

**EL CAMINO DE VERDI AL VERISMO: LA
GIOCONDA DE PONCHIELLI**
*THE ROAD OF VERDI TO VERISM: LA GIOCONDA DE
PONCHIELLI*

Joaquín Piñero Blanca
Universidad de Cádiz

RESUMEN

Con Giuseppe Verdi se amplificaron y superaron los límites del Bel Canto representado, fundamentalmente, por Rossini, Bellini y Donizetti. Se abrieron nuevos caminos para la lírica italiana y en la evolución que terminaría derivando en la eclosión del Verismo que se articuló en torno a una nutrida generación de autores como Leoncavallo, Mascagni o Puccini. Entre Verdi y la *Giovane Scuola* se situaron algunos compositores que constituyeron un puente entre ambos momentos creativos. Entre ellos destacó Amilcare Ponchielli (1834-1886), profesor de algunos de los músicos más destacados del Verismo y autor de una de las óperas más influyentes del momento: *La Gioconda* (1876-1880), estudiada en este artículo en sus singularidades formales y de contenido que, en varios aspectos, hacen que se adelante al modelo teórico verista. Por otra parte, se estudian también cuáles son los elementos que conserva de los compositores italianos precedentes y las influencias del modelo estético francés, lo que determina que la obra y su compositor sean de complicada clasificación, aunque habitualmente se le identifique incorrectamente con el Verismo.

Palabras clave: Ponchielli; Verismo; Giovane Scuola; ópera; La Gioconda; Italia

ABSTRACT

With Giuseppe Verdi, the boundaries of Bel Canto were amplified and exceeded, mainly represented by Rossini, Bellini and Donizetti. New paths were opened for the Italian lyric and in the evolution that would end up leading to the emergence of Verismo that was articulated around a large generation of authors such as Leoncavallo, Mascagni or Puccini. Between Verdi and Giovane Scuola there were some composers who formed a bridge between both creative moments. Among them stood out Amilcare Ponchielli (1834-1886), professor of some of the most prominent musicians of Verismo and author of one of the most influential operas of the moment: *La Gioconda* (1876-1880), studied in this article in its formal singularities and of content that, in several aspects, make the theoretical model verista advance. On the other hand, the elements that it preserves from the preceding

Italian composers and the influences of the French aesthetic model are also studied, which determines that the work and its composer are of complicated classification, although it is usually incorrectly identified with Verismo.

Keywords: Ponchielli; Verismo; Giovane Scuola; opera; La Gioconda; Italy

INTRODUCCIÓN

Giuseppe Verdi (1813-1901) puede ser considerado como el primer y más lejano impulsor de la corriente musical dominante en Italia en el tránsito del siglo XIX al XX: el Verismo. 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 tendría inmediatos continuadores en compositores como, especialmente, Arrigo Boito (1842-1918) y Amilcare Ponchielli (1834-1886), que con sus obras *Mefistofele* (1868) y *La Gioconda* (1876-1880), respectivamente, 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 era diestro en las estrategias de adecuación de texto y música ya que fue también excelente libretista para Verdi en *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893) y para el propio Ponchielli en su *Gioconda*.

Ponchielli nació en Paderno (Cremona) el 31 de agosto de 1834 dentro de una familia de comerciantes y docentes. Su padre fue organista en la iglesia de la pequeña localidad y fue el responsable de la enseñanza de las primeras nociones musicales de Amilcare, que a los nueve años pudo con ello obtener un puesto becado para formarse en el Conservatorio de Milán. En este centro estuvo desde 1843 hasta 1854, un largo período en el que tuvo como principales maestros a Pietro Ray, Arturo Angeleri, Felice Frasi, Lauro Rossi y Alberto Mazzucato. Es decir, un cuadro de profesores de alto prestigio en aquel momento (Damerini, 1940, pp. 10-21).

Las primeras composiciones de las que se tienen noticias son dos trabajos escolares de 1850: una *Sinfonia per orchestra* y una *Scena campestre*. Al año siguiente fue co-autor, en compañía de otros tres estudiantes, de la opereta *Il sindaco babbeo*, que pusieron de relieve su predisposición hacia el teatro lírico (Cesari, 1934, pp.15-34).

Tras acabar sus estudios obtuvo un primer empleo remunerado en 1854, como organista de la Iglesia de San Hilario de Cremona, que completaba con clases particulares que fueron la semilla de su vocación como docente (Levine, 1988, 140-141). Desarrollando estas actividades conoció al director titular de la orquesta del Teatro della Concordia, Ruggero Manna (1808-1864), que fue un personaje clave en los primeros pasos de la carrera musical de Ponchielli. Entre otras gestiones, lo puso en contacto con el empresario cremonense Bartolo Piatti, del que surgiría el primer encargo de una ópera: *I Promesi Sposi*.

PONCHIELLI, COMPOSITOR Y DOCENTE

En 1855 Ruggero Manna nombró a Ponchielli como su director ayudante en la orquesta del Teatro della Concordia, lo que materializó su plena integración en el círculo cultural de Cremona. En este teatro estrenó el 30 de agosto de 1856 su primera ópera, *I Promesi Sposi*, con la elección de un tema muy oportuno teniendo en cuenta los momentos políticos que Italia vivía entonces. En pleno proceso de construcción nacional se buscaban señas de identidad que definieran y legitimaran el *Risorgimento*. Intelectuales y creadores procedentes de diversos campos de las artes aportaron diversas obras que ayudaron a este fin. Es bien conocido el contenido nacionalista de las primeras óperas de Giuseppe Verdi y su utilidad simbólica en la causa italiana. También la obra literaria de Alessandro Manzoni (1785-

1873), que ayudó a estandarizar la lengua toscana que, enriquecida con aportes de otros idiomas peninsulares, se impondría en toda la nación una vez lograda la unificación política. Su libro más importante fue, precisamente, *I Promesi Sposi*, que ha sido considerado el primer exponente de la novela italiana moderna y, junto con la *Divina comedia* de Dante Alighieri, la obra cumbre de literatura italiana. Es decir, que la utilización de esta fuente literaria para la primera ópera fue una decisión inteligente, y aseguró que las primeras funciones fueran las de la apertura de la temporada 1856-1857 del Teatro della Concordia. Las expectativas depositadas en el joven músico y en la adaptación musical de la novela de Manzoni se vieron satisfechas pero, no obstante, eso no supuso aún su consagración como compositor ya que la pieza no llegó a ser interpretada fuera de Cremona en los siguientes años. No pudo estrenar su segunda ópera *Bertrando* (1858) por contratiempos empresariales, y su tercera obra, *La Savojarda*, no sería llevada a escena hasta el 19 de enero de 1861, de nuevo en el Teatro della Concordia y sin que tuviera ningún impacto fuera de la ciudad. Seguía siendo un músico de apreciación local. Más adelante reelaboraría esta composición para su estreno en el Teatro Dal Verme de Milán el 17 de noviembre de 1877 con el nuevo título de *Lina*, cuando el éxito de *La Gioconda* el año anterior elevó su prestigio (Cesari-Franceschini-Barbierato, 2010, pp.34-69).

En 1862 se trasladó a la vecina Piacenza para ser director de su banda municipal y allí, al año siguiente, el 26 de diciembre de 1863, presentó su cuarta ópera, *Roderico re dei Goti*, en el Teatro Municipal en una única representación que no tuvo continuidad. Desde 1864 se hizo cargo también de la banda de música de Cremona, aunque no fueran actividades que cubrieran sus expectativas. Buscando otras salidas y tratando de superar el ámbito local, Ponchielli participó en 1868 en el concurso de una plaza de profesor de contrapunto y fuga en el Conservatorio de Milán, quedando en el primer puesto en la selección (Ferraris-Tintori, 1984, pp.32-56). Sin embargo, el segundo candidato, Franco Faccio (1840-1891), mejor relacionado con el Ministerio, sería el que ocuparía finalmente el cargo. Paradójicamente, Faccio sería el supervisor de la primera representación de *La Gioconda* de Ponchielli, quizás porque estuvo ajeno a las intrigas que lo llevaron a ocupar su plaza de profesor o por compensar el daño hecho. Lo cierto es que no se trataba de un músico mediocre, como ocurre en tantos casos de nepotismo, como demuestra el hecho de que Giuseppe Verdi le confiara la dirección del estreno mundial de su *Otello* en el Teatro alla Scala en 1887.

