: Napoleone, 1990.