

XXXIII FESTIVAL DE ÓPERA  
DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA 2000

*Alfredo Kraus*



TEATRO PÉREZ GALDOS

TOMO II

URGENCIAS 24 HORAS

ANÁLISIS CLÍNICOS

RADIOLOGÍA

DENSITOMETRÍA ÓSEA

MAMOGRAFÍA

ECOGRAFÍA

ESCANER (TAC)

ESTUDIOS DIGESTIVOS  
(Telemando digital)

MEDICINA INTERNA

NEUROLOGÍA

DIGESTIVO

ENDOSCOPIA

TRAUMATOLOGÍA

UROLOGÍA

NEUMOLOGÍA

ENDOCRINOLOGÍA

CARDIOLOGÍA

DERMATOLOGÍA

UNIDAD DE MAMA

ANATOMÍA PATOLÓGICA

ELECTROMIOGRAFÍA

CHEQUEOS MÉDICOS

OFTALMOLOGÍA

OTORRINOLARINGOLOGÍA

ANESTESIA Y REANIMACIÓN

MEDICINA DEPORTIVA

UNIDAD DE NEUROCIRUGÍA

CIRUGÍA MÍNIMAMENTE INVASIVA  
(Laparoscopia, artroscopia, etc.)

CIRUGÍA GENERAL

CIRUGÍA VASCULAR

CIRUGÍA PLÁSTICA Y REPARADORA

CIRUGÍA MAXILOFACIAL

# Con la salud de la familia, ¿Para qué arriesgarse?



Con la salud de la familia no merece la pena correr riesgos. Es preferible confiar en una gran clínica.

La Clínica N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Perpetuo Socorro, es una de las clínicas más modernas. Con 7.000 m<sup>2</sup> de superficie, los mejores especialistas, los equipos más sofisticados y por supuesto, el mejor trato personal.

Clínica N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Perpetuo Socorro, pendientes de su salud...las 24 horas.

**[ Urgencias 24 horas ]**

Llámenos al:

**928 26 32 32**

Consultas externas:

**902 26 32 00**



CLINICA  
N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> DEL PERPETUO SOCORRO



Amigos Canarios de la Ópera



GOBIERNO DE CANARIAS

**SOCSEM**

# XXXIII FESTIVAL DE ÓPERA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA 2000

## *Alfredo Kraus*



TEATRO PÉREZ GALDÓS  
15 de Febrero al 27 de Mayo

Especial colaboración de:

Cabildo de Gran Canaria

Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Ministerio de Educación y Cultura)  
y de las Entidades y Empresas colaboradoras

 **Canarias**

**Edita:**

Amigos Canarios de la Ópera (A.C.O.)

**Portada:**

J. Dámaso

**Fotografías Alfredo Kraus:**

Arturo Ponicke  
Nacho González

**Diseño:**

M<sup>a</sup> Carmen Romero

**Digitalización, Maquetación e Impresión:**

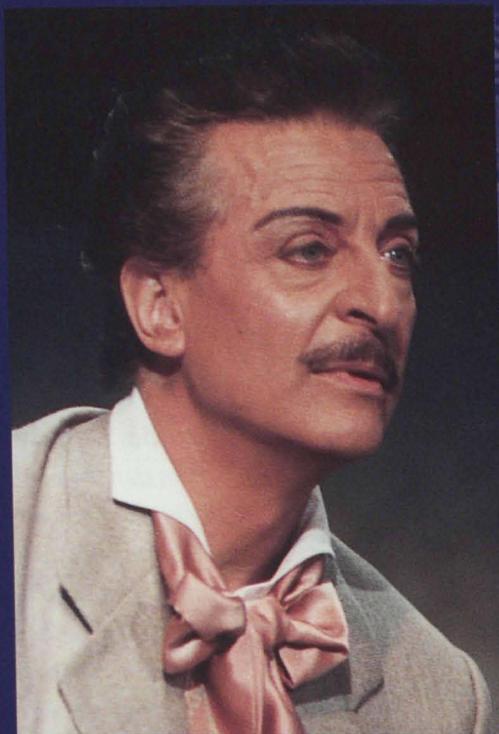
Linca, S.L.

**Depósito Legal:**

G. C. 322 - 2000

*In Memoriam*

# *Alfredo Kraus*



*Segunda Parte*

Mundo-Kin

## Alfredo Kraus

Helena Matheopoulos

Textos extraídos del libro "Bravo"

"Alfredo Kraus es uno de los pocos grandes estilistas de la escena operística", declara Nina Walker, la destacada preparadora, acompañante y ex Directora de Coro Asistente del Royal Opera House, Covent Garden. "Cada una de sus actuaciones es una clase sobre el arte de cantar. Se ha concentrado en un pequeño repertorio especializado que canta a la maravilla, con entera facilidad, gran encanto y estilo impecable. ¡Esto es lo que realmente significa cantar ópera! Pero la casta de los Kraus, Bergonzi y Gedda casi ha desaparecido, y los viajes excesivos tienen la culpa en gran medida. Sin embargo no comprendo por qué los cantantes creen que tienen que hacerlo y vuelan de ciudad en ciudad, de función a función y de ensayo a sesión de grabación y se extenuan".

Kraus no lo hace, aunque admite que si hubiese nacido con la generación de tenores más jóvenes, su mentalidad podría ser distinta. Hombre delgado y elegante, bien entrado en los cincuenta, que causa impresión en la escena y suena más joven que más de un tenor que tiene la mitad de sus años, Kraus, cuya voz lírica, de hermosa modulación, tiene un registro alto notable que alcanza sin esfuerzo hasta el do agudo natural, es la antítesis del tenor actual tal como lo conocemos. Porque parece enteramente satisfecho con una reputación que se apoya sólo en logros artísticos y hecha por entero sin ayuda de relaciones públicas o artimañas paramusicales. Esto quizá explicaría por qué, si bien Kraus es uno de los tenores más caros del mundo -hasta que surgió Pavarotti, Domingo y, más recientemente, Carreras, según se cree el más costoso- nunca ha sido, en la extensión más amplia de la palabra, el más popular.

Su respeto por las obras que interpreta y por el público nunca le permitió prostituirse aceptando cantar partes que no eran para él ni rebajar su nivel transponiendo la *tessitura* de papeles que hubiera deseado cantar, pero para los que no posee los recursos vocales requeridos. Aunque admite que, en teoría, le habría dado gran satisfacción cantar Radamés, Calaf y el papel principal en *Lohengrin* y *Tänmhauser* comprendió que en los hechos esto habría resultado tanto peligroso para su voz como injusto para la música. Decidió entonces concentrarse en el repertorio lírico ligero del clásico *tenore di grazia* (término que en el siglo XVIII se usaba para describir al tenor que se aproximaba a lo que ahora llamamos *tenore leggero*, o lírico ligero) además de algunos papeles líricos del repertorio italiano y francés que requieren agudos fáciles. Pero al agrandarlo para incluir estos últimos, nunca modificó su tendencia natural aventurándose en otras categorías (es decir, *spinto*, o dramático).

El repertorio de Kraus consiste en su totalidad de unos veinte papeles: italianos como Elvino en *La Sonambula* y Arturo en *I puritani*; Ernesto en *Don Pasquale*, Nemorino en *L'elisir d'amore*, Edgardo en *Lucia di Lammermoor*, Tonio en *La Fille du régiment*, Fernando en *La favorita* y Genaro en *Lucrezia Borgia*; Almaviva en *El barbero de Sevilla* de Rossini; Fausto en *Mefistofele* de Boito; Alfredo en *La Traviata*, el Duque de Mantua en *Rigoletto* y Fenton en *Falstaff*; y papeles franceses como Nadir en *Les Pêcheurs de perles*, Des Grieux en *Manon*, Gérald en *Lakmé*, Romeo en *Roméo et Juliette*, y los papeles principales en *Fausto*, *Werther* y *Los Cuentos de Hoffmann*.



La propiedad de Kraus en la elección de su repertorio y su apreciación inusualmente realista de su potencial vocal fueron pronto confirmados por Giacomo Lauri-Volpi, el famoso "tenor-denota-alta" del pasado que recuerda con precisión la visita del joven Kraus acompañado por un musicólogo español: "Quedé muy impresionado por la voz de este agradable joven tenor y por su poco común y fácil extensión alta, flexibilidad y sutileza tanto como por su línea y espontaneidad. 'He aquí por fin a un típico tenore *di grazia* clásico' exclamé. '¡Qué diferencia con las mezquinas voces "cortas", con su agudo anémico y su zona media desproporcionadamente pesada que uno suele escuchar hoy!'"

Lauri-Volpi hablaba durante la década del cincuenta cuando, como el eminente musicólogo y escritor italiano, Rodolfo Celletti señala en la revista *Opera*, los estilistas casi habían desaparecido de la escena de ópera. "Por esta misma razón, la aparición en escena de un cantante como Alfredo Kraus fue de la mayor importancia, porque podía considerársele, junto con Carlo Bergonzi, como el único tenor en los últimos treinta años capaz de ofrecer interpretaciones de Bellini, Donizetti y ciertas óperas de Verdi, apoyadas en una real competencia profesional y una visión estilística precisa del teatro musical romántico del período 1830-60."

Aparte de algunos errores, que admite, al principio de su carrera (dos representaciones, en 1956, de Cavaradossi en *Tosca*, una de Pinkerton en *Madame Butterfly* y dos, en 1960, como Rodolfo en *La Bohème*), Kraus nunca ha cantado papeles de *verismo*. Su voz, ligera, muy musical pero algo "seca", con su timbre claro y controlado, no tiene el peso, redondez y sensualidad de tono para esos papeles, e intentar forzarla hubiera ciertamente arruinado sus agudos y dañado su agilidad. Las óperas del *verismo* son responsables de haber arruinado prematuramente muchas voces, en especial porque sus orquestaciones densas llevan a los cantantes a forzar la voz y a creer que pueden prescindir de una técnica segura, del



estilo y la pureza de línea y salir adelante sólo con el volúmen, pasaporte al desastre como lo atestiguan todos los tenores en este libro. Kraus piensa correctamente que el *verismo* puede y debe ser tratado como "bel canto", con buen gusto, pureza de línea y sin excesos. (Su modelo es Aureliano Pertile, el tenor favorito de Toscanini que, pese a su voz dramática, lograba cantar *verismo* de una manera pura). Pero acepta que, para su propia voz en particular, el *verismo*, aun cantado como se debe, sería de todos modos peligroso. En consecuencia, le dio la espalda.

Como resultado, ha conservado su voz casi intacta hasta cerca de los sesenta años; ha durado



más que muchos de sus contemporáneos célebres que, como Cesare Valletti y Giuseppe di Stefano se agotaron antes de tiempo; y aunque ya no canta Arturo con sus series de re naturales, que, es claro, se rehúsa a transportar, todavía puede dar un do agudo resonante, y lo hizo cuando cantó el papel principal en *Fausto* en el Covent Garden en junio de 1983. Después de cantar Werther en abril de 1984 en la Opera de París, la revista *Musique* hizo los siguientes comentarios sobre su longevidad vocal: "No es un milagro que a sus cincuenta y siete años Kraus sea uno de los tenores más jóvenes, de voz sorprendentemente fresca y timbre claro... Porque nunca fue un tenor dado a excesos, un fetichista del poder vocal por sí mismo, un vociferador de notas agudas o un buscador de efectos". *Le Matin* agregaba: "Sus actuaciones son una doble lección en el arte de cantar. Primero, porque demuestran, por medio del buen gusto, cómo debería ser cantada esta música tan maltratada y segundo, porque muestran cómo un cantante inteligente y perspicaz puede gozar de una carrera larga con un repertorio, elegido con cuidado, de un puñado de papeles románticos".