Tras el frustrado intento de ocupar el cargo de profesor en el Conservatorio de Milán y de no haber logrado el arreglo óptimo de un libreto de Francesco Maria Piave (colaborador de Verdi en *Macbeth*, *Rigoletto*, *La Traviata* o *La Forza del Destino*), de la que podría haber sido su siguiente ópera, *Vico Bentivoglio*, concentró sus esfuerzos en el siguiente trabajo: *La vergine di Kermo*, una obra colectiva creada junto a once autores más una década antes para la que Ponchielli sólo había escrito dos arias y un dueto. Sin embargo, supervisó el estreno en el Teatro della Concordia en 1870 y, nuevamente, el éxito no salió de Cremona (Denapoli, 1936, pp.22-76).

Dispuesto a proyectarse al exterior (lo que hubiera conseguido de haberse hecho con el puesto en el Conservatorio de Milán), decidió revisar y corregir la que pensaba era su mejor ópera hasta la fecha, *I Promesi Sposi*, para representarla en el Teatro Dal Verme de Milán el 5 de octubre de 1872, menos de un año después de la primera representación de *Aida* de Verdi en Italia. El teatro no era precisamente la Scala pero le daba la oportunidad de darse a conocer en una de las capitales de la música. El asunto se complicó porque Errico Petrella (1814-1877) había estrenado en la ciudad, tan sólo tres años antes, una ópera basada en la misma fuente literaria. No obstante, en la comparación Ponchielli salió ganando, a juzgar por la calurosa acogida de la obra y el que fuese representada en los siguientes meses en el Teatro Carlo Felice de Génova, donde Giuseppe Verdi pudo escucharla y expresar una opinión favorable, aunque moderada: “de todos los compositores que conozco, Ponchielli es el mejor, pero desgraciadamente no es tan joven ya. Debe tener cuarenta años y ha visto y oído demasiado. Ya sabe usted mi opinión sobre oír demasiado”, dijo en una carta (Ribera Bergó, 2003, pp.20-21).

Intuyendo rentabilidad empresarial en Ponchielli, el editor Giulio Ricordi (1840-1912) encargó al compositor una nueva ópera con libreto de Antonio Ghislanzoni (1824-1893), colaborador de Verdi en *La Forza del Destino* y *Aida*, que le abriría las puertas del Teatro alla Scala. La consagración como creador comenzaba a estar a su alcance. Basado en un poema del autor polaco Adam Mickiewicz (1798-1855) titulado *Konrad Wallenrod*, que narraba las aventuras de un príncipe lituano del siglo XIV, la que sería su quinta ópera se estrenaría el 7 de marzo de 1874 bajo el título de *I Lituani*. Fue su primer éxito verdaderamente importante, a lo que no fue ajena la eficaz maquinaria empresarial de Ricordi y la Scala. No obstante, el compositor revisó la partitura debido a la inseguridad que tenía acerca de la idoneidad de su estilo en algunos pasajes musicales para servir adecuadamente a las exigencias del drama y, asimismo, a sus dudas sobre la orquestación. Justo un año después sería de nuevo representada en la misma sala con sustanciales modificaciones, revalidándose la positiva acogida que permitió, incluso, que Ricordi lograra subirla a escena en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo (Arias, 1991, pp.89-96).

En 1881 Ponchielli logró, por fin, su ansiada plaza de profesor en el Conservatorio de Milán. Esta vez de composición, materia que impartiría hasta su muerte en 1886. La mejora de su situación en el ambiente cultural de la ciudad compensó y reparó la injusticia cometida en el pasado. Allí tuvo dos alumnos de excepción sobre los que ejerció gran influencia: Giacomo Puccini (1858-1924) y Pietro Mascagni (1863-1945) (Alier, 1985, 39-42). Su magisterio también se extendió, indirectamente, al resto de los autores del Verismo (Francesco Cilèa, Umberto Giordano, Alfredo Catalani, Riccardo Zandonai...). Con ellos trabajaba como un pintor en su taller, haciendo que sus discípulos participaran en algunos aspectos de las composiciones en las que estaba inmerso (Poveda Jabonero, 2007, pp.6-10).

Desde 1882 ocupó el cargo de maestro de capilla de la iglesia de Santa María la Mayor de Bérgamo, para la que escribió música sacra y otras obras circunstanciales. Esto abrió un capítulo alternativo en su producción que dio variados frutos, como la *Cantata a Gaetano Donizetti* (1875), el *Inno Trionfale Il Gottardo* (1881), *Sulla tomba di Garibaldi* (1882) y *Cantata per papa Gregorio VII* (1885) (Howey, 2003, pp.30-34).

Teresa Brambilla (1845-1921), célebre soprano dramática que asumió el rol de Lucía en el estreno milanés de *I Promesi Sposi*, contraería matrimonio con Ponchielli el 26 de marzo de 1874, propiciando que el compositor se estableciera definitivamente en Milán. Para su vocalidad estuvo pensado el papel de Gioconda, la protagonista de su quinta ópera.

LA GIOCONDA, LA CIMA CREATIVA DE PONCHIELLI

El 28 de abril de 1835 se había estrenado en la Comédie-Française el truculento drama de Victor Hugo *Angelo tyran de Padova*, que daría noches de gloria a actrices como Sara Bernhardt. La trama de esta obra serviría de base para la que se convertiría en la ópera que aseguraría a Ponchielli un lugar en la historia de la música. El libreto de *La Gioconda* se debió a la experta mano del compositor y escritor Arrigo Boito, que sin embargo firmaría bajo un pseudónimo, Tobia Gorrio, quizás por su insatisfacción con el resultado excesivamente melodramático e inverosímil de la acción o porque prefería ser conocido exclusivamente como músico (Descotes, 1982, 103). Con respecto al original se modifica un poco la historia. Angelo Malipiero (Alvise Badoero en la ópera) es un gobernador de Padua del siglo XVI, designado por las autoridades venecianas, que vive en el constante temor de ser destituido del cargo. Tiene una esposa oficial, Caterina Brigadini (Laura Adorno en Ponchielli), con la que se ha casado por interés económico; y una amante que es una actriz callejera, Tisbe (Gioconda, que en la ópera, sin embargo, no tiene relación con él y sino con Enzo Grimaldo, el amante de Laura Adorno, y que se transforma de cómica en cantante). Interviene un proscrito misterioso, Rodolfo (Enzo), que es el enamorado de Caterina (Laura), y un falso mendigo que se dedica a indagar sobre todos ellos, Homodei (Barnaba en la ópera, en la que no se muestra como aparente indigente sino abiertamente como un espía del Consejo de los Diez). En el libreto de Boito se añade otro personaje importante, el de la madre de Gioconda, una anciana mujer ciega que es utilizada por

Barnaba como arma para atormentar y manipular a Gioconda, y que surge de unas referencias a la madre fallecida de Tisbe en el original de Victor Hugo. Entre estos seis personajes se dan las improbables escenas que desarrollan tanto la pieza de Victor Hugo original como la ópera de Ponchielli. También Saverio Mercadante (1795-1870) crearía una pieza basada en la misma fuente literaria: *Il Giuramento* (1837). Asimismo, César Cui (1835-1918) haría lo propio en *Angelo* (1876), el mismo año del estreno de *La Gioconda*. Y más adelante, en 1902, Eugene d'Albert (1864-1932) volvería a utilizarla en *Der Improvisator*.

En su adaptación de *Angelo tyran de Padova*, Boito eliminó las largas explicaciones políticas y otras referencias históricas. También suavizó el carácter brutal de Rodolfo (Enzo) para convertirlo en el héroe de la historia. Por otra parte, los rasgos negativos concentrados en Angelo (Alvise) se reparten con Homodei (Barnaba) hasta quedar éste convertido en el principal villano de la trama. En general, los acontecimientos del drama de Victor Hugo son más sangrientos que en la ópera. Por ejemplo, en la escena final, Rodolfo (Enzo) apuñala a Tisbe (Gioconda) antes de que Caterina (Laura) despierte tras el fin del efecto del filtro. En una inverosímil frase final ella, casi sin aliento, murmura un “adiós, amor mío, mi Rodolfo. Ahora déjame rápidamente; me estoy muriendo y os bendigo a los dos” (Hugo, 1855, pp.49-50).

El encuentro de Boito y Ponchielli fue propiciado, naturalmente, por Ricordi. En 1874, el año de su matrimonio, el compositor ya tenía el libreto en sus manos y podía dedicarse a componer pensando en el papel protagonista para una voz similar a la de su esposa, como antes se señalaba. Boito y Ponchielli eran tan diferentes entre sí como la ópera que realizarían juntos. El compositor no dejaba de tener una cierta inseguridad en sí mismo, debido a lo accidentada y lenta que estaba siendo su carrera, y no lograba superar del todo su provincianismo y su carácter conservador, ya que la mayor parte de su vida había transcurrido en el entorno de Cremona. En contraste, Boito era impetuoso, nada acomodaticio, muy al tanto de las novedades culturales internacionales debido a sus estudios durante dos años fuera de Italia, germanófilo y nada complaciente con la tradición. Él quería reformar la música italiana de acuerdo con los modelos establecidos por Berlioz y Wagner. Para difundir sus pensamientos escribió numerosos ensayos en los que incluso llegaba a poner en crítica la obra de Verdi, lo que hizo que fuese muy impopular, aunque no impidió que el músico de Busseto llegase a colaborar con él en la revisión de algunas de sus óperas, como *Simon Boccanegra*, o en la creación de los libretos para *Otello* y *Falstaff* (Polignano, 1987, p.228).

Boito introdujo profundas modificaciones en el drama de Victor Hugo. De Padua se traslada toda la acción a Venecia. Se modificaron los nombres de todos los personajes, introdujo otros nuevos y sacó la acción a las calles, canales y lagunas de la ciudad, mientras que en Victor Hugo todo se desarrollaba en el interior de un palacio. Además puso nombre a los cuatro actos: *La boca del león* (acto 1), *El rosario* (acto 2), *La Casa de Oro* (acto 3) y *El canal Orfano* (acto 4).

Ponchielli había recibido en sus óperas anteriores la crítica de que había poca acción y dinamismo escénico. Aquí ocurría justo todo lo contrario. Estimulado por los múltiples retos que el texto presentaba, Ponchielli trabajó relativamente rápido, aunque con muchas dudas, y en junio de 1875 ya había acabado el primer acto. En octubre del mismo año se trasladaba a Bolonia para entrevistarse con Boito, que estaba allí preparando su ópera *Mefistofele* para un reestreno, con el fin de realizar algunos cambios en los actos siguientes (Varios, 1985, pp.45-78). En enero de 1876 ya estaba acabada la partitura, a tiempo de que comenzasen los ensayos para que pudiera estrenarse en la anunciada fecha, el siguiente mes de abril.

Desde el éxito de *I Lituani*, Ponchielli fue considerado el digno sucesor de Giuseppe Verdi, con el apoyo de los moderados elogios del compositor de Busseto que había reconocido su valía. La expectación era grande, aumentada por la maquinaria publicitaria de Ricordi, y el éxito fue muy amplio. La primera función, prevista en el Teatro alla Scala

para el 8 de abril de 1876, contó en el reparto con el célebre tenor español Julián Gayarre (1844-1890) en el papel de Enzo Grimaldo, además de Maddalena Mariani Masi, Marietta Biancolini Rodríguez, Gottardo Aldighieri, Ormondo Maini y Eufemia Barlani-Dini. La dirección de orquesta estuvo a cargo de Franco Faccio, el candidato que le había arrebatado a Ponchielli la plaza en el Conservatorio de Milán en 1868 (Angeloni-Tintori, 1985, 43-61). Los insistentes aplausos solicitaron la repetición de algunos números, desde el preludio del primer acto hasta el aria «Cielo e mar!» servida por la admirada voz de Gayarre.

Después de esta colaboración, Ponchielli no volvería a trabajar con Boito, quizás porque consideraba que el libreto servido por el músico y escritor era demasiado difícil para su forma de componer. Probablemente porque era más convencional y conservador que su libretista. Así se expresaba en una carta sobre sus reservas durante el trabajo en *La Gioconda*, que muestran que realmente estaban estableciendo las reglas de la futura escuela Verista utilizando, a la vez, los soportes de la *Grand'Opéra* francesa, y que era algo que a Ponchielli le asustaba:

Por naturaleza nunca puedo estar satisfecho, y en este caso menos. Hay demasiados conceptos, el verso y la expresión complicada carecen de la claridad que yo busco. Esto puede parecer inconcebible pero escribo más fácilmente con versos corrientes. Hay veces en que no puedo reunir las ideas, en que no tengo imaginación. Es cierto, por lo tanto, que hubiera preferido otro libreto, otro poeta que escribiera para mí y no para él. Si así fuese podría ir más deprisa. El papel de la Gioconda es todo rabia, suicidio, celos, veneno y el infierno que estas exageraciones han introducido recientemente. Los pobres cantantes, por otro lado, tienen que atender a palabras y notas, y sus forzadas gargantas deben declamar y graznar constantemente. Nos hemos salido del camino. Verdi, que debería servir de ejemplo, dice «vuelve al viejo camino». ¿Quién podría decir dónde acabará todo esto? Voy a terminar esta carta porque tengo miedo de decir lo peor. Sólo una queja más: el público quiere una melodía sencilla, dulce, clara; y sin embargo nos envolvemos en confusión y complejidades. Boito me empuja en esta dirección. Rezo para tener el buen sentido de evitar el abismo. Entonces me detendré, tomaré el texto, lo pondré en el fondo del cajón del armario (Denapoli, 1936, pp.36-39).

Por lo que se desprende de sus palabras, el trabajo de Ponchielli fue más avanzado que su propia actitud ante el mismo. Asimismo, parece determinante el impulso de Boito en el novedoso resultado de esta ópera.

LOS ASPECTOS MUSICALES DE LA GIOCONDA

En varias cuestiones, *La Gioconda* bebe de las fuentes de la *Grand'Opéra* francesa tan explícitamente encarnada en Giacomo Meyerbeer (1791-1864). A ello no es ajena la búsqueda de espectacularidad escénica, la compleja dramaturgia -llena de golpes de efecto-, la inclusión de dos amplias escenas de ballet (la *Furlana* y la *Danza delle Ore*), las abundantes partes para el coro y la presencia de un nutrido número de personajes con una *particella* larga y lucida (Varios, 1990, 12-45). Por otra parte, la inspiración del ambiente del acto segundo, situado en una isla de la laguna Fusina veneciana ante el bergantín de Enzo, tiene como antecedente destacado el tercer acto de *L'Africaine* (1865) de Meyerbeer, que se desarrolla a bordo de una nave portuguesa del siglo XV, que choca contra un arrecife y es atacada por un grupo de indígenas. En *La Gioconda* no sucede exactamente lo mismo, pero hay un incendio y Barnaba y sus hombres están al acecho. Asimismo, en el primer acto, en la escena del amplio espacio público de la plaza en la que concurren los seis personajes principales, encontramos el equivalente a los cuadros triunfales en los que se mezclan los poderes político, militar y eclesiástico tan del gusto francés. Por ejemplo, cuando Verdi compuso su *Don Carlos* (1867) para París, además del obligado ballet, tuvo que incluir una escena similar a la mencionada en el auto de fe. Otros ejemplos de ello los encontramos en

el mismo Verdi en la escena triunfal de *Aida* (1871), en el cuadro del Capitolio de *Rienzi* (1842) de Wagner, o en el cortejo del emperador Segismundo en *La juive* (1835) de Halévy.

En *La Gioconda* también está presente el metodismo fluido de Charles Gounod (1818-1893), como que puede observarse en el aria del tenor «Cielo e mar!» o en el dueto de Enzo y Laura «Laggiù fra le nebbie remote». *Carmen* (1875) de Georges Bizet (1838-1875), que tanta influencia tendría en los compositores veristas, es poco probable que dejara algún tipo de huella en *La Gioconda* puesto que se estrenó tan solo un año antes que ésta. Si acaso en las revisiones que se fueron sucediendo hasta 1880 (Fernández-Martín, 2005, p.28).

Por otra parte, la ubicación del argumento en Venecia es heredera del bel canto y del primer Verdi, que de modo recurrente dirigían su interés a los antiguos esplendores de las repúblicas marítimas de la península italiana. Esto sucede en, por ejemplo, *Marino Faliero* (1835) de Donizetti, *Il Bravo* (1839) de Mercadante, *I Due Foscari* (1844) de Verdi y *Simon Boccanegra* (1857) también del compositor de Busseto. Esta última ópera sería, además, profundamente conocida por Boito porque fue el encargado de reelaborar el libreto para el estreno en Berlín de 1881. Asimismo, hay una marcada relación con las óperas del Verdi de la última etapa, por ejemplo en las semejanzas de trazo entre los roles de la Princesa de Eboli en *Don Carlos* y Gioconda, o entre el personaje de Barnaba y el Iago de *Otello* (1887). También en la combinación de escenas de conjunto espectaculares con otras intimistas, como ocurre en *Aida*.

Por otro lado, en esta obra se pueden localizar algunos de los rasgos que anuncian el verismo, como la apertura de los números cerrados para adaptar la música a las exigencias dramáticas o el retrato psicológico más cercano y realista de algunos de los personajes. Como muchas obras anteriores y posteriores, en *La Gioconda* la trama se articula a través de la confrontación de los deseos y aspiraciones de los personajes centrales en distintas combinaciones. Hay paralelismos entre el enfrentamiento de Gioconda y Barnaba con el de Leonora y el Conte di Luna en *Il Trovatore* (1853) de Verdi, el de Maddalena di Coigny y Gérard en *Andrea Chénier* (1896) de Giordano, y el de Tosca y Scarpia en *Tosca* (1900) de Puccini. En todos estos casos el barítono aspira a los favores sexuales de la soprano para lo que debe eliminar al tenor, lo que a su vez propicia que ella sea el instrumento de salvación de su amado. Asimismo, la rivalidad amorosa entre Laura y Gioconda por Enzo también encuentra similitudes en las surgidas entre Aida y Amneris por Radamès en *Aida* de Verdi, y entre Adriana y la Princesa de Bouillon por Maurizio en *Adriana Lecouvreur* (1902) de Cilèa. Lo curioso es que, al contrario de lo que sucede en la ópera de Ponchielli, en la que el personaje agresivo es la soprano y el doliente es la mezzo, en estas otras obras es ésta la que se muestra fuerte frente al carácter más plácido de la soprano. A todo lo señalado se pueden sumar los conflictos de naturaleza más política que amorosa que se dan también en *Anna Bolena* (1830) de Donizetti (entre Ana y Juana Seymour), en *Maria Stuarda* (1835) de Donizetti (entre la reina Elizabeth I y María Estuardo) y en *Suor Angelica* (1918) de Puccini (entre Angélica y su tía). Por otra parte, el choque de intereses entre Enzo Grimaldi y Barnaba¹, en el que se mezclan ambiciones de poder y rivalidad personal, guarda parecido con el que se establece entre Don Álvaro y Don Carlos en *La Forza del Destino* (1862) de Verdi, entre Otelo y Yago en el *Otello* verdiano, y entre Mario Cavaradossi y Scarpia en *Tosca* de Puccini.

De agotadora ejecución, esta ópera requiere seis solistas con partes muy difíciles que corresponden a las seis cuerdas de la voz humana: soprano (Gioconda), mezzo (Laura), contralto (la Cieca), tenor (Enzo), barítono (Barnaba) y bajo (Alvise). Esto sucede también en dos obras verdianas: *Luisa Miller* (1849) y *Don Carlos*. Cada una de estas voces tiene un aria de lucimiento, varios duetos, tercetos y escenas concertantes. No obstante, adelantando lo que llegará a ser uno de los presupuestos formales de la escuela verista, en *La Gioconda* se difuminan los números cerrados. Las arias están insertas dentro de la trama y no

¹ Cf. *La Gioconda. Drame en quatre actes de Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli*. Milán, Ricordi, 1876, acto 1, escena 9.

siempre son separables con facilidad. Es el caso de *Suicidio*², la reflexión de la protagonista femenina acerca de cuál puede ser su salida ante las circunstancias que la afligen, tiene continuidad con las dos páginas previa y posterior. Algo similar ocurre con *Voce di donna*³, que es una respuesta de agradecimiento de La Cieca ante la ayuda prestada por Laura Adorno y que creará unos lazos de deuda que serán determinantes en el drama. Es, realmente, una réplica algo más extensa dentro de una conversación. En todo ello tuvo mucho que ver Boito, por la estructuración literaria del libreto, poco dado a melodías sencillas y suaves y sí, en cambio, a construcciones al servicio de determinadas palabras, exclamaciones o exhortaciones. De hecho, Ponchielli no estaba del todo satisfecho con el enfoque tan excesivo desde el punto de vista emocional del libreto. No obstante, forzado por la base literaria proporcionada por Boito, el compositor puso sobre la escena varios de los futuros preceptos veristas.

Las posibilidades vocales y dramáticas del rol de Gioconda han atraído de modo insistente la atención de ilustres sopranos spinto o dramáticas, que, en el transcurso de los años, aseguraron la permanencia en cartel del título. En un orden más o menos cronológico, han destacado Christina Nilsson, Lilliam Nordica, Rosa Ponselle, Emmy Destinn, Stella Roman, Giannina Arangi-Lombardi, Gina Cigna, Zinka Milanov, Maria Caniglia, Maria Callas, Anita Cerquetti, Eileen Farrell, Caterina Mancini, Maria Curtis-Verna, Leyla Gencer, Renata Tebaldi, Elena Souliotis, Grace Bumbry, Martina Arroyo, Leonie Rysanek, Renata Scottò, Ángeles Gulín, Montserrat Caballé, Eva Marton, Giovanna Casolla, Ghena Dimitrova, Violeta Urmana o Deborah Voigt. Para María Callas fue la ópera de la primera representación importante de su carrera (Arena de Verona, 2 de agosto de 1947) (Ardoin-Fitzgerald, 1979, p. 266). Para Renata Tebaldi el rol más destacado del último tramo de su carrera, a partir de la primera función en el Metropolitan Opera House de Nueva York el 22 de septiembre de 1966 (Bisogni, 1999, p.278) (Bisogni, 2019, pp. 229-230).

Aunque los seis papeles principales tienen un cierto equilibrio en cuanto a protagonismo, sin duda el más extenso y duro es el de la soprano, hasta el punto de convertirse en uno de los de mayor dificultad del repertorio italiano comparable a roles como Norma, Imogene (*Il Pirata*), Lady Macbeth, Abigail (*Nabucco*) o Turandot (Isotta, 2002, pp.15-52). La tesitura que debe abarcar es muy amplia, con saltos bruscos del registro más grave al agudo (de una octava y media y hasta de dos). Frente a los retratos idealizados de las heroínas románticas (por ejemplo las dos Leonoras de *Il Trovatore* y *La Forza del Destino* de Verdi), Gioconda es un personaje de extracción popular, primario en la manifestación de sus sentimientos y en sus reacciones, que en ocasiones debe incluir alguna frase *gridata* en su canto, que es acompañada por una orquestación densa y cromática, y que, salvo en la escena final por razones dramáticas, no tiene adornos en su línea vocal. Es decir, un camino que se aleja del belcantismo. En todo ello anticipa uno de los roles emblemáticos del verismo: la Santuzza de *Cavalleria Rusticana* (1890) de Mascagni, aunque este rol sea menos arduo vocalmente y más breve (Badenes Masó, 1985, pp.95-96). En definitiva, Gioconda no sólo requiere gran dominio vocal sino dotes de actriz para hacer creíbles las abundante explosiones melodramáticas del personaje, llenas de contradicciones (conviven en ella la abnegación, la generosidad y la dulzura con la ira, los celos y los deseos de venganza). Sólo está fuera de escena en algunos momentos del primer acto, al comienzo del segundo, y en el inicio del tercero. El último acto es totalmente de la soprano, a pesar de las intervenciones del tenor, la mezzo y el barítono en la segunda mitad del mismo (Casanova, 2000, pp.129-133).

Laura Adorno es una parte prevista para mezzo-soprano lírica, con bastante insistencia en el registro agudo, frases de larga línea melódica y un retrato dramático más sereno y

² Cf. *La Gioconda. Drame en quatre actes de Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli.* Milán, Ricordi, 1876, acto 4, escena 1.

³ Cf. *La Gioconda. Drame en quatre actes de Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli.* Milán, Ricordi, 1876, acto 1, escena 8.

reposado que el de Gioconda, a diferencia de lo que ocurre con otros roles de su cuerda del repertorio italiano, más apasionados (Ammenis, la Princesa de Éboli o la de Bouillon). Laura se acerca más a Agnese de *Beatrice di Tenda* de Bellini, Giovanna Seymour de *Anna Bolena* de Donizetti o Federica de *Luisa Miller* de Verdi. Su cometido es menos exigente que el de Gioconda pero con varias páginas de lucimiento como la plegaria («Stella del marinar»⁴) y los duetos con Enzo y Gioconda del segundo acto, que es en el que su participación adquiere la mayor importancia. Debido a ello, han sido muchas y prestigiosas las cantantes que la han incluido en su repertorio: Bruna Castagna, Ebe Stignani, Risè Stevens, Fedora Barbieri, Rosalind Elias, Giulietta Simionato, Fiorenza Cossotto, Nell Rankin, Mignon Dunn, Marilyn Horne, Eva Randova, Stefania Toczyńska, Agnes Baltsa o Luciana D'Intino.

La Cieca es una de las escasas partes importantes para contralto de la ópera italiana. Otras de similar peso podrían ser dos roles verdianos: Ulrica en *Un ballo in maschera* y Maddalena en *Rigoletto*. Su participación se concentra en el acto primero y en el concertante que concluye el tercero. Aunque es un papel breve, algunas mezzo-sopranos con sólido registro grave y, por supuesto, contraltos, han asumido el personaje: Belén Amparán, Irene Companeez, Lucia Danieli, Olaria Domínguez, Mignon Dunn, Delia Lago, Viorica Cortez, Margarita Líllova, Ewa Podles, Mariana Lipovsek o María José Montiel.

Enzo Grimaldo es un papel escrito para tenor spinto, aunque uno lírico de cierto peso vocal también puede asumirlo, ya que se exigen partes heroicas en combinación con otras de escritura más *cantabile*. Su *particella* es muy exigente y extensa, con presencia obligada en los cuatro actos, y con grandes momentos de lucimiento. Obviamente, el aria *Cielo e mar!*, pero también el dueto con Laura, que contiene frases tan bellas como *Vedrem fra poco tramontar la luna*⁵, las explosivas escenas con Gioconda en los actos segundo y cuarto, la escena con Barnaba del primero (*Enzo Grimaldo, Principe di Santafior*⁶) y la escritura protagónica que disfruta en el gran concertante de conclusión del tercero. Por ello, no es de extrañar que grandes tenores hayan prestado su voz al personaje: Julián Gayarre, Enrico Caruso, Giovanni Zenatello, Beniamino Gigli, Giovanni Martinelli, Giacomo Lauri Volpi, Giuseppe Campora, Gianni Poggi, Richard Tucker, Mario del Monaco, Giuseppe Di Stefano, Franco Corelli, Carlo Bergonzi, Renato Cioni, Flaviano Labò, Plácido Domingo, José Carreras o Luciano Pavarotti.

Barnaba es un rol que vocalmente está en la línea de los malvados de Verdi (el Conde de Luna en *Il Trovatore* o Yago en *Otello*) pero que dramáticamente anuncia algunos de los retorcidos villanos del Verismo como Tonio en *I Pagliacci* (1852) de Leoncavallo o Scarpia en *Tosca* de Puccini. Está previsto para un barítono dramático de gran volumen sonoro y sutil capacidad actoral para no convertir el personaje en una caricatura del malvado, sino en un sofisticado y sinuoso pervertido, como debe mostrarse en la escena final con Gioconda («Così mantieni il patto?»⁷). Permanece en escena todos los actos de la ópera, aunque en el tercero y el cuarto sus intervenciones son breves pero de gran relevancia dramática. El listado de prestigiosos barítonos que han encarnado a Barnaba es importante: Titta Ruffo, Giuseppe de Luca, Paolo Silveri, Carlo Tagliabue, Leonard Warren, Ettore Bastianini, Aldo Protti, Robert Merrill, Cornell MacNeil, Anselmo Colzani, Sherrill Milnes, Piero Cappuccilli, Louis Quilico o Matteo Manuguerra.

⁴ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli*. Milán, Ricordi, 1876, acto 2, escena 6.

⁵ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli*. Milán, Ricordi, 1876, acto 2, escena 5.

⁶ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli*. Milán, Ricordi, 1876, acto 1, escena 9.

⁷ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli*. Milán, Ricordi, 1876, acto 4, escena 4.

Alvise es un bajo con exigencias canoras importantes. La principal está en su monólogo del comienzo del tercer acto, *Si! Morir ell de'!... Là turbini e farnetichi*⁸, pero también en el dúo que a continuación desarrolla con Laura (*Qui chiamata m'avete?*). Sólo aparece en los actos primero y tercero, como sucede con el personaje de La Cieca, sólo que invirtiendo el peso de la participación para equilibrar las intervenciones: la contralto tiene mayor cometido en el primero y el bajo, en cambio, en el tercero. Desde el punto de vista actoral son los dos roles que muestran una dimensión más simple: desvalimiento y bondad en el caso de la madre de Gioconda; y crueldad y altivez en el caso de Alvise, que personifica los inhumanos métodos policiales del Consejo de los Diez en Venecia. Como en los casos anteriores, la nómina de ilustres cantantes que han asumido el rol es brillante: Ezio Pinza, Giulio Neri, Italo Tajo, Cesare Siepi, Bonaldo Giaiotti, Giuseppe Modesti, Giorgio Tozzi, Nicolai Ghiaurov, Nicolai Ghiuselev, Samuel Ramey, Ruggero Raimondi, Ferruccio Furlanetto, Paul Plishka o Carlo Colombara.

Un conjunto de personajes episódicos están previstos para voces que, a pesar de la brevedad de su parte, requieren calidad por las exigencias musicales que la partitura les concede. Son el gondolero Zuane (bajo), el papel más destacado entre los comprimarios; el escribano público Isèpo (tenor), un monje barnabita (bajo), un timonel (bajo), un cantor (bajo) y dos voces en la laguna (tenor y bajo).

El coro tiene una *particella* larga y llena de obstáculos, especialmente en los tres primeros actos, por ejemplo en la escena inicial (*Feste! Pane! Feste!*)¹⁰ o en el concertante del acto tercero (*D'un vampiro fatal*)¹¹. Además, encarnando a los grumetes del barco de Enzo en el segundo acto, se requiere un coro infantil que sea capaz de interpretar una página de dificultad (*Siam qui sui culmini siam sulla borda*)¹² para evitar recurrir a voces femeninas adultas.

El uso del *leitmotiv* al modo wagneriano es más bien escaso. Los temas más recurrentes, que aparecen en distintas formas a lo largo de la partitura con la función de completar el mensaje narrativo, son tres: el del rosario de La Cieca, el más empleado de todos y, por tanto, el principal; el de Barnaba y el del sacrificio de Gioconda. Los dos primeros ya aparecen en el preludio del primer acto y el del rosario será la base melódica de la página *Voce di donna*¹³ cantada por La Cieca cuando entrega este objeto devocional a Laura. Este tema también aparecerá en el enfrentamiento entre Laura y Gioconda del segundo acto, cuando ésta advierte en las manos de aquélla el rosario de su madre. Asimismo, será recordado por Gioconda al despedirse de Enzo y Laura en el último acto. El tema de Barnaba siempre es expuesto por la orquesta en tono amenazador (preferentemente por medio de las cuerdas graves) y no da pie a ninguna intervención vocal que se base fundamentalmente en él, como sucede en el caso del tema del rosario. No obstante, acompaña al barítono en sus dos páginas solistas principales: *O monumento*¹⁴ y *Pescator affronta l'esca*¹⁵. También cerrará la ópera cuando Barnaba se dirija de modo morboso al cadáver de Gioconda para decirle que ha matado a su madre.

⁸ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli.* Milán, Ricordi, 1876, acto 3, cuadro 1, escena 1.

⁹ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli.* Milán, Ricordi, 1876, acto 3, cuadro 1, escena 2.

¹⁰ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli.* Milán, Ricordi, 1876, acto 1, escena 91.

¹¹ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli.* Milán, Ricordi, 1876, acto 3, cuadro 2, escena 4.

¹² Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli.* Milán, Ricordi, 1876, acto 2, escena 1.

¹³ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli.* Milán, Ricordi, 1876, acto 1, escena 8.

¹⁴ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli.* Milán, Ricordi, 1876, acto 1, escena 10.

¹⁵ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli.* Milán, Ricordi, 1876, acto 2, escena 2.

El tema del sacrificio de Gioconda es expuesto por vez primera en *Tradita! ahimè!* en el primer acto¹⁶, y repetido en los tres siguientes inserto en el canto de la soprano: «O madre mia! (acto 2), *O madre mia nell'isola fatale* (acto 3) y *Si ridesta la mia tempesta* (acto 4)¹⁷. Asimismo, es utilizado en el preludeo del cuarto acto.

Tiene menor peso el tema del amor entre Enzo y Laura, que aparece por primera vez en el dúo de ésta con Gioconda en el acto segundo en la frase *L'amo come il fulgor del creato*¹⁸. Más adelante, precediendo la escena entre Alvisè y su esposa del acto tercero, expuesto por el oboe solista, y en el despertar de Laura del último acto.

Más episódicos son los temas de *La gaia canzone*, que entona el coro en el acto tercero y que reaparece en el siguiente como recuerdo de la salvación de Laura por Gioconda; y el cantado por Enzo en el concertante del final del tercer acto (*Già ti veggo immota e Sforza*¹⁹), cuando reacciona ante la supuesta muerte de Laura, que sirve de hilo conductor de toda la escena.

La densa orquestación, de la que luego tomarán nota los compositores veristas, pudo estar influida por el conocimiento de *Lohengrin* (1850) de Wagner a través del cercano estreno italiano en 1871, con una traducción del libreto a la lengua peninsular debida precisamente a Boito. Las dos páginas del ballet y los preludios de los actos uno, dos y cuatro constituyen una muestra de las características de Ponchielli en este aspecto.

Un recurso instrumental explorado antes y después por otros compositores es el de asociar personajes a instrumentos musicales para completar la caracterización. Ponchielli, aunque no utiliza de forma abundante este recurso, identifica a La Cieca y su mundo invidente con el corno inglés, a Alvisè y su crueldad con el uso de los metales, y a Barnaba y su perversidad con las cuerdas graves.

La página que ha logrado mayor celebridad, más allá del conocimiento de la propia ópera en la que se inserta, es el ballet del tercer acto conocido como *Danza de las horas* (*Danza delle Ore*), interpretado como pieza aparte en espectáculos de danza, en programas de conciertos instrumentales y en algunas apariciones cinematográficas de repercusión que desvirtuaron el sentido de la página, como sucedió en la película *Fantasia* (Walt Disney, 1940), en la que la pieza fue interpretada por la Orquesta de Filadelfia bajo la dirección de Leopold Stokowski; o en *Masquerade* (Joseph L. Mankiewicz, 1967). Esta pieza no es circunstancial sino que ocupa un lugar en la acción dramática, que queda contenida momentáneamente para estallar después con más virulencia. Una función similar tendrá más adelante la escena pastoral del primer acto de *Andrea Chénier* de Giordano, o el ballet del Juicio de Paris en el tercero de *Adriana Lecouvreur* de Cilèa. Asimismo, de un modo aún más hábil desde el punto de vista teatral, la cantata que Tosca entona en salones cercanos al lugar en el que Cavaradossi es simultáneamente interrogado por Scarpia en el segundo acto de *Tosca* de Puccini.

La partitura de Ponchielli es variada desde el punto de vista instrumental. Además de la plantilla orquestal estándar, tiene prevista la inclusión de un flautín, dos flautas, dos oboes, una trompa, dos clarinetes, dos fagots, cuatro cornos, dos cornetas, dos trompetas, tres trombones, una bombardona o trombón bajo, timbales, bombo y platillos, tambor, triángulo, tam-tam, campanas, glockenspiel, dos arpas, órgano y arcos. (Allbright, 1990, pp.167-172). Además, sobre la escena son necesarios tres clarinetes, dos clarinetes bajos, dos fagotes, tres cornos, tres trompetas, dos trombones, un cañón, una campana, una arpa y una banda cuya plantilla no está especificada. Aunque es una obra brillante, las grandes batutas del repertorio sinfónico que se acercan también a la ópera no han frecuentado la

¹⁶ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli.* Milán, Ricordi, 1876, acto 1, escena 11.

¹⁷ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli.* Milán, Ricordi, 1876, acto 2, escena 8; acto 3, cuadro 1, escena 3; acto 4, escena 2.

¹⁸ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli.* Milán, Ricordi, 1876, acto 2, escena 7.

¹⁹ Cf. *La Gioconda. Dramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito). Musica di Amilcare Ponchielli.* Milán, Ricordi, 1876, acto 3, cuadro 2. escena 4.

obra. Sus mejores intérpretes hay que buscarlos en los especialistas de foso italianos como Antonino Votto, Gianandrea Gavazzeni, Fernando Previtali, Lamberto Gardelli, Fausto Cleva, Bruno Bartoletti o Giuseppe Patanè (Reverter, 1980, pp.35-37).

Después del estreno de *La Gioconda*, Ponchielli compondría las que serían la sexta y séptima de sus óperas: *Il figliuol prodigo* (La Scala, 26 de diciembre de 1880), que cuenta con un primer acto excelente y una larga y difícil parte para el tenor protagonista (que sería encarnado por Francesco Tamagno, el futuro creador del *Otello* de Verdi); y *Marion Delorme* (La Scala, 17 de marzo de 1885), estrenada diez meses antes de su fallecimiento (el 16 de enero de 1886) y que pretendía renovar el éxito de *La Gioconda* recurriendo de nuevo a un texto de Victor Hugo y creando una ópera en exceso similar. Su muerte, ocurrida un año antes del estreno del *Otello* de Verdi, impidió la culminación de otros dos trabajos: *Olga*, con libreto de Carlo D'Ormeville (libretista de Catalani en *Loreley*), y *I Mori di Valenza*, con texto de Ghislanzoni basado en Scribe y que completó el compositor Arturo Cadore (llegaría a estrenarse en Montecarlo el 17 de marzo de 1914).

Por su parte, Boito colaboraría con Verdi en los libretos de *Otello* y *Falstaff*, como ya se ha señalado, y jamás finalizaría su segunda ópera, *Nerone*, que no llegó a representarse mientras vivió. Tras su fallecimiento en Milán el 10 de junio de 1918, el director de orquesta Arturo Toscanini promovió la finalización de esta obra póstuma, en la que trabajó junto a Vincenzo Tommasini y Antonio Smareglia con el fin de representarla en el Teatro alla Scala el 1 de mayo de 1924. En aquella ocasión se reuniría un lujoso reparto encabezado por Rosa Raisa, Aureliano Pertile y Ezio Pinza.

CONCLUSIÓN

El éxito de *La Gioconda* hizo que sus presupuestos musicales y dramáticos influyesen en los compositores italianos posteriores, como en Umberto Giordano y Francesco Cilèa o en los discípulos de Ponchielli Giacomo Puccini y Pietro Mascagni (Streicher, 1999, pp.9-21). Una obra en la que, sin renunciar al legado previo de Rossini, Bellini y Donizetti, se recogían las aportaciones de Verdi mezcladas con las procedentes de la ópera francesa, particularmente Meyerbeer y Gounod. En definitiva, una pieza decisiva y necesaria en el proceso evolutivo hacia el Verismo (Tedeschi, 1978, pp.14-69).

Poco complaciente con los resultados, Ponchielli revisaría poco después la ópera para su representación en el Teatro Rossini de Venecia el 18 de octubre de 1876. Para el estreno en Roma, en el Teatro Apollo, el 24 de enero de 1877, introduciría nuevas modificaciones más sustanciales, como la reescritura del final del primer acto, la reelaboración del dueto de Laura y Enzo, cambios en el final del segundo acto, la sustitución del aria de Alvise, la eliminación del aria de Laura del tercer acto y su sustitución por un dueto entre ambos esposos y un nuevo concertante para el final de ese acto. La versión definitiva fue la presentada, con algunas correcciones más, en el Teatro Politeama de Génova el 27 de noviembre de 1879. Esta revisión fue la que regresó a La Scala cuatro años después, el 12 de febrero de 1880, estableciéndose ya de forma estable en el repertorio internacional (Polignano, 1992, p.327).

En 1883 se estrenó en el Metropolitan Opera con Christina Nilsson y en 1908 durante la temporada inaugural del Teatro Colón de Buenos Aires. Desde entonces hasta hoy no ha desaparecido de los principales teatros de ópera, con intérpretes legendarias en el papel protagonista que han amplificado la repercusión de la partitura: desde Zinka Milanov, Maria Callas, o Renata Tebaldi hasta Renata Scottò, Montserrat Caballé o Eva Marton (Alier, 1995, pp.40-55). Si su frecuencia en los escenarios no es mayor se debe a los costosos recursos que deben movilizarse para su representación: seis cantantes de primer nivel, un coro puesto a prueba en una parte que es larga, nutridos recursos instrumentales y exigencias escénicas de variada dificultad.

DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE *LA GIOCONDA* POR ORDEN CRONOLÓGICO²⁰

- 1930. CD. Nueva York: Myto, B00027Y5NO. Zinka Milanov, Giovanni Martinelli, Bruna Castagna, Carlo Morelli, Nicola Moscona, Anna Kaskas. Orquesta y coro del Metropolitan Opera House of New York. Héctor Panizza. Grabación radiofónica.
- 1931. CD. Milán: Naxos-Line Music-Die Klassische Alternative, CACD 5 00060F. Giannina Arangi-Lombardi, Alessandro Granda, Ebe Stignani, Gaetano Viviani, Corrado Zambelli, Camilla Rota. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Lorenzo Molajoli. Grabación de audio en estudio.
- 1946. CD. Nueva York: Myto Records, 2 MCD 952-127. Zinka Milanov, Richard Tucker, Risè Stevens, Leonard Warren, Giacomo Vaghu, Margaret Harshaw. Orquesta y coro del Metropolitan Opera House of New York. Emil Cooper. Grabación radiofónica.
- 1952. CD. Turín: Cetra-Warner, 0825646341085. Maria Callas, Gianni Poggi, Fedora Barbieri, Paolo Silveri, Giulio Neri, Maria Amadini. Orchestra e Coro della RAI de Torino. Antonino Votto. Grabación de audio en estudio.
- 1952. CD. Milán: Ukrania Records URLP 229 (EsKP-7968/75). Anita Corridori, Giuseppe Campora, Miriam Pirazzini, Anselmo Colzani, Fernando Corena, Rina Cavallari. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Armando La Rosa Parodi. Grabación radiofónica.
- 1955. CD. Roma: RCA-Decca, CACD 5 01088F. Zinka Milanov, Giuseppe di Stefano, Rosalind Elias, Leonard Warren, Plinio Clabassi, Belén Amparán. Orchestra e Coro della Accademia di Santa Cecilia di Roma. Fernando Previtali. Grabación de audio en estudio.
- 1956. CD. Florencia: Decca, B00I03H5SE. Anita Cerquetti, Mario del Monaco, Giulietta Simionato, Ettore Bastianini, Cesare Siepi, Franca Sacchi. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Gianandrea Gavazzeni. Grabación de audio en estudio.
- 1956. CD. Florencia: Line Music-Die Klassische Alternative, CACD 5 00863F. Anita Cerquetti, Gianni Poggi, Ebe Stignani, Ettore Bastianini, Giuseppe Modesti, Lucia Danieli. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Emidio Tieri. Grabación radiofónica.
- 1957. CD. Nueva York: Walhall, WLCD 0296. Zinka Milanov, Gianni Poggi, Nell Rankin, Leonard Warren, Cesare Siepi, Belén Amparán. Orquesta y coro del Metropolitan Opera House of New York. Fausto Cleva. Grabación radiofónica.
- 1959. CD. Milán: EMI-Warner, 0825646340804. Maria Callas, Pier Miranda Ferraro, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli, Ivo Vinco, Irene Companeez. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Antonino Votto. Grabación de audio en estudio.
- 1960. CD. Nueva Orleans: VAI Audio, VAIA 1255-3. Zinka Milanov, Giuseppe Gismondo, Irene Kramarich, Cesare Bardelli, William Wildermann, Mary McMurray. Orchestra and Chorus of the New Orleans Opera. Renato Cellini. Grabación radiofónica.
- 1960. CD. Buenos Aires: Walhall, B01KB1P05W. Lucille Udovich, Flaviano Labò, Mignon Dunn, Aldo Protti, Norman Scott. Orquesta y Coro del Teatro Colón de Buenos Aires. Carlo Felice Cillario. Grabación radiofónica.
- 1962. CD. Nueva York: Line Music-Die Klassische Alternative, CACD 5. 01886F. Eileen Farrell, Franco Corelli, Nell Rankin, Robert Merrill, Giorgio Tozzi, Mignon Dunn. Orquesta y coro del Metropolitan Opera House of New York. Fausto Cleva. Grabación radiofónica.
- 1965. CD. Filadelfia: Bel Canto Society. Maria Curtis Verna, Franco Corelli, Mignon Dunn, Cesare Bardelli, Bobaldo Giaiotti. Chorus and Orchestra of The Philadelphia Lyric Opera. Anton Guadagno. Grabación radiofónica.

²⁰ El título de todas las grabaciones es el de la ópera de Ponchielli. La colocación de la fecha al inicio de cada referencia responde al interés por clarificar la sucesión cronológica de las mismas. Los solistas que encarnan los seis personajes principales se detallan por este orden: Gioconda, Enzo, Laura, Barnaba, Alvisé y La Cieca.

- 1966. CD. Buenos Aires: GOP. Elena Souliotis, Ricard Tucker, Rosalind Elias, Cornell MacNeil, Paolo Washington. Coro y Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires. Bruno Bartoletti. Grabación radiofónica.
- 1966. CD. Filadelfia: On Stage, OS 4718. Renata Tebaldi, Franco Corelli, Mignon Dunn, Anselmo Colzani, Joshua Hecht, Aurora Woodrow. Chorus and Orchestra of The Philadelphia Lyric Opera. Anton Guadagno. Grabación radiofónica.
- 1967. CD. Roma: Decca, 430 042-2. Renata Tebaldi, Carlo Bergonzi, Marilyn Horne, Robert Merrill, Nicolai Ghiuselev, Olaria Domínguez. Orchestra e Coro della Accademia di Santa Cecilia di Roma. Lamberto Gardelli. Grabación de audio en estudio.
- 1967. CD. Atlanta. Renata Tebaldi, Franco Corelli, Rosalind Elias, Cornell MacNeil. Orquesta y coro del Metropolitan Opera House of New York. Fausto Cleva. Grabación radiofónica.
- 1967. CD. Nueva York. Renata Tebaldi, Barry Morrell, Rosalind Elias, Cornell MacNeil, Cesare Siepi. Orquesta y coro del Metropolitan Opera House of New York. Fausto Cleva. Grabación radiofónica.
- 1967. CD. Nápoles: Hardy Classics, HCA 6003-2. Renata Tebaldi, Renato Cioni, Franca Mattiucci, Anselmo Colzani, Paolo Washington, Delia Lago. Orchestra e Coro del Teatro San Carlo di Napoli. Lamberto Gardelli. Grabación radiofónica.
- 1968. CD. Nápoles. Renata Tebaldi, Gianfranco Cecchele, Franca Mattiucci, Anselmo Colzani, Paolo Washington, Delia Lago. Orchestra e Coro del Teatro San Carlo Napoli. Lamberto Gardelli. Grabación radiofónica.
- 1968. CD. Nueva York: GOP, 716-2. Renata Tebaldi, Carlo Bergonzi, Fiorenza Cossotto, Cornell MacNeil, Bonaldo Giaiotti, Mignon Dunn. Orquesta y coro del Metropolitan Opera House of New York. Fausto Cleva. Grabación radiofónica.
- 1974. CD. Nueva York. Opera Depot OD 11739-3. Grace Bumbry, Richard Tucker, Gwynn Cornell, Vern Shihall, Samuel Ramey, Antonia Kitsopoulos. Orquesta y coro del Metropolitan Opera House of New York. Alfredo Silipigni. Grabación radiofónica.
- 1974. CD. Berlín: Myto. Leonie Rysanek, Franco Tagliavini, Eva Randova, Kostas Paskalis, Peter Lagger, Vera Little. Coro y Orquesta de la Staatsoper de Berlín. Giuseppe Patané. Grabación radiofónica.
- 1976. DVD y CD. San Francisco: Gala, B01M9GMN3J. Renata Scotto, Luciano Pavarotti, Stefania Toczyńska, Norman Mittelmann, Ferruccio Furlanetto, Margarita Lilova. Coro y Orquesta de la Ópera de San Francisco. Bruno Bartoletti. Grabación televisiva.
- 1978. DVD. Barcelona. Ángeles Gulín, Nunzio Todisco, Bruna Baglioni, Sabin Markov, Ivo Vinco. Coro y Orquesta del Gran Teatro del Liceu de Barcelona. Giuseppe Morelli. Grabación televisiva.
- 1979. CD. Nueva York: IMC Music, GLH 821. Grace Bumbry, Carlo Bergonzi, Bruna Baglioni, Louis Quilico, Paul Plishka, Jocelyn Taillon. Orquesta y coro del Metropolitan Opera House of New York. Giuseppe Patané. Grabación radiofónica.
- 1979. CD. Ginebra: Opera D'Oro OPD 1202. Montserrat Caballé, José Carreras, María Luisa Nave, Matteo Manuguerra, Bonaldo Giaiotti, Patricia Payne. Orquesta de la Suisse Romande. Jesús López Cobos. Grabación radiofónica.
- 1981. CD. Londres: Decca, B00000E2Y2. Montserrat Caballé, Luciano Pavarotti, Agnes Baltsa, Sherrill Milnes, Nicolai Ghiaurov, Alfreda Hodgson. London Opera Chorus. National Philharmonic Orchestra. Bruno Bartoletti. Grabación de audio en estudio.
- 1986. CD. Milán: Fonè. Giovanna Casolla, Ignacio Encinas, Susanna Anselmi, Carlo Guelfi, Giorgio Surjan, Eleonora Jankovich. Coro y Orquesta Pomeriggi Musicali. Daniele Callegari. Grabación radiofónica.
- 1986. DVD. Viena: ArtHaus Musik, NTSC 109088. Eva Marton, Plácido Domingo, Ludmila Semtschuk, Matteo Manuguerra, Kurt Rydl, Margarita Lilova. Orquesta y Coro de la Staatsoper de Viena. Adam Fischer. Grabación televisiva.

- 1987. CD. Budapest: Hungaroton-Sony, M3K 44556. Eva Marton, Giorgio Lamberti, Livia Budai, Sherrill Milnes, Samuel Ramey, Anne Gjevang. Hungaroton Opera Chorus. Hungarian State Orchestra. Giuseppe Patané. Grabación de audio en estudio.
- 1988. DVD. Barcelona: Grace Bumbry, Ermanno Mauro, Fiorenza Cossotto, Matteo Manuguerra, Ivo Vinco, Viorica Cortez. Orquesta y Coro del Gran Teatro del Liceu de Barcelona. Grabación televisiva.
- 2002. CD. Munich: EMI-Warner, 50999 7 35965-2-3. Violeta Urmana, Plácido Domingo, Luciana D'Intino, Lado Ataneli, Roberto Scandiuzzi, Elisabetta Fiorillo. Chor des Bayerischen Rundfunks. Münchner Rundfunkorchester. Marcello Viotti. Grabación de audio en estudio.
- 2005. DVD. Barcelona: ArtHaus Musik, NTSC 107291. Deborah Voigt, Richard Margison, Elisabetta Fiorillo, Carlo Guelfi, Carlo Colombara, Ewa Podles. Orquesta y Coro del Gran Teatro del Liceu de Barcelona. Danielle Callegari. Grabación televisiva.
- 2005. DVD y CD. Verona: Dymanic CDS 500/1-3. Andrea Gruber, Marco Berti, Ildiko Komlosi, Alberto Mastromarino, Carlo Colombara, Elisabetta Fiorillo. Orchestra e Coro dell'Arena di Verona. Donato Renzetti. Grabación de audio en directo.
- 2013. CD. Salerno: Brilliant Classics 94607. Hui He, Huch Smith, Luciana D'Intino, Lado Ataneli, Carlo Striuli, Francesca Franci. Coro del Teatro dell'Opera di Salerno. Orchestra Filarmonica Salernita Giuseppe Verdi. Yishai Steckler. Grabación de audio en directo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adami, G. (1933). *Giulio ricordi e i suoi musicisti*. Milán, Italia: Edizioni Fratelli Treves.
- Albarosa, N. (1987). *Amilcare Ponchielli, 1834-1886: Saggi e ricerche nel 150 anniversario della nascita*. Casalmorano, Italia: cassa rurale ed artigiana di Casalmorano.
- Albright, W. (1990). La Gioconda. Amilcare Ponchielli. *The Opera Quarterly*, 7 (4), 167-172.
- Alier, R. (1985). *Pagliacci de Ruggero Leoncavallo*, Barcelona, España: Daimon.
- Alier, R. (1995). *La discoteca ideal de la ópera*, Barcelona, España: Planeta.
- Angeloni, B. Tintori, G. (1985). *Amilcare Ponchielli*. Milán, Italia: Nuove edizioni.
- Arcais, F. (1886). Un maestro di musica Italiano: Amilcare Ponchielli. *Nuova antologia*, 3 (1), 459-474.
- Ardoin, J.; Fitzgerald, G. (1979). *Callas*. Barcelona, España: Editorial Pomaire.
- Arias, E. A. (1991). Ponchielli's "I Lituani" - Its Historical, Stylistic, and Literary Sources. *Lituanus*, 37 (2), 89-96.
- Ashbrook, W. (2002). La Gioconda: Amilcare Ponchielli. *The Opera Quarterly*, 18 (1), 128.
- Badenes Masó, G. (1985). Pietro Mascagni: vida y obra, *Ritmo*, 551, 95-96.
- Bisogni, V. R. (1999). *Renata Tebaldi. Viaggio intorno ad una voce*. Parma, Italia: Azzali.
- Bisogni, V. R. (2019). *Renata Tebaldi. Dolce maestà. Figlia, donna, icona*. Varese, Italia: Zecchini Editore.
- Casanova, C. M. (2000). *Renata Tebaldi, la Voce d'Angelo*. Parma, Italia: Azzali.
- Cesari, G. (1934). *Amilcare Ponchielli nell'arte del suo tempo (ricordi e carteggi)*. Cremona, Italia.
- Cesari, F.; Franceschini, S.; Barbierato, R. (2010). *Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli: lettere 1856-1885*. Padova, Italia: Il Poligrafo.
- Damerini, A. (1940). *Amilcare Ponchielli*. Torino, Italia: Arione.
- Denapoli, G. (1936). *Amilcare Ponchielli (1834-1886): La vita, le opere, l'epistolario, le onoranze*. Cremona, Italia.
- Descotes, M. (1982). Du Drame à l'Opéra: Les Transpositions Lyriques du Théâtre de Victor Hugo. *Revue d'Histoire du Theatre*, 34 (2), 103.
- Fernández-Martín, L. M. (2005). La Gioconda: Amilcare Ponchielli. *Melómano: La revista de música clásica*, 10 (102), 28.
- Ferraris, C. M.; Tintori, G. (1984). *Amilcare Ponchielli*. Cremona, Italia: Centro Culturale.

- Howey, H. (2003). Italian Bandmaster Ponchielli Left a Legacy of Over 300 Works. *The Instrumentalist*, s/n, 30-34.
- Hugo, V. (1855). *Angelo, tirano de Padua*. Nueva York, Estados Unidos: Imp. De Baker and Godwin.
- Isotta, P. (2002). *Omaggio a Renata Tebaldi*. Milán, Italia: Teatro alla Scala.
- Levine, R. (1988). Amilcare Ponchielli. *The Opera Quarterly*, 6 (2), 140-141.
- Polignano, A. (1992). Costanti stilistiche ed elementi di drammaturgia musicale nelle due versioni del finale d'atto della Gioconda di Ponchielli (1876-1879). *Rivista Italiana di musicologia*, 27 (1-2), 327.
- Polignano, A. (1987). La storia della Gioconda attraverso il carteggio Ponchielli- ricordi». *Nuova rivista musicale Italiana*, 21 (2), 228.
- Poveda Jabonero, R. J. (2007). Puccini y la ópera verista». *Ritmo*, 803, 6-10.
- Poveda Jabonero, R. J. (2012). La música de Jules Massenet, *Ritmo*, 848, 6-10.
- Reverter, A. (1980). Toscanini, una concepción musical invariable. *Ritmo*, 505, 35-37.
- Ribera Bergós, J. (2003). *La Gioconda de Amilcare Ponchielli*. Barcelona, España: Ediciones Robinbook.
- Streicher, J. (1999). *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, Roma, Italia: Ismez Editore.
- Tedeschi, R. (1978). *Addio, fiorito asil. Il melodramma Italiano da Boito al Verismo*. Milán, Italia: Feltrinelli.
- Varios (1990). *Cielo e mar. Il teste delle Opera: Gioconda, Mefistofele, Wally*. Milán, Italia: Napoleone.
- Varios (1985). *Amilcare Ponchielli*. Milán: Nuove Edizioni.