Kraus está convencido de que la razón de su longevidad vocal y de su excelencia en el campo elegido es su valoración realista y perspicaz de su voz. "Como en todo en la vida, el conocimiento



de sí mismo es la clave para lograr una carrera exitosa como cantante. En nuestro caso incluye un conocimiento exacto y profundo de nuestra voz, el instrumento que debemos manejar. Porque es evidente que no podríamos ni empezar a manejar un instrumento que conocemos a medias. Después de evaluar nuestras cualidades vocales y, lo más importante, de aceptar nuestras limitaciones, el paso siguiente es elegir un repertorio que se adapte a nosotros y las tome en cuenta. Después de hacer nuestra elección, deberíamos dedicar todos nuestros recursos a convertirnos en especialistas en este campo (tal como haríamos en cualquier otra profesión, de la arquitectura a la medicina y al derecho) y de ser posible ¡*el especialista número uno!*" (Opinión en todo opuesta a la de su joven compatriota, José Carreras, que confía en su capítulo que "no podría aguantar una carrera aburrida que consistiera en recorrer el mundo, año tras año, con un repertorio de un

puñado de papeles, ¡aunque mi interpretación estuviera cerca de la perfección!").

Nacido en 1927 en Las Palmas, de padre austriaco y madre española (de *ella* heredó su color rubio), aprendió a tocar el piano de niño y cantó primero en el coro de la escuela y luego en las iglesias locales. Terminada la escuela se preparó para tasador de propiedades mientras continuaba sus estudios de música (es un pianista consumado) cantando como amateur. Un amante de la música y entendido, que lo oyó en una reunión en casa de amigos, lo convenció de que considerara el canto como una carrera profesional. Con la bendición de su familia, comenzó a tomar lecciones de canto, primero en Las Palmas, luego en Valencia (donde también hizo su servicio militar) con el profesor Andrés, en Barcelona con Madame Markoff y eventualmente en Milán, donde su maestra fue Mercedes Llopart, la cantante espa-

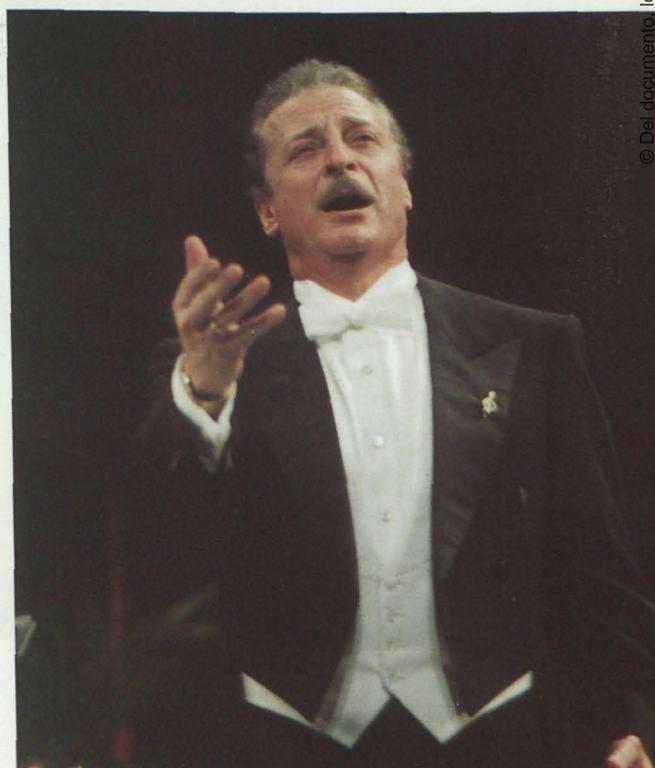
ñola, que había sido famosa en España e Italia en las décadas del veinte y del treinta y había cantado en La Scala bajo la dirección de Toscanini.

Aparte de Mercedes Llopart cuya enseñanza, dice él, tuvo una importancia decisiva, sus maestros le habían ayudado a adquirir una buena técnica vocal pero en general se habían equivocado al aconsejarle sobre el repertorio, quizá porque la voz de Kraus tiene un timbre importante, que en la clase de ambientes pequeños que los maestros utilizan para enseñar, la hacía parecer más dramática de lo que es en realidad. "Durante un tiempo intenté seguir sus consejos y aprender algunos papeles dramáticos, sin jamás llegar a sentirme cómodo. Podía cantarlos, pero no sin empujar, forzar y cansar mi voz, estado de cosas poco saludable. comprendí que debía fortalecer mi voz, no forzarla". De modo que no siguió sus sugerencias y se concentró en papeles lírico-ligeros como Elvino, Almaviva, Nadir (que, según Giorgio Gualerzi, el crítico italiano, que lo oyó cantarlo en Turín en 1959, lo cantaba mejor que nadie que recordara) y el Duque de Mantua en *Rigoletto*, con el que hizo su presentación como profesional en la Opera de El Cairo en 1956, a la edad de veintiocho años, después de ganar el primer premio en el concurso internacional de canto de Ginebra y de pasar una prueba con éxito ante un influyente agente de Milán. La casualidad hizo que en la audición estuviera presente un representante de la Opera de El Cairo, que le ofreció un contrato de inmediato.

El debut de Kraus en El Cairo fue un éxito notable y el Duque de Mantua se convirtió en uno de sus papeles principales. A pesar de que, desde el punto de vista dramático, lo encuentra poco satisfactorio, "nada complejo, fácil de captar y con poca oportunidad de desarrollo", el Duque sigue siendo uno de sus personajes favoritos, y Kraus todavía lo canta con la misma facilidad con que lo cantó hace treinta años, lo que es un logro poco común. "Como personaje, el

Duque de Mantua es un libertino y lo deja ver desde las primeras palabras que pronuncia, el aria 'Questa o quella'. Su único momento poético se da cuando momentáneamente se cree enamorado. Pero pasa pronto porque no puede evitar ser como es o llevar la vida que lleva. Cínico hasta los tuétanos, se aprovecha de Gilda de inmediato en cuanto descubre que sus cortesanos la han raptado y la han traído a su palacio. Locamente enamorada de él, ella accede, y esto es el final de su amor. El está tan acostumbrado a sus caprichos que acaba con una prostituta común que, por casualidad y gracias al sacrificio de Gilda, le salva la vida. Al final lo dejamos exactamente donde lo encontramos: cantando "La donna è mobile". De modo que, para él, no ha pasado nada, nada lo ha tocado ni cambiado.

"Como en este papel hay poco desarrollo del carácter, la personalidad del Duque debe darse a conocer principalmente por medio de la interpretación vocal y por medio de cierta apariencia física que resuma descaro, cinismo, osadía y un encanto superficial. Nada más. Pero creo que todos mis colegas estarían de acuerdo en que desde el punto de vista vocal, el Duque de Mantua es uno de los personajes más difíciles de todo



Verdi, en verdad, de todo el repertorio para tenor". (Bergonzi, Pavarotti y Aragall coinciden y dicen precisamente lo mismo en sus capítulos respectivos.) "No por 'La donna è mobile' y su si natural (en cierto sentido ése es el momento más estúpido en toda la ópera) sino por las dificultades ocultas que acechan a la vuelta de cada esqui-

lirismo, poesía" y hay que pasar de lo uno a lo otro y cambiar el color vocal casi instantáneamente. Mercedes Llopart, mi maestra, me dijo que a los tenores los aterrera. Y como intuía que el Duque de Mantua era un papel ideal para mi voz, me hacía cantar 'Parmi veder le lagrime' en cada clase, tres veces a la semana". No es de extrañar que cuando Kraus tuvo la prueba con el agente de Milán, éste quedara asombrado ante su versión ejemplar del aria y preguntó cómo un joven tenor sin experiencia podía cantarla tan perfectamente. "Porque la canto casi todos los días", le contestó.

Al exitoso debut de Kraus en El Cairo lo siguieron invitaciones para cantar Alfredo en *La traviata* en Venecia, Turín y Barcelona durante 1957 y en el Stoll Theatre en Londres en 1958, donde lo cantó con la joven soprano Renata Scotto, entonces desconocida como él. Pero el acontecimiento de 1958 fue cantar el papel en Lisboa junto con María Callas, ocasión que recuerda con gratitud y especial satisfacción. Apabullado por la fama de Callas y los rumores acerca de su temperamento difícil, fuera del escenario y en él, se comprende que estuviera nervioso. Para su sorpresa, resultó una colega notablemente colaboradora y simpática, cuya presencia estimulante contribuyó a su propio éxito. "Si hubiese tenido una compañera más común, es probable que no hubiese tenido el éxito que tuve. Pero la presencia de Callas me instó a cantar mejor de lo que jamás había logrado en mi vida". (Existe una grabación en vivo de esta ocasión memorable, en disco).

na. El aria inicial 'Questa o quella', por ejemplo, que no es un aria para entusiasmar al público y parece engañosamente fácil, exige una ligereza de toque y una agilidad difíciles de lograr al comienzo de la noche, antes de un precalentamiento.

"El segundo acto tiene un dúo muy difícil, y en el tercer acto está el aria 'Parmi veder le lagrime', que es una de las más difíciles de Verdi tanto desde el punto de vista vocal como del estilístico porque tiene de todo: recitativo, drama,

Kraus siempre ha gozado cantando Alfredo, "un personaje romántico, ingenuo, casi infantil", y lo considera un buen papel para un tenor joven. "En términos dramáticos, aunque evoluciona durante la acción y es por lo tanto menos difícil de representar que el Duque de Mantua, no es sin embargo fácil de dar a conocer, porque los personajes que carecen de substancia nunca son fáciles". Atribuye el éxito que siempre ha tenido con este papel a su esfuerzo por sacar algo del perso-



naje que usualmente se presenta como "un tonto, débil y carente de coraje". Pero en el Segundo Acto, en *la cabaletta*, omitida a menudo pero a mi ver esencial por lo que revela del carácter de Alfredo, lo vemos desarrollar una determinación varonil y adulta. La cabaletta ofrece una vislumbre de remordimiento, arrepentimiento y un inesperado estallido de temperamento que se perdería de cantarse sólo el aria. Por eso, al menos un verso de *la cabaletta* debería incluirse (que bastaría porque la música es simple), no para obtener un aplauso sino por lo que dice sobre el carácter de Alfredo".

Un año después de su presentación en Lisboa con Maria Callas, Kraus debutó en la Scala como Elvino y en el Covent Garden como Edgardo con Joan Sutherland. Durante el mismo año, 1959, cantó por primera vez un papel que estaría más tarde entre los más famosos de él: Arturo en *I Puritani*, también en Lisboa, bajo la dirección de Tullio Serafin, el gran hombre de la dirección de orquesta operística. Kraus se sintió como es de

comprender, conmovido y orgulloso cuando después de la función el viejo maestro fue a los camarines, le tomó la mano y dijo, "¡Kraus, Bellini ha escrito esta ópera para usted!" Kraus siguió cantando este papel diabólicamente difícil, con su imposible *tessitura* que culmina en una serie de re natural, durante veinte años sin ningún transporte. Un logro único, porque los pocos tenores capaces de afrontar esta *tessitura* al principio en general comienzan por transportarla un semitono al cabo de un par de años. Pavarotti, por ejemplo, transportó los re naturales a re bemoles cuando cantó *I Puritani* en el Metropolitan Opera en 1976. (La razón es que al cantar partes *spinto*, más pesadas, los tenores suelen perder algunas de sus notas altas y adquieren colores más oscuros y voces más graves, con la notable excepción de Kraus, que se mantuvo fiel a un puñado de papeles).

No es de extrañar que en 1963, luego de siete años en la profesión y a la edad de sólo treinta y seis años, Kraus, junto con sus contemporáneos





Nicolai Gedda, Cesare Villetti, Luigi Alva y Léopold Simoneau, fuera incluido en *Grandi voci* de Rodolfo Celletti, que llegó a ser considerada como la biblia de la profesión de cantante. Kraus le insistió a Celletti que su comienzo más bien tardío y su relativa madurez a los veintitrés años lo salvaron de muchos de los errores que a menudo cometen los cantantes jóvenes. En primer término estaba psicológicamente preparado a adaptarse a las presiones y a la tensión de cantar en grandes teatros y a enfrentarlas; y en segundo lugar, ya tenía una sólida base cultural, musical y técnica. "La escena forma al artista pero arruina al cantante. Y yo soy cantante de profesión. Para ser cantante se necesita un conocimiento técnico que no se puede tener a los veinte, veintidós o veinticuatro años. La técnica es la base de todo. No se puede ser cantante si primero no se es un técnico vocal y no se puede ser un gran artista si no se es también un buen cantante".

Durante la década del sesenta, Kraus también hizo su debut en el Metropolitan Opera con el Duque de Mantua (1965-66), y cantó Don Ottavio en 1968 en el Festival de Salzburgo con la dirección de Karajan. Sin embargo ha evitado los roles mozartianos porque, a pesar de que ama a Mozart y goza escuchando los personajes de Mozart cantados por colegas, los encuentra poco satisfactorios para él. En la década del setenta se sintió dispuesto a intentar personajes líricos italianos algo más graves como Tonio en *La Fille du régiment* y Gennaro en *Lucrezia Borgia* y a comenzar a explorar el repertorio francés. Explica que en cuanto empezó a cantar estos papeles, experimentó "una conjunción de cantante y actor", y su capacidad dramática comenzó a florecer y a agregar otra dimensión a su capacidad artística. Al comienzo de su carrera a menudo se le acusó de una cierta frialdad y "dureza" en escena y de hacer movimientos más bien estiliza-

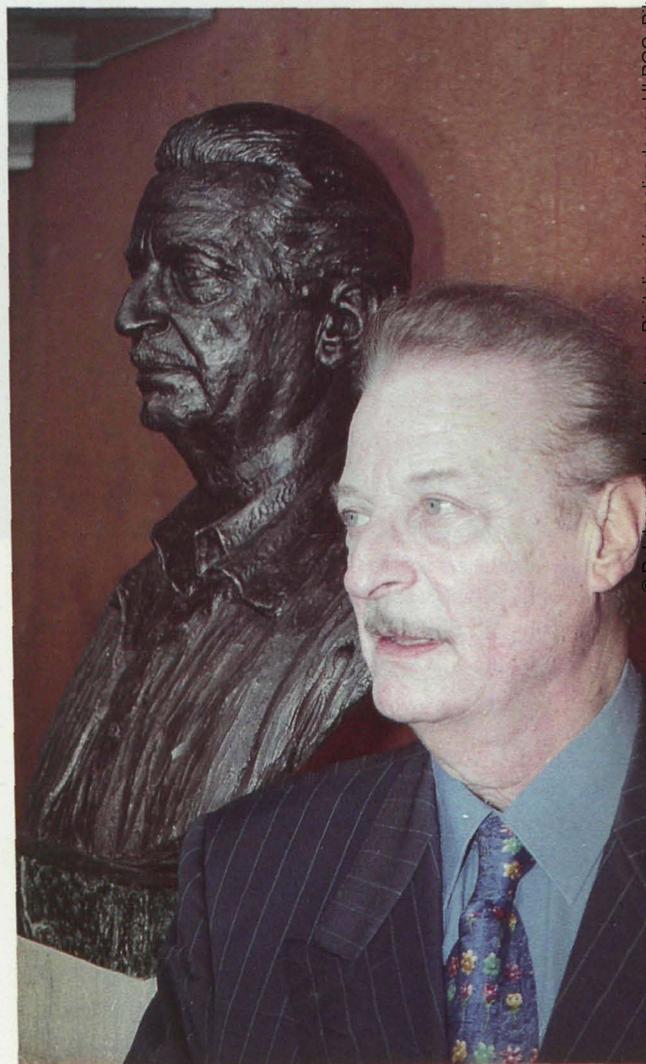
dos, quizá porque, explica, el alcance dramático de algunos de sus primeros papeles, como Elvino y Nadir, no es grande. Y en cuanto a papeles de *bel canto*, el aspecto dramático no está decididamente desarrollado en favor del elemento vocal, musical y estilístico que es de la mayor importancia. (Es bastante interesante que José Carreras, tenor esencialmente lírico, también haya experimentado el mismo florecimiento de su capacidad actoral después de acceder a parte de *spinto* que Kraus evidenció cuando se internó en el repertorio puramente lírico).

Los motivos que llevaron a Kraus a explorar el repertorio francés en particular en cuanto comprendió que su voz estaba lista para él, fueron primero, que le gustaban los desafíos, y segundo, que comprendió que si conseguía dominar el estilo, un nuevo repertorio importante y estimulante estaría a su disposición. Aunque, en esencia, el estilo francés le resultaba natural, porque su voz posee los colores adecuados para la ópera francesa, trabajó muy dura y largamente para pulirlo y perfeccionarlo, porque sabía que es único, y esquivo y diferente del estilo italiano.

Janine Reiss, incomparable preparadora y maestra del estilo francés, explica que "las características principales del estilo musical francés y del estilo francés en todas las artes, son la claridad y la medida. En el arte francés, hasta el romanticismo se expresa con un elemento de medida. Pero en el canto operístico esto es especialmente difícil de lograr, porque los grandes cantantes de ópera son artistas que usan la voz con voluptuosidad, sensualidad y hasta una dosis de narcisismo. Estas son cualidades que yo trato de alentar en los cantantes o hasta inculcárselas si no están ahí desde el principio, aunque es difícil inyectar sensualidad en alguien que carece de ella por completo. Lo hago porque hasta cierto punto, los cantantes deberían estar enamorados de su voz, y amarse a sí mismos a través de la voz. Sólo entonces estarán capacitados para controlar y dominar

su instrumento y transmitir al público esa gran alegría y felicidad que sienten al usarla ¡que es parte tan vital de la emoción de cantar! Pero existe el peligro de que en medio de esa alegría y felicidad puedan perder el sentido de mesura tan esencial para el canto francés. De modo que la tarea principal que tiene uno es la de ayudarlos a lograr el justo equilibrio entre ambos y aprender a expresar aún las pasiones más desenfrenadas con cierta contención.

"Para entrar en los detalles: en las óperas de Massenet, Gounod, Bizet o Debussy, cuando el compositor desea la unión de un sonido con otro, lo indica expresamente en la partitura. Pero para





un cantante que goza con el sonido de su propia voz, la unión casi siempre significa un *portamento*, que es una manera de ir de un sonido a otro pasando por un tercero, que no está marcado en la partitura. Las cuerdas vocales humanas son las cuerdas de un violín, con las que también se pueden expresar un medio tono o un cuarto de tono, que es exactamente lo que ocurre en los *portamenti* tanto vocales como de cuerdas. ¡Pero en el canto francés los *portamenti* son tabú! En el canto francés un *legato* debe ser un verdadero *legato* ¡sin jamás convertirse en *portamento*! (Esto también vale para el canto mozartiano).

Aparte de claridad y mesura, el canto francés también exige una total sujeción al ritmo. Si los cantantes respetan las indicaciones rítmicas del compositor, se encontrarán apoyados por la música, como si se recostaran sobre ella. La música los ayudará porque tendrán el metro, el ritmo y la armonía de la orquesta de su parte en la expresión del papel. Otro punto vital que deben aprender es la ausencia de *coronas* (es decir, sonidos en los que uno se demora sin razón aparente y que dan mayor importancia a una palabra que a otra sin que el texto lo pida), porque simplemente no existen en el canto francés. Siempre se debe recordar que el punto de partida para cualquier melodía u ópera es únicamente el texto literarios el poema, el drama, o un grupo de palabras. Pero ópera suele convertirse en una máquina que devora el texto porque, la voz, a causa de una tendencia a olvidar este punto esencial, primordial y a dejarse envolver sólo por el sonido que llevan las palabras.

Los cantantes están tan preocupados con su instrumento y con la dificultad de emitir el sonido, establecer su ritmo y controlarlo, que a menudo se olvidan de *qué* están cantando. De modo que trabajar el texto es una tarea específica que debe hacerse por separado".

Janine Reiss también señala que, así como hay voces naturalmente italianizadas, también hay cantantes cuyo timbre y color vocales se adaptan de manera notable a la ópera francesa. Por el contrario, voces como las de Domingo o Carreras son un poco demasiado sonoras y voluptuosamente sensuales para el canto francés. "Uno tiene ganas de podarlas un poco, exactamente como se haría con un rosal. La voz francesa ideal es aquella cuyo

timbre es lo bastante cálido y redondeado para hacerla hermosa pero que, comparada con una voz italiana como por ejemplo la de Bergonzi, es un poco menos luminosa y por ende un poco menos cálida. Si se trazara un paralelo con colores y vinos, la voz francesa sería color almendra más bien que verde esmeralda, y un Bordeaux antes que un Borgoña".

Alfredo Kraus está por entero de acuerdo con el análisis del estilo francés que hace Janine Reiss y agrega que es el más refinado de todos los estilos. "Exige buen gusto, sutileza finura, sensibilidad y control. La continuidad es muy importante, y esas largas frases *legato* y la falta de pausa requieren un tremendo control de la respiración. Aparentemente no parece ocurrir nada, pero adentro pasan muchas cosas. Se tiene una apariencia de nada en la superficie pero con gran profundidad dentro, dentro de las frases y dentro de las palabras, que son de suma importancia. Y a las voces italiana y española a veces el idioma francés les parece anti-musical y anticanto porque parece ir contra la línea musical y vocal. "Esto siempre disgusta a los franceses, aunque ellos mismos son los primeros en admitirlo".

Kraus confiesa que en secreto siempre ha gozado con este desafío, esta lucha con el idioma francés, con el hecho de que tiene que lograr controlarlo todo a pesar de tener al idioma en contra, ¡de que tiene que ganar! Porque cree que, el cantante posee los recursos vocales necesarios, y si está dispuesto a trabajar con ganas, siempre habrá una solución para cada problema vocal o estilístico. "En última instancia la voz humana es capaz de lograr cualquier cosa". Callas también creía lo mismo, y fue una gran luchadora que trabajaba sin pausa hasta encontrar una solución para todos los problemas y que gozaba con la alegría de superar todas las desventajas. Kraus comparte este enfoque y dice que "el propio hecho de saber que tenía al idioma francés en contra fue bastante para que decidiera vencerlo".

Lo logró tan bien que, después de su debut en la Opera de París como Werther, la revista francesa *Opéra International* escribió que "La noche del estreno fue un milagro y afirmó a Alfredo Kraus como el más grande cantante francés de la época de postguerra. Lo que me seduce e impresiona más es la calidad de su dicción francesa, enunciada con claridad y finura nunca vistas. En su boca, cada palabra tiene una sonoridad precisa, y cada palabra acompaña cada nota sin jamás esconderse tras ella". Por increíble que parezca, ¡esta interpretación de Werther en abril de 1984 fue el debut de Kraus en la Ópera de París! En toda su larga carrera, este gran estilista francés nunca había cantado ninguno de sus papeles franceses en París. "Ningún teatro es indispensable para *nadie*", dice Kraus, "si uno piensa que Enrico Caruso, el más grande tenor de todos los tiempos ¡jamás cantó en La Scala!"

Desde que Kraus cantó Werther en Roma en 1970 (y luego en Chicago en 1971, La Scala en 1976, Florencia en 1978 y Covent Garden en 1979), fue siempre aclamado como intérprete sobresaliente de este personaje. Está de acuerdo en que ésta es "la interpretación más completa que hago en la escena", y comprende por qué un amigo siempre le dice que tiene a Werther, y también a Des Grieux, debajo de la piel. "Lo sentía así desde el principio. Pero con experiencia y el pulido, la revisión, la poda y el perfeccionamiento constantes que forman parte de todo el proceso de maduración en general, ahora siento que cuando subo a escena para cantar Werther y Des Grieux, no me limito a interpretarlos, soy ellos". ("Desde el momento en que sube al escenario, nos sentimos en presencia de Werther, no de Kraus", escribió *Opéra International*).

El Werther de Kraus es "un personaje muy complejo, morboso y enfermo, con un deseo de muerte innato, a quien todo le provoca llanto. Todo, hasta un paisaje hermoso, lo ve a través de un prisma negativo. Cuando en su primera

entrada canta un himno a la naturaleza, por dentro está triste y melancólico, como si se sintiera excluido de esta alegría y seguro de que morirá joven. La muerte está siempre presente en su mente; en realidad la lleva dentro de sí mismo. Pero es muy difícil transmitir esto, porque Werther es un introvertido". (José Van Dam dice exactamente lo mismo acerca de la dificultad de hacer un retrato de personajes introvertidos en el escenario, en sus comentarios sobre *El Holandés Emante*). "De modo que no lo veo como un hombre sano y vigoroso. Pero tampoco es un romántico total, debido al intenso drama en el que está inmerso todo el tiempo, sino un romántico con una dimensión dramática contemplativa".

Kraus explica que en los primeros años su interpretación sólo tuvo en cuenta el carácter del propio Werther, mientras que ahora también toma en cuenta a Charlotte, su mentalidad y psicología, y también a Albert y todo el ambiente sofocante de la clase media en una pequeña ciudad de provincia. Y ha llegado a la conclusión de que Werther no sólo está enfermo sino también un poco loco, y de que tiene un rasgo casi sádico en su carácter. "Para empezar, insiste en cortejar a Charlotte cuando sabe que ella no está libre; además parece casi gozar con su sufrimiento y encuentra la manera de expresarlo poéticamente. Pero es más que simple masoquismo, porque no sólo quiere sufrir y castigarse a sí mismo sino también castigarla a ella y hacerla sufrir".

La mayor dificultad técnica de este papel no es puramente vocal, en el sentido de que no tiene que ver con la *tessitura* ni con notas difíciles sino con el problema de encontrar el modo de expresar el estado mental morbosos del personaje por medio de la voz. "Porque, como Werther es un introvertido, esto no puede transmitirse sólo por medio de la presencia física. Tiene que aparecer en la expresión, en el fraseo, en el color vocal. Las

frases deben hacer algo más que expresar el significado de las palabras. También deben comunicar el malestar crónico del personaje, su melancolía morbosa y su deseo de muerte. Esto es muy, muy difícil de lograr, y aún más en una grabación".

Kraus no es un enamorado de las grabaciones y no le gusta tener que interpretar una obra en fragmentos, desordenadamente y sin la ayuda de su ambiente natural en el teatro. "¿Cómo se puede comunicar el funcionamiento interior de un personaje de esta manera?" En el caso de *Werther* se sintió especialmente celoso y su temor principal era que este malestar, expresado por medio de la voz, no se pusiera en evidencia en la grabación. Pero admite que esta vez, quizá porque Tatiana Troyanos y él la habían hecho juntos en escena, lo lograron, y le satisfizo que los críticos notaran y comentaran su "sonido enfermo". "Fue muy impotente para mí".

Cuando se le pidió que explicara cómo creaba ese sonido enfermo, contestó que la selección de los colores vocales justos es resultado de un largo proceso de pensar en el personaje y vivir con él a lo largo de años, es decir de madurar la interpretación. Esto no ocurre automáticamente. "Es el resultado de pensar en lo que uno está cantando en todo momento, y esto requiere una concentración enorme. Se piensa y se equilibra cada nota, cada palabra, todas las inflexiones y los movimientos en escena dentro del contexto total del papel y de la obra en general, y esto significa una enorme dosis de esfuerzo físico y mental. No es sólo cuestión de que una nota no salga bien o de que una nota aguda se quiebre, sino de que todo esté perfectamente relacionado con todo lo demás y mantenido todo el tiempo. El control y la concentración son tales que al final de la noche estoy extenuado, y más después de cantar Werther que ningún otro papel de mi repertorio. Todo lo que puedo hacer es volver a casa, comer algo y des-

plomarme delante de la televisión con mi mujer y quizá un par de amigos íntimos. Y esa noche duermo mal, porque todavía estoy tenso y excitado. Recién comienzo a recobrar-me durante la segunda mitad del día siguiente. Cantar es muy tensionante, sabe... Es por eso que no puedo comprender que muchos de mis colegas puedan volar a otra actuación o a un ensayo a la mañana siguiente".

Kraus necesita por lo menos una semana al finalizar una serie de funciones antes de sentirse dispuesto a enfrentarse con otro papel: no necesariamente para descansar la voz, sino para prepararse y salir poco a poco de un cierto mundo, un cierto estilo, antes de sumergirse en otro. Este intervalo es aún más necesario antes de recitales que incluyen unas veinte piezas musicales de diferentes estilos, que deben ser perfectos todos, mientras que en una ópera hay algunos momentos como los tríos o partes de ciertos dúos en los que uno puede aflojarse brevemente. "Esta es mi manera de hacer las cosas. No las podría hacer de otra. No podría practicar este *métier* con frivolidad. Me entrego todo en cada actuación y, a diferencia de esos colegas que pueden cumplir con su trabajo y estar siempre en movimiento, yo no puedo".

El enfoque calmo, pausado de Kraus hace que trabajar con él sea "una verdadera felicidad", según Nina Walker. "Nunca está impaciente, siempre tiene pleno dominio de sí y de la música. En los ensayos nunca "marca" (es decir, repetir las palabras sin voz) sino que, a diferencia de otros cantantes, está descansado y puede cantarlas. En la actualidad la mayoría de los cantantes llegan tan extenuados que no tienen más remedio que mar-



car; en consecuencia les va mal, porque pierden las posiciones. Poder cantar la parte en los ensayos es muy importante, en especial para el director de orquesta. En esto, como en tantas otras cosas, Kraus es la excepción".

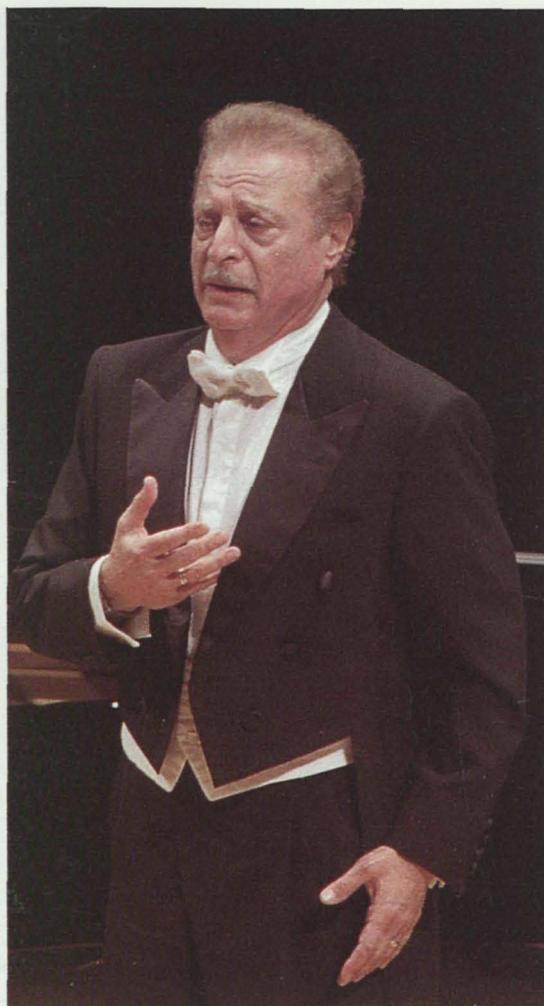
Lamentablemente, nunca he visto a Kraus en Des Grieux, Romeo o Hoffmann en escena (aunque aprecio en grado sumo sus grabaciones de los primeros, que gozaron del aplauso universal) y en consecuencia no pude comentarlos con él en detalle. Pero lo vi cantar el papel protagónico en *Fausto* de Gounod en el Covent Garden en junio de 1977 y junio de 1983 y, como su interpretación de Werther, estas funciones fueron un ejem-

plo de canto francés. Le gusta esta ópera (que considera muy hermosa y representativa del estilo francés del período, 1859) más que el personaje de Fausto, que está plagado de dificultades vocales y básicamente requiere dos tenores: un tenor dramático para el viejo Fausto y una voz lírica para el joven Fausto. "Un teatro francés montó una vez la producción con dos tenores, pero en la actualidad, ¿quién puede pagar dos tenores?"

Kraus explica que Fausto cae justo dentro de los límites de sus posibilidades vocales. "Si fuera un poquito más dramático, no podría cantarlo. Porque además de 'Salut demeure' con su famoso do agudo, la *tessitura* general del papel es baja, en especial en el prólogo que, para mí, es el fragmento más difícil de toda la ópera. Primero, porque hay que dar la impresión de un viejo por medio de la voz; segundo, porque tratar de hacerlo mientras se canta en esta *tessitura* baja puede presentar problemas de entonación: uno se arriesga a dar la impresión de haber colocado mal la voz".

Después de que Fausto se transforma en un joven, la *tessitura* se hace más fácil para la voz de Kraus y, desde el punto de vista dramático, el personaje es más interesante. "Fausto es un joven puro enamorado hasta que interviene el diablo en la persona de Mefistófeles y lo tienta a convertirse en un sensualista carnal. Este es el comienzo de sus males: primero mata al hermano de Margarita y luego causa su muerte indirectamente. Comprende su culpa, se arrepiente y su frustración ante la propia impotencia se expresa bajo la forma de furia contra el diablo. Pero no puede hacer nada porque ha hecho un pacto con él. En resumen, no es un personaje muy satisfactorio para representar. Todo depende del estilo, que es todo lo que importa en esta ópera"

Según Kraus, el estilo en general a diferencia del estilo francés en particular, es el destilado de muchas otras cualidades: inteligencia, sensibilidad,



finura, un espíritu cultivado y, sobre todo, imaginación: en consecuencia es muy difícil definirlo, y menos aún adquirirlo. "Gracias a una buena enseñanza y al esfuerzo personal se puede adquirir una buena técnica vocal. Pero sin una dosis generosa de las cualidades antes mencionadas, nunca se puede adquirir un sentido del estilo. Para empezar, los cantantes tenemos que trabajar con un instrumento que, aunque sea el instrumento más perfecto del mundo, es sin embargo también el más incompleto, porque ni se lo puede ver ni tocar. Y como está mitad dentro y mitad fuera de nuestro cuerpo, ni siquiera podemos oírlo como lo oyen los demás. Es por eso que todos nos quedamos sorprendidos la primera vez que oímos el sonido de nuestra voz en una grabación. De

modo que se requiere mucha imaginación para regular y equilibrar esos dos sonidos. Pero si aspiramos a ser estilistas también, debemos agregar nuestra fantasía y otras sensibilidades naturales a las cualidades ya mencionadas.

Kraus es un famoso exponente del estilo de *bel canto* como lo es del estilo francés y considera a Bellini y Donizetti como "los compositores más completos en lo que se refiere al canto en sí". Subraya que el *bel canto* exige la misma perfección, el mismo buen gusto y refinamiento estilístico que el *Lied* alemán, pero con el elemento adicional del drama y en consecuencia los momentos de aflojamiento vocal que acompañan un clima dramático, que no existen en el *Lied*. (Como Hermann Prey y Simon Estes, recomienda sin embargo los *Lieder* como excelente escuela de estilo.) Otra característica básica del estilo de *bel canto* es la importancia de los recitativos, que son tan importantes y exigen la misma perfección de fraseo que los recitativos de Mozart. "Los recitativos son a menudo los momentos más hermosos y difíciles, y contienen la clave de todo el drama. Es lamentable que los cantantes que no saben italiano y cuya única preocupación es apresurarse a llegar al aria, a menudo casi los soslayen. Recuerdo que durante los ensayos para la producción de *Don Giovanni* en Salzburgo, me impresionó que Karajan dedicara la mayor parte del tiempo en los ensayos a los recitativos y apenas se ocupara de las arias, que, decía se cuidarían solas. A diferencia de muchos directores de orquesta alemanes o de muchos directores de la generación actual que creen que pueden dirigir ópera sin saber mucho del género, Karajan lo comprendía, probablemente porque hizo todo su entrenamiento básico en el teatro (siete años en Ulm y cinco en el Teatro Estatal de Aachen)".

Kraus piensa con razón que uno de los problemas principales que perjudican a la ópera en la actualidad es la desaparición de la vieja raza de directores de ópera experimentados que conocían

las voces, la mecánica de la producción de la voz y el arte de acompañar a los cantantes y que tenían la paciencia, la intuición y la prudencia de educar las voces jóvenes y de dedicar tiempo a lo que solía llamarse la *concertazione*: la preparación metódica paso a paso, con el propio director al piano, de cada frase, cada recitativo, cada detalle hasta que el producto final emergía perfecto y en apariencia espontáneamente. "En la actualidad la mayoría de los directores de orquesta tienden a usarla como vehículo para exhibirse y no comprenden el simple hecho de que si el escenario funciona como es debido, el éxito también se le atribuirá a ellos aunque lo contrario no siempre ocurra. En su mayor parte son directores sinfónicos de gran mérito por cierto, pero tienen poca educación o experiencia en la ópera, y aún menos humildad.

"En consecuencia no saben adaptar su concepción y técnica a las posibilidades que tiene a mano, y no comprenden que en última instancia la tarea del director es fusionar las cualidades de los diversos individuos, cantantes y coro, en un todo exitoso. Para esto necesita flexibilidad y elasticidad: ante todo porque cada cantante es un artista que tiene algo que decir; segundo, porque cada voz pide un acompañamiento diferente (un tenor dramático no debe ser acompañado de la misma manera que una voz lírica con un agudo fácil, por ejemplo) y los *tempi* deben ajustarse a la capacidad respiratoria de cada cantante". Es bastante interesante que directores como el desaparecido Karl Böhm, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini, que se prepararon todos en teatros de ópera, están por entero de acuerdo con Kraus y precisamente insisten en ello cuando comentan la dirección de ópera. También lo hace James Levine quien, en su función de Director Musical del Metropolitan Opera durante los últimos diez años, ha tenido que tratar con cantantes todo el tiempo: "Trato de apoyar, estimular y fusionarme con las ventajas de cada artista. Los compositores buscaban artistas que comprendieran emocional-

mente sus creaciones, y no se ayuda a lograr esto poniendo dificultades en el camino o trabajando de manera autoritaria y despótica". Pero él y los pocos directores ya mencionados son excepciones.

Kraus tuvo la suerte de comenzar su carrera en un momento en el que había directores como Serafin, Votto y Gui, hombres que, según Janine Reiss, "comprendían la voz y la manera en que debe ser usada, que tenían ideas sobre interpretación, y a quienes los cantantes podían ir con la partitura y salir enriquecidos. Porque aunque no fueran grandes estrellas del podio, eran personas que habían tenido tiempo para reflexionar sobre la interpretación de cada papel de ópera y para



aportarle una madurez que en la actualidad es muy, pero muy rara. Y es por eso que me encuentran haciendo el trabajo que hago. En esos días yo no habría sido necesaria porque el propio director habría tenido la capacidad y el tiempo para preparar a sus cantantes". Kraus recuerda con gratitud el trabajo de hombres como Serafin y los de su estirpe, de quienes él y su generación aprendieron mucho.

"Recuerdo una prueba para el papel de Fenton en *Falstaff*. Al finalizar, el director me dijo: 'Sí, lo tomo, pero me gustaría que viniera a mi casa todos los días para poder enseñarle este papel'. Lo hice y, gracias a su paciencia (me señaló el sentido de cada nota y de cada pausa, repasó todas las frases y el estilo general de la pieza) y este estudio de la música, el carácter de Fenton maduró dentro de mí. Muchos años después, cuando la Ópera de Roma preparaba una producción de *Falstaff* en honor de la Reina de Inglaterra, el director me llamó y me dijo: 'Kraus, usted y yo tenemos que estudiar esta aria juntos'. Y me volvió loco, pero el resultado valió la pena. Y a diferencia de muchos de los arrogantes directores jóvenes de hoy, estos hombres no eran dictadores. Nunca decían: 'Esto debe ser así'. En cambio su estilo era decir 'Venga, Kraus, estudiemos esto juntos y permita que le enseñe cómo debe hacerse'. Esta manera de enseñar y pasar a otros la tradición del canto operístico es algo así como una misión. A menos que se pase a otros, se destrozará uno de los eslabones y la cadena se romperá primero en un lugar, luego en dos y luego en tres, hasta que no quede nada".

La generación de cantantes de hoy no tiene tanta suerte. Esa ayuda no se le ofrece aunque la necesitan en extremo. La escasez de directores operísticos genuinos rivaliza con la igualmente peligrosa escasez de buenos maestros, y los jóvenes cantantes se embarcan en una carrera profesional faltos de preparación. Luego, después de su debut, generalmente no hay nadie a mano que,

como Serafin, pueda enseñarles cómo frasear, o cómo cantar *piano*. Kraus realmente no comprende por qué es así pero sospecha que puede tener algo que ver con la declinación de los niveles vocales y estilísticos como consecuencia de la proliferación de la ópera del *verismo*. Por motivos que ya ha explicado, el *verismo* tuvo como resultado que muchos cantantes creyeron que se podían embarcar en carreras lucrativas con poca técnica vocal y después de un período de estudios muy breve: a menudo no más de dos años, a diferencia de Kraus o Bergonzi o Pavarotti, que estudiaron durante siete años antes de debutar profesionalmente. "Esto llevó a la desaparición del maestro de canto bueno y serio, y así comenzó una reacción en cadena de mala técnica y falsa preparación, con el resultado de que la buena enseñanza y las buenas técnicas casi han desaparecido, salvo en muy pocos casos aislados, en los que por obra de Dios algún maestro ha mantenido el saber y la tradición de nuestro arte".

Para ayudar a remediar esta calamidad, Kraus dicta un curso magistral anual, que dura alrededor de diez días. A cada curso lo siguen sesiones prácticas en las que primero demuestra la aplicación de las teorías que acaba de exponer y luego procede a corregir a cada cantante que por turno canta un aria. "De esta manera espero ayudarlos a aclarar sus ideas". Ya ha dictado clases en la Universidad de Madrid a instancias del gobierno español, en Nueva York, Chicago, Florencia, Barcelona y las Islas Canarias. Pero su propósito es que lo escuchen los maestros de canto tanto como los estudiantes "porque en realidad hoy faltan maestros antes que estudiantes. Si puedo aconsejar a un maestro de canto, o a diez, o quizá a treinta, los estudiantes se beneficiarán a su momento de mi experiencia".

Dos cosas importantes que a Kraus le gustaría enseñar son respeto por la tradición y respeto por la *tessitura* original de cada parte. Está en *contra* de la manía de fidelidad textual exagerada que

reina hoy, total y *a favor* de la observancia de las tradiciones transmitidas por vía oral que, según él, casi siempre están justificadas. "Si el compositor juzgó conveniente cambiar o agregar algo durante los ensayos, después de la impresión de la partitura, generalmente fue por una buena razón: ya sea porque le hubiese faltado tiempo o inspiración para terminar la obra como hubiera querido o, lo más probable, porque decidió ciertos detalles a último momento adrede, cuando las cualidades vocales específicas de los diversos cantantes involucrados podían ser tomadas en cuenta. La "tradición" salvó esas correcciones que llegaron a convertirse en ley, y es gracias a la tradición que ha sobrevivido tanto de la herencia de las actuaciones del pasado. Por lo tanto, si un cantante puede cantar alguna nota aguda que no está registrada en la partitura pero que tradicionalmente siempre se ha cantado, debe hacerlo. Primero, porque las notas agudas tienen algo muy especial que despierta gran entusiasmo en el público, y segundo, porque al omitirlas se crea una situación en la que, por mediocre que sea un cantante, podrá cantar esos papeles y esas óperas. Pero no todos pueden cantar esas notas altas y esto marca la diferencia, y contribuye con un elemento especial extra a la grandeza de la ópera."

La misma manera de pensar se aplica a su insistencia en el respeto por la *tessitura* original de cada papel. Quedó consternado cuando cantó Edgardo en *Lucia di Lammermoor* en Florencia en 1983, alternando con dos colegas que transportaban la *tessitura* a un semitono. Las críticas nunca mencionaron el hecho, "¡como si no hiciera ninguna diferencia! Sin embargo, cantar el último acto de *Lucia* como lo escribió Donizetti y no un semitono más bajo, hace una gran diferencia y no notarlo me parece un asunto serio e importante. Porque siento que tanto críticos como público están en camino de olvidar lo aprendido acerca del canto. Creen que lo que están acostumbrados a oír hoy es lo que el arte de cantar significa. ¡Pero no es así! ¡Eso no es el arte



de cantar! ¡Esta *no* es la manera de cantar o, por lo menos, no es como se debería cantar! Pero ni el público ni la nueva generación de cantantes lo saben, porque la escasez de buenos maestros ha privado a los últimos (y la falta de buenos cantantes priva a los primeros) de un nexo viviente con la verdadera tradición de nuestro arte".

Kraus explica que educar al público es tarea del cantante, aunque esto signifique ser menos popular a nivel masivo. La manera en que los cantantes pueden hacerlo es luchando constantemente para mejorar y superarse, ayudando así al público a superarse también, y a llegar a una comprensión más profunda de la ópera y del arte de cantar. "Para nosotros sería sencillo entregar nuestra voz tal como es, sin una excelencia particular de estilo y sin pureza de línea. El público lo aceptaría con facilidad; nadie puede pretender que el cien por cien del público que viene a vernos y oírnos comprenda realmente lo que estamos tratando de hacer. Pero el artista tiene un deber como maestro, como educador, más allá de los

gustos populares y las modas. En vez de cantar para fanáticos deberíamos cantar para ese sector del público, sea el cincuenta, el veinte, el diez, o el uno por ciento, que comprende *realmente*. Creo profundamente en las pautas elitistas, no por el aspecto social "snob" sino desde el punto de vista de la calidad y la excelencia. Al cantar para esta minoría de público capaz de apreciar de veras lo que hacemos, también ayudamos a elevar el nivel de comprensión de la mayoría, que habrá podido oír y así conocer la diferencia entre excelencia y mediocridad, quizá no hoy, pero por cierto mañana u otro día. ¿Qué importa si de momento la gente le es hostil a uno? Yo entrego mi arte. El público debe venir a mí, no yo ir a él. Esta es la manera de legar algo valioso al futuro de nuestro arte".

Nadie que comprenda y a quien le importe el arte del canto negará la contribución noble e importante que hace tanto a su presente como a su futuro este exigente, dedicado e inflexible caballero cantante. ■

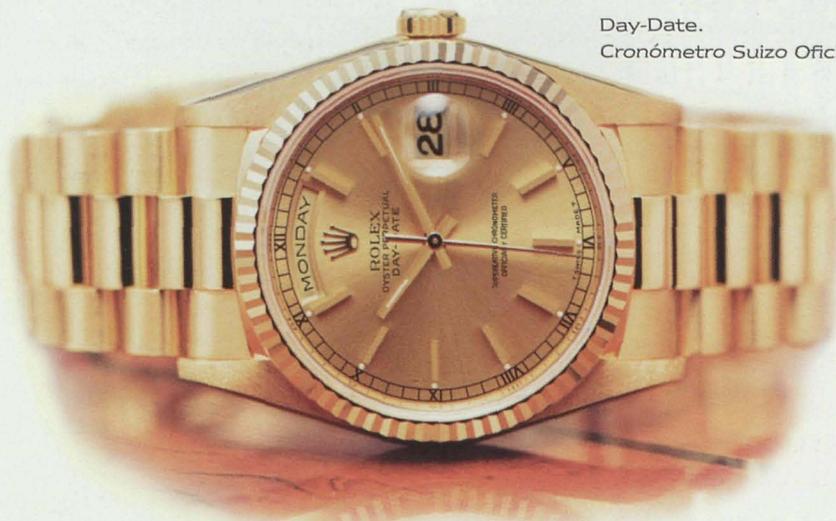
Es algo normal, sobre todo si tenemos en cuenta el tiempo necesario para llegar a tal grado de perfección. Como Rolex, una obra maestra que perdura en el tiempo. Una joya que se disfruta cada minuto, cada segundo, apreciando cada momento como si fuera especial.



**EN EL MUNDO DE LA MUSICA  
TODOS HABLAN DE VIRTUOSISMO,  
PERO MUY POCOS LO ALCANZAN.**

Y es que, Rolex es un reloj que va más allá de cualquier época. Es una joya que demuestra que la precisión técnica tiene su propia forma, la de Rolex. Por eso, Rolex es el reloj para los que de verdad, con pasión, aman el mundo de la perfección.

  
**ROLEX**  
of Geneva



Day-Date.  
Cronómetro Suizo Oficialmente Certificado.

*Saphir* Alfonso Viera-Joyero

LAS PALMAS: Triana, 97. Tel. 928 36 21 88.

Plaza España, 6. Tel. 928 27 94 47.

MASPALOMAS: C.C. Faro 2. Tel. 928 76 89 85.

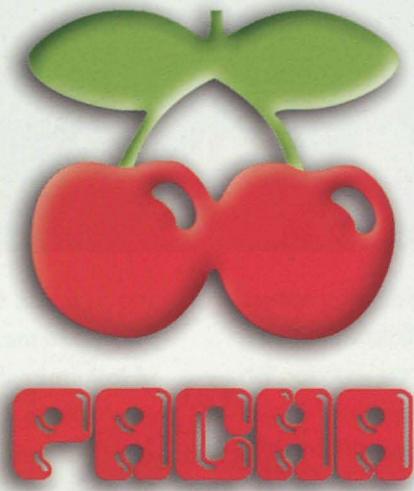
PLAYA DEL INGLES: C.C. Plaza de Maspalomas. Tel. 928 76 01 76.

ARGUINEGUIN (Mogán): C.C. Anfi del Mar. Tel. 928 73 66 24.

STA. CRUZ DE TENERIFE: José Murphy, 6. Tel. 922 24 17 17.

ADEJE (Tenerife): Gran Hotel Bahía del Duque. Tel. 922 71 28 89.

LAS AMERICAS (Tenerife): C.C. Laguna Beach. Tel. 922 75 33 47



# *El Barbero de Sevilla*





En primer lugar conviene señalar que este año *El Barbero de Sevilla* es una coproducción entre los talleres de ACO y del Centre Lyrique de Wallonie. El Director de esta ópera y yo hemos estudiado y aceptado con entusiasmo este interesante proyecto.

Los decorados serán construidos en Las Palmas de Gran Canaria y posteriormente enviados a Bélgica, mientras que el vestuario será realizado en los talleres de Lieja. Los gastos de producción, así como los beneficios de posibles futuros alquileres, serán compartidos entre las dos organizaciones. Esto constituye una verdadera primicia en Canarias, lo que supone el reconocimiento de la calidad de nuestra labor.

La opción elegida para el decorado y la puesta en escena es la siguiente: según la obra de Beaumarchais, el primer encuentro entre el Conde de Almaviva, Rosina y Bartolo tuvo lugar en el Prado,

motivo por el cual dicho encuentro será evocado durante la overtura, y por el que el cuadro de Goya que ven en el Prado será el hilo conductor y el emotivo recuerdo de esta primera cita.

La elección de Goya se tomó en función del punto común que une a Beaumarchais, Rossini y el pintor español y que es el humor sutil que los caracteriza a los tres. Además, Goya es uno de los artistas más representativos del arte español.

Conviene señalar también que los elementos que aparecerán sobre los lienzos representados, como por ejemplo el paraguas verde de la tormenta, o uno de los trajes de Rosina, formarán parte de los accesorios y el vestuario utilizados durante la función.

Esta opción contribuirá a conferir una dimensión suplementaria a las obras puntuales y a los recuerdos de los dos enamorados.

**Roger Rossel**  
Director Artístico

...the first part of the questionnaire was to identify the main reasons for the use of the system. The second part was to identify the main reasons for the non-use of the system. The third part was to identify the main reasons for the use of the system in the future. The fourth part was to identify the main reasons for the non-use of the system in the future. The fifth part was to identify the main reasons for the use of the system in the past. The sixth part was to identify the main reasons for the non-use of the system in the past. The seventh part was to identify the main reasons for the use of the system in the present. The eighth part was to identify the main reasons for the non-use of the system in the present. The ninth part was to identify the main reasons for the use of the system in the future. The tenth part was to identify the main reasons for the non-use of the system in the future.

...the first part of the questionnaire was to identify the main reasons for the use of the system. The second part was to identify the main reasons for the non-use of the system. The third part was to identify the main reasons for the use of the system in the future. The fourth part was to identify the main reasons for the non-use of the system in the future. The fifth part was to identify the main reasons for the use of the system in the past. The sixth part was to identify the main reasons for the non-use of the system in the past. The seventh part was to identify the main reasons for the use of the system in the present. The eighth part was to identify the main reasons for the non-use of the system in the present. The ninth part was to identify the main reasons for the use of the system in the future. The tenth part was to identify the main reasons for the non-use of the system in the future.

## Analítica

### *Un Barbero siempre a nuestro servicio*

Se dice que “nunca segundas partes fueron buenas” pero de esta ópera de Rossini, que fue la segunda versión de la obra de Beaumarchais, no puede afirmarse, ya que hizo olvidar completamente la que treinta y cuatro años antes había compuesto Giovanni Paisiello con libreto distinto. A título anecdótico digamos que a Rossini le ocurrió algo parecido con su “Otello”, prácticamente desaparecido de los teatros por el de Verdi.

La mejor ópera bufa del siglo XIX no tuvo un principio afortunado ya que su estreno en el Teatro Argentina de Roma el 26 de febrero de 1816 fue uno de los más grandes escándalos de que se tiene noticia: se ha dicho, entre otras cosas, que el “largo al factotum” fue silenciado por los ruidos de los paisiellanos; pero, al igual que “La Traviata”, su segunda representación fue un éxito rotundo que ha seguido y, posiblemente, seguirá por la frescura de su invención musical, la ligereza de su orquestación, la perfecta concatenación de los números musicales y por su humor y humanidad desbordante. Puede que no sea ajeno al éxito de las dos óperas sobre este tema (la de Paisiello fue un triunfo hasta la siguiente... incluso Mozart le compuso un aria alternativa) el hecho de que Beaumarchais la pensara originariamente como un libreto de ópera cambiando luego de opinión y escribiendo una comedia, presagio de la Revolución francesa, con ese criado que se con-

vierte en el protagonista, con esa “burguesita” de Rosina, en fin con todos esos personajes del “tercer estado” más que de la aristocracia como era lo habitual. Se veía un cambio y el cambio se produjo aunque Rossini (que aplaudía esta ópera aclarando: “aplaudo a Mozart”) se sirviera de su admirado compositor, si bien para poder hacer otra obra maestra son necesarias dos cualidades que nuestro compositor cumplió: “conocimiento muy claro de los méritos de su antecesor y poseer la suficiente originalidad y sofisticación para no permitir que el modelo le arrebate su propia idea” (Lang) y Rossini los tenía en grado sumo.

Como muestras de esta afirmación podrían citarse prácticamente todos sus números que son un prodigio de música de teatro: el “largo al factotum” ya desde los compases orquestales define al fanfarrón y socarrón Fígaro, el más simpático “Celestino” del teatro musical; “Una voce poco fa” (con elementos de otras obras del propio compositor) retrata perfectamente la astucia y seguridad de Rosina, y podríamos seguir con el resto de los trozos, pero sin olvidarnos de los trozos de conjunto tan variados en su estilo pero siempre caracterizando, en estilo bufo, las situaciones respectivas, como el dueto “all idea di quel metallo” con su magnífica variedad musical que casi parecen dos dúos; o el de Rosina y Fígaro, el “dunque io son”, reválida de canto para una mezzo, y el chispeante quinteto del segundo acto con la aparición del “enfermo” Basilio, el prodigioso final del primer acto, el ...

Posiblemente sea la ópera italiana más influyente y de las primeras en interpretarse fuera de Italia ya desde su estreno pues Rossini era amplia-

mente conocido en Viena durante los tiempos de Beethoven (que le aconsejó que se dedicara enteramente a la ópera bufa) y Schubert (que lo imitó, “crescendi” incluidos, en dos Oberturas en estilo italiano).

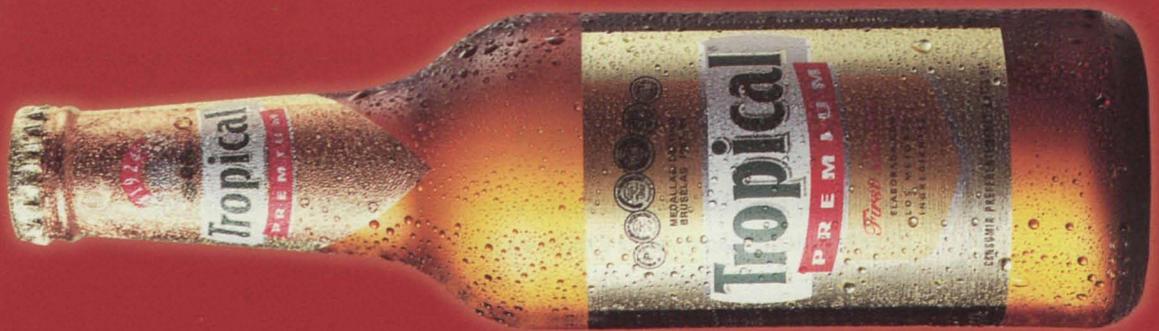
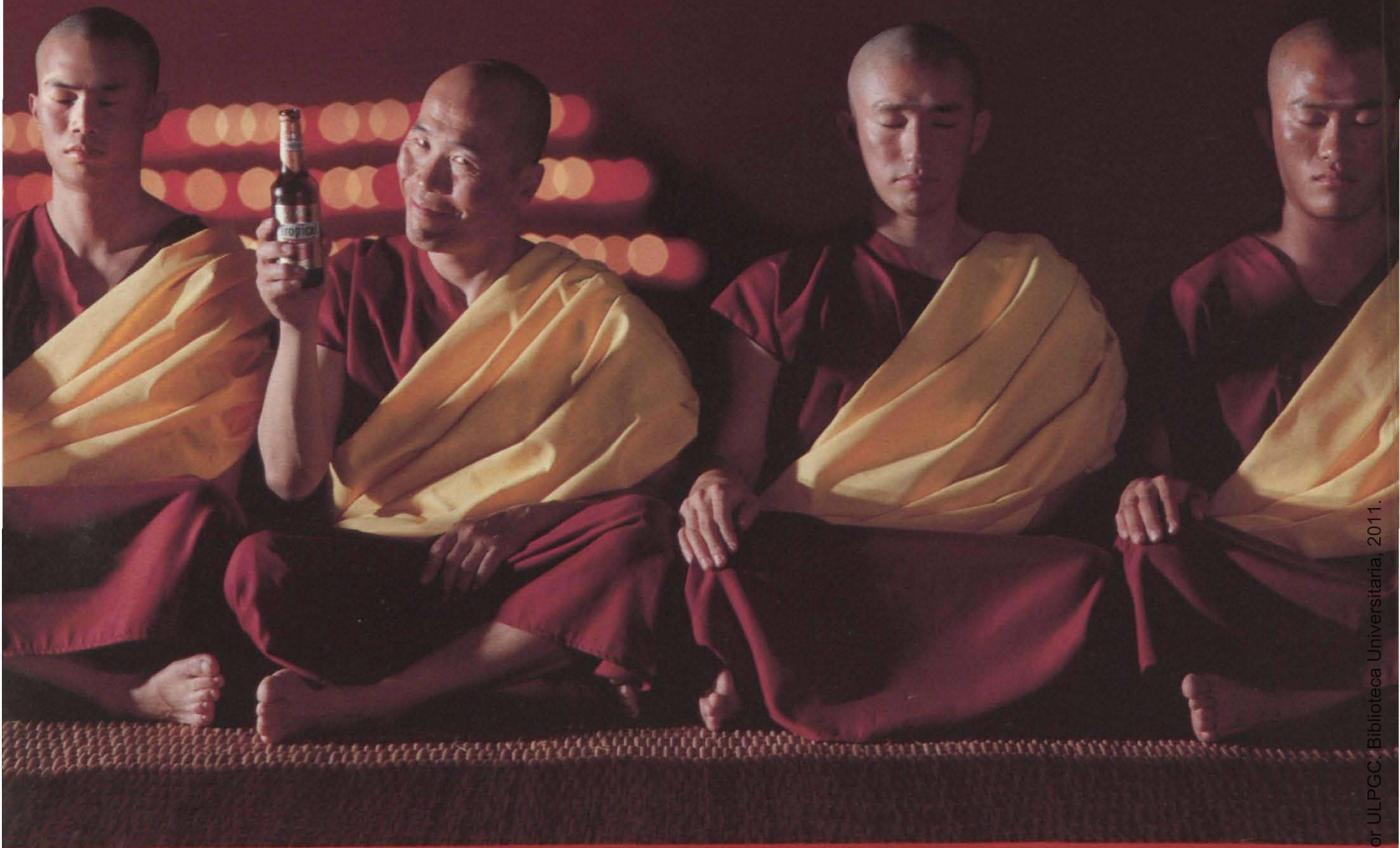
Y para terminar, unos apuntes sobre “lo español” de esta obra, que aunque en la música no sea muy grande sí lo es en el entorno de su composición, pues fue estrenada por el famoso Manuel García en el papel de Almaviva (título original de la obra) y que tenía más cachet que el propio compositor y que le inspiró una obertura (hoy perdida) sobre temas españoles, pues es sabido que la famosa que se emplea desde su estreno había sido utilizada en dos óperas anteriores: “Aureliano in Palmira” y Elisabetta regina d’Inghilterra”. Y fue

una gran mezzosoprano española Conchita Supervía la que hace unos ochenta años exhumó las óperas del genial compositor, y empezó a cantarlas en su tesitura original creando una escuela que ha tenido seguidoras ilustres como la también española Teresa Berganza y la americana Marilyn Horne, pues Rossini ha sido de los músicos más “arreglados” (y su “Barbero” más que ninguna otra obra) por directores un tanto irresponsables que suprimían la “lección de música” por trozos de otras óperas entre otras “originalidades”. Afortunadamente, esto se ha acabado. Y un recuerdo para uno de los mejores Almavivas contemporáneos, nuestro inolvidable Alfredo, que cantó este papel en los primeros años de su carrera por los mejores teatros y siempre con un éxito extraordinario. “¡Qué lástima no la grabara!”.

**José Sampedro Pérez**  
Directivo de A.C.O.

## 1816

- Política**
- **5 mayo.** El duque de Sajonia concede a Weimar una Constitución para Alemania.
  - **6 mayo.** Tras haber liderado la tercera revolución venezolana, Simón Bolívar es elegido Jefe Supremo de la República de Venezuela en la Asamblea de Margarita.
  - **Junio.** España y Holanda se adhieren a la Santa Alianza.
  - **9 julio.** Proclamación de la independencia de Argentina en el Congreso de Tucumán.
  - **Agosto.** Baviera (Alemania) accede a la Santa Alianza.
  - **11 diciembre.** En Estados Unidos se constituye el Estado de Indiana.
- Pensamiento y Religión**
- El Papa prohíbe la tortura en todas las Inquisiciones dependientes de la Santa Sede.
  - El filósofo alemán Hegel escribe *Ciencia lógica*.
  - Primera interpretación liberal rusa: *Historia del Estado ruso*, de Nikolai Karamzín.
  - En Francia se fundan tres sociedades religiosas: la de las Misiones, la de los Oblatos de María Inmaculada y la María.
- Arte**
- **20 febrero.** El compositor italiano Gioacchino Rossini estrena su ópera *El barbero de Sevilla* en el Teatro Argentina de Roma.
  - El pintor británico John Constable realiza *Wivenhoe Park, Essex, La bahía de Weymouth* y *María Bricknell*.
  - El músico austriaco Franz Schubert compone *Prometeo y Trágica*, sinfonía en do menor.
  - Goya retrata al Duque de Osuna y a la Duquesa de Abrantes, y se pone a la venta la colección de *Tauromaquia*.
  - El músico alemán Ludwig Spohr introduce la batuta en la dirección orquestal durante un concierto de la Orquesta de la Ópera de Frankfurt.
- Literatura**
- Walter Scott publica *El anticuario*.
  - El poeta británico Percy Shelley escribe *Alástor o el espíritu de la soledad*.
  - Edición del tercer canto de *La Peregrinación de Chile Harold*, de Byron.
  - El escritor alemán Ernst Theodor Hoffman publica *Los elixires del diablo*.
  - Cienfuegos publica sus *Poesías*.
- Economía y Sociedad**
- Se crea en París la primera caja de ahorros de Francia.
  - Surgen sociedades secretas en Rusia que luchan por la Constitución, la liberación de los campesinos y por el reparto de la tierra.
  - Se funda la Banca de los Estados Unidos.



# PREMIUM DE TROPICAL

La cerveza canaria que podría beberse en cualquier lugar del mundo

# *Biografía*



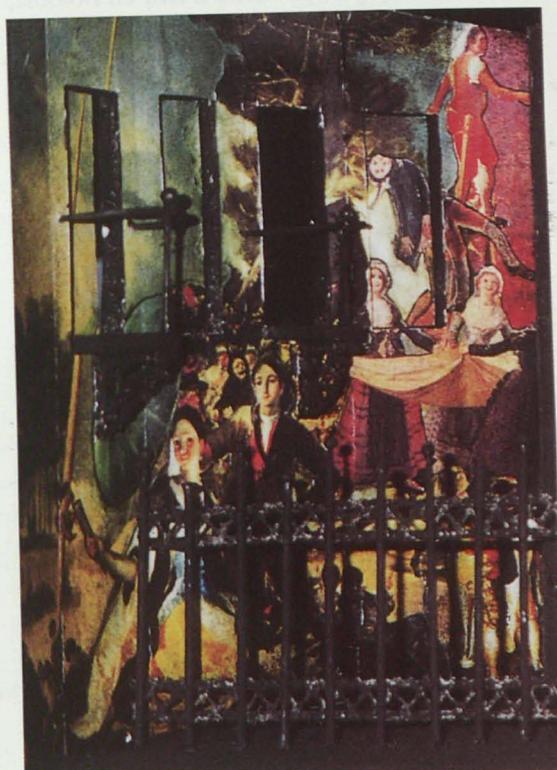
Gioacchino Rossini



A finales del siglo XVIII, la carencia de compositores que consiguieran hacer evolucionar la música italiana hizo que ésta, que había alcanzado un gran esplendor durante dicho siglo, se viera sumida en una profunda crisis de la que tan sólo sería rescatada por el genial y prolífico compositor Rossini, quien supo relanzar la ópera italiana mediante la transformación de las estructuras tradicionales del género.

Gioacchino Rossini nació el 29 de febrero de 1792, el día extra de un año bisiesto, en la ciudad italiana de Pesaro. Seguramente influido por sus padres, que eran músicos, a la edad de doce años ya sabía componer, cantar y tocar el violín y la trompa, y además era discípulo de los maestros Tesei y Matei, aunque, según él mismo confesó más tarde a Wagner, **aprendió mucho más sobre composición a través de la lectura de las partituras de Mozart y Haydn**. Con tan sólo 18 años estrenó su primera ópera, *La cambiale di matrimonio*, con tan buena acogida que le permitió escribir otras ocho óperas en cinco años, entre las cuales cabe destacar la ópera seria *Tancredi* y el drama jocoso *L'italiana in Algeri*, que lo consagró definitivamente. El estreno en el teatro San Benedetto de Venecia de esta última fue un rotundo éxito: **el público hizo repetir a los cantantes casi todas las piezas, y Rossini quedó tan maravillado, que exclamó: "Ahora estoy tranquilo, los venecianos están más locos que yo"**.

Cuando llegó a Nápoles con el cargo de director musical del teatro San Carlo conoció a la cantante española Isabel Colbrán, con la que vivió un apasionado y secreto romance que acabó en boda en 1822. Durante su etapa napolitana, Rossini



escribió la mayor parte de su producción operística, en la que destaca su obra maestra en la ópera buffa, *El barbero de Sevilla*, que el día de su estreno fue un completo fracaso: **el público silbaba, un gato entró en el escenario, y uno de los cantantes se cayó de un decorado y tuvo que continuar con la nariz sangrando**. Sin embargo, tras estos comienzos inciertos, triunfó en 1817. A esta etapa pertenecen también *Otello*, *La Cenerentola* y *La Donna del Lago*.

En 1824 se estableció en París, donde compuso una cantata para la coronación de Carlos X y fue nombrado director del Théâtre Italien, compositor del rey e inspector general del canto. En 1829 estrenó su postrera obra maestra Guillermo

Tell; Rossini, que **había tardado trece días en componer El barbero de Sevilla**, tardó más de seis meses en componer esta ópera. Después de sus éxitos y temiendo decaer, no escribió más para el teatro. Tan sólo tenía 37 años.

Entre 1937 y 1845 volvió a vivir en Bolonia, donde en el último de los citados años murió su esposa, pero no permaneció viudo mucho tiempo, pues en 1847 se casó con Olympe Péli-sier. En 1855 se instaló definitivamente en París. Estos últimos trece años de su vida estuvieron ocupados por la fama, el amor, el ocio y el descubrimiento de un nuevo placer: la gastronomía, que ejercerá personalmente en sus festines en su

mansión de Passy y a la que legará un importante recetario, cuyo plato más universal son los **cane-lones a la Rossini**. En estas reuniones solía ver con frecuencia a Wagner y a la nueva generación de intérpretes y compositores franceses (Diémer, Mathias, Saint-Saëns).

Tras haber escrito una Petite Messe Solenne-lle (1863) profética, **murió el viernes 13 de noviembre de 1868**. En su funeral, las 16 principales estrellas del bel canto se unieron para cantar a coro la oración de su Moisés. Fue inhumado, y sus restos mortales fueron trasladados con honores extraordinarios a Florencia, donde reposa junto a Dante y Miguel Ángel.

## *Sipnosis Argumental*

*Lugar de la acción: Sevilla*

*Época de la misma: Siglo XVIII*

### *Acto 1º*

**E**l Conde Almaviva, joven aristócrata andaluz que está enamorado de la bella Rosina, canta una serenata, acompañado de músicos, al pie del balcón de la casa del Doctor, donde aquélla vive, por estar bajo la tutela de éste, quien la guarda celosamente encerrada en su mansión, pues pretende casarse con ella, y así obtener, legalmente, su caudaloso patrimonio, que administra como tutor, a la vez que también consigue una linda y joven esposa. En vano el apasionado Conde de Almaviva se debate para poder llegar al lado de la mujer de sus sueños; pero hasta ahora todas sus tentativas se estrellan ante la estrecha vigilancia del celoso tutor. El barbero Fígaro -mediador y celestinesco- proclama que él es el hombre indispensable para las citas amorosas, como asimismo para cualquier otro menester, encontrando siempre la solución a todos los problemas e intrigas que la vida puede plantear a los mortales. Almaviva le oye y comprende de cuanta utilidad puede serle; por ello le pide resuelva su conflicto. Inmediatamente el astuto barbero traza un ingenioso plan a seguir. Almaviva le advierte que Rosina no le conoce por su verdadero nombre, sino bajo la sencilla apariencia del estudiante Lindoro, a lo cual el barbero le replica que con este nombre le hablará de él. Concertada la estra-

tagema, los dos se separan amistosamente, no sin que Fígaro reciba la promesa de una recompensa magnífica si consigue el Conde su propósito.

Rosina, que piensa servirse del mediador Fígaro, está escribiendo una carta de amor a Lindoro, y canta la célebre e inspirada «cavatina», con la que interroga a su corazón acerca de los tiernos sentimientos que el -para ella- falso estudiante, y en realidad Conde, le inspira. Acabada su misiva, se retira al ver entrar a su tutor y al maestro de música Don Basilio. Éste y el ama de llaves Berta son los fieles cancerberos de los cuales se vale el celoso Doctor para guardar a su pupila. El tutor ya sospecha que su pupila sostiene secretamente correspondencia con el Conde; pero se exaspera por falta de pruebas y por no poder evitarlo; su natural deseo de acabar, de una vez, con estas peligrosas frecuentaciones, que pueden impedirle su casamiento y la adquisición de una bonita fortuna.

Entonces el insidioso Don Basilio le sugiere que lo más práctico sería alejar a Almaviva de la ciudad; y para ello nada mejor que hacerle la vida imposible entre sus relaciones valiéndose de la calumnia, arma poderosa que por todas partes se infiltra y es capaz de destruir la existencia y el honor de un hombre. El pérfido proyecto parece magnífico al colérico Don Bartolo, y al retirarse con su amigo de la habitación, entra Fígaro y recibe de Rosina la carta que está destinada a Lindoro. Almaviva llega vestido de soldado, simulando un torpe estado de embriaguez. En tanto que el atolondrado Doctor hace esfuerzos para librarse del importuno, éste tiene tiempo de hablar brevemente con su amada y entregarle una misiva amorosa.

Pero, como consecuencia del altercado y escándalo promovidos, Almaviva -aparentemente un soldado borracho- es preso por las autoridades; y al dar a conocer el Conde su verdadera personalidad al oficial que intenta detenerlo, es puesto inmediatamente en libertad.

### *Acto 2º*

Nada se ha conseguido avanzar aún en los amores de Rosina y el Conde. Sigue la clandestinidad. Almaviva llega allí, ahora bajo hábitos religiosos y diciendo llamarse Don Alonso y ser maestro de canto; explica que Don Basilio, que ejercía en la casa ese cargo, se encuentra indispuesto y que le envía a él para sustituirle. Como los modelos del fingido profesor son tímidos y su traje modesto y servero, el receloso Doctor no sospecha de la veracidad de sus palabras; y en tanto que Fígaro le afeita, la lección de música da comienzo. Almaviva, aprovechando el momento de la lección, concierta un plan con Rosina para evadirse cuando, súbitamente, el verdadero maestro, Don Basilio, se presenta; pero la providencial intervención de Fígaro evita una catástrofe, sobor-

nando con una bolsa de dinero, que le da el Conde, al hipócrita Don Basilio.

La escena queda sola unos momentos, en tanto la orquesta ejecuta un intermedio musical que describe, con sus notas vibrantes, una tempestad seguida de un remanso de paz. Al terminar este inspirado fragmento aparecen Fígaro y el Conde, quienes se introducen en la sala saltando por el balcón. Al llegar el notario, éste es sobornado con el oro del aristócrata y, con su ayuda, logran que redacte el contrato matrimonial; pero en el acta redactada figura, no el nombre de Don Bartolo, sino el del Conde. Una vez sellado y firmado por los testigos, el documento, Almaviva se da a conocer por este apellido y título, reclamando a Rosina como su legítima esposa, puesto que es él quien, en realidad, se ha casado. Don Basilio queda contento con su bolsa repleta de dorados doblones, que del Conde proceden; y el estupefacto y chasqueado Don Bartolo también se consuela, en parte, de la burla de que acaba de ser víctima, al saber que el Conde le cede integra la herencia de su pupila. Del mal el menos, y para su avaricia lo mejor.



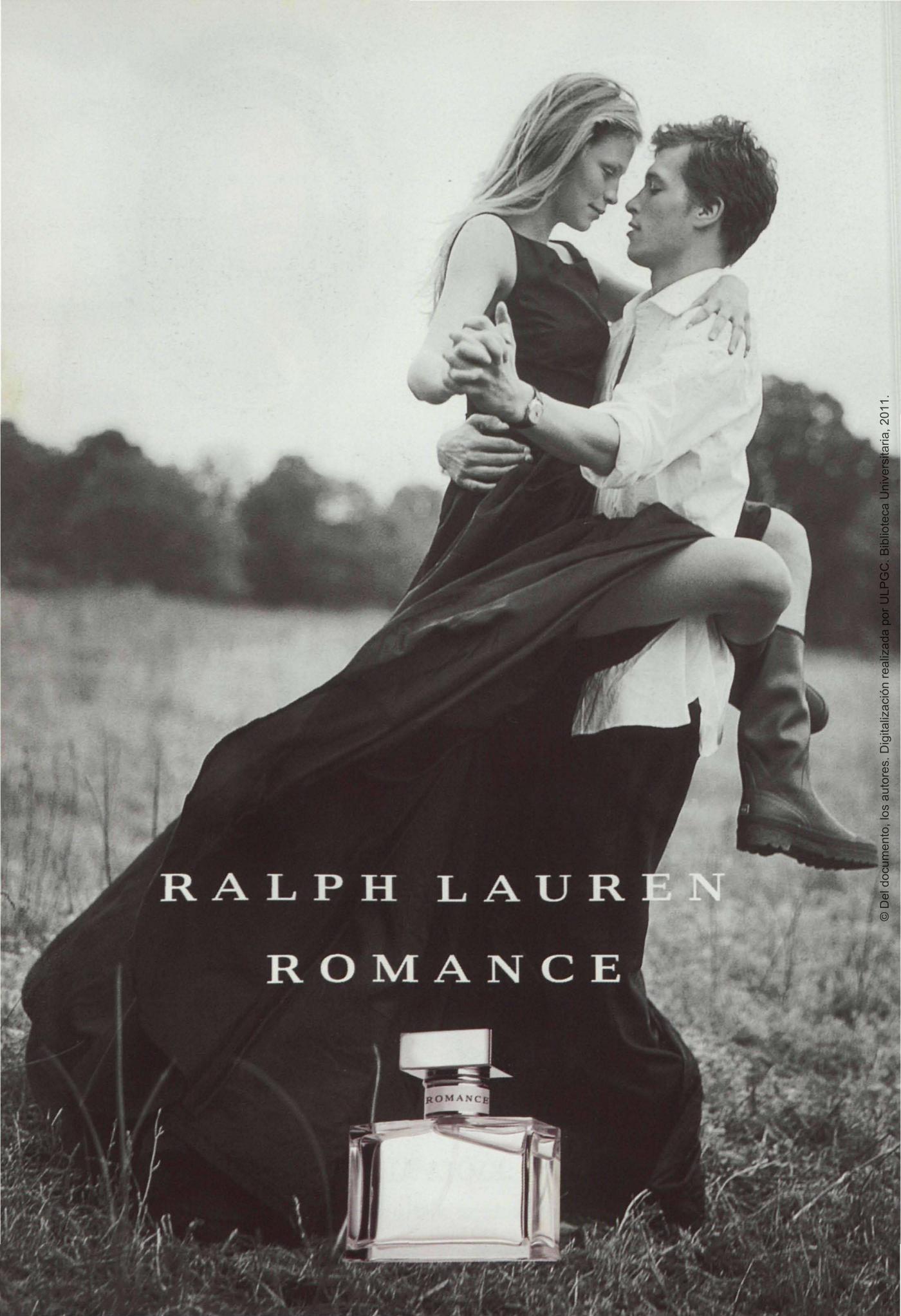
# LAS CARAS DE LOS PRIMEROS



*Bodegas Faustino Martínez*

OYON - RIOJA ALAVESA

Una gran familia que se distingue por sus éxitos



RALPH LAUREN  
ROMANCE



# El Barbero de Sevilla

## Primer Acto

### ESCENA 1

FIGLIORIO  
Piano, pianissimo,  
senza parlar,  
tutti con me  
venite qua.

CORO  
Piano, pianissimo,  
eccoci qua.

TODOS  
Tutto è silezio;  
nessun qui sta  
che i nostri canti  
possa turbar.

CONDE  
Figliorio... Olà...

FIGLIORIO  
Signor, son qua.

CONDE  
Ebben!... gli amici?

FIGLIORIO  
Son pronti già.

CONDE  
Bravvi, bravissimi,  
fate silenzio;  
piano, pianissimo,  
senza parlar.

CORO  
Piano, pianissimo,  
senza parlar

### ESCENA 1

FIGLIORIO  
Suave, suavísimo,  
sin hablar,  
todos conmigo  
venid acá.

CORO  
Suave, suavísimo  
henos aquí.

TODOS  
Todo es silencio;  
nadie aquí está  
que nuestros cantos  
pueda turbar.

CONDE  
Figliorio... ¡Hola!

FIGLIORIO  
Señor, aquí estoy.

CONDE  
¡Muy bien!... ¿Y los amigos?

FIGLIORIO  
Están preparados.

CONDE  
Bravos, bravísimos,  
guardad silencio;  
suave, suavísimo,  
sin hablar.

CORO  
Suave, suavísimo,  
sin hablar

CONDE  
Ecco, ridente in cielo  
spunta la bella aurora,  
e tu non sorgi ancora  
e puoi dormir così?  
Sorgi, mia dolce sperme,  
vieni, bell'idol mio;  
rendi men crudo, oh Dio.  
Io stral che mi feri.  
Oh sorte! già veggo  
quel caro sembiante;  
quest'anima amante  
ottenne pietà.  
Oh istante d'amore!  
Oh solve contento!  
Soave momento  
che eguale non ha!  
Ehi, Fiorello?...

FIORELLO  
Mio Signore...

CONDE  
Di, la vedi?

FIORELLO  
Signor, no.

CONDE  
Ah, ch'è vana ogni speranza!

FIORELLO  
Signor Conte, il giorno avanza...

CONDE  
Ah! che penso! che farò?  
Tutto è vano... buona gente!...

CORO  
Mio signor...

CONDE  
Avanti, avanti.  
Più di suoni, più di canti  
Io bisogno omai non ho.

CONDE  
Sonriente, en el cielo,  
nace la bella aurora;  
¿y tú no te levantas aún,  
puedes seguir durmiendo?  
Levántate, mi dulce esperanza,  
ven, mi bello amor:  
Haz menos cruel, oh Dios,  
el rayo que me hirió.  
¡Oh dicha! Veo ahora  
el caro semblante;  
mi alma amante  
obtiene piedad.  
¡Oh instante de amor!  
¡Oh dulce contento!  
¡Suave momento  
que igual no tiene!  
¿Estás ahí, Fiorello?

FIORELLO  
Señor...

CONDE  
Di, ¿la ves?

FIORELLO  
Señor, no.

CONDE  
¡Ah, qué vana toda esperanza!

FIORELLO  
Señor Conte, el día avanza...

CONDE  
¡Ah, en qué pienso! ¿Qué haré?  
Todo es en vano... ¡Buena gente!

CORO  
Señor...

CONDE  
Adelante, adelante.  
Más música, más cantos  
no necesito ahora.

FIORELLO

Buona notte a tutti quanti,  
più di voi che far non so.

CORO

Mille grazie... mio signore...  
del favore... dell'onore...  
Ah, di tanta cortesia  
obbligati in verità.  
(Oh, che incontro fortunato!  
E un signor di qualità).

CONDE

Basta, basta, non parlate...  
Ma non serve, non gridate...  
Maledetti, andate via...  
Ah, canaglia, via di qua.  
Tutto quanto il vicinato  
questo chiasso sveglierà.

FIORELLO

Zitti, zitti... che rumore!...  
Ma che onore?... che favore?...  
Maledetti, andate via...  
Ah canaglia, via di qua!  
Ve, che chiasso indiatolato!  
Ah, che rabbia che mi fa!

ESCENA 2

CONDE

Gente indiscreta!...

FIORELLO

Ah, quasi  
con quel chialso importuno  
tutto quanto il quartiere han risvegliato.  
al fin sono partiti!

CONDE

E non si vede!  
E inutile sperar  
(Eppur qui voglio  
aspettar di vederla. Ogni mattina  
ella su quel balcone  
a prender fresco viene sull'aurora.  
Proviamo). Olà, tu ancora  
ritirati, Fiorel.

FIORELLO

Buenas noches a todos,  
con vosotros ya no sé que hacer.

CORO

Mil gracias..., señor...,  
por el favor... por el honor...  
¡Ah, por tanta cortésia quedamos  
obligados de verdad!  
(Oh! qué encuentro afortunado!  
Es un señor de calidad).

CONDE

Basta, basta, no habléis...  
Es inútil. No gritéis...  
¡Malditos, marchaos pronto!...  
¡Ah canalla, fuera de aquí!  
Todo el vecindario  
con este escándalo despertará.

FIORELLO

Silencio, silencio... ¡Qué ruido!  
¿Pero qué honor?... ¿qué favor?...  
¡Malditos, marchaos pronto!...  
¡Ah canalla, fuera de aquí!  
¡Ved, qué escándalo endiablado!  
¡Ah, qué rabia me da!

ESCENA 2

CONDE

¡Gente indiscreta!

FIORELLO

¡Ah, casi  
con ese escándalo importuno  
todo el barrio han despertado!  
¡Al fin se han ido!

CONDE

¡No se la ve!  
Es inútil esperar.  
(Sin embargo, aquí espero  
poder verla. Todos los días,  
al llegar la aurora,  
ella acude a ese balcón para tomar el fresco,  
Probemos.) ¡Hola!, tú  
retírate, Fiorello.

## *El Barbero de Sevilla*

---

FIGURE  
FIORELLO

Vado. Là in fondo  
attenderò suoi ordini.

CONDE

Con lei  
se parlar mi riesce,  
non voglio testimoni. Che a quest'ora  
io tutti i giorni qui vengo per lei  
dev'essersi avveduta. Oh, vedi, amore  
a un uomo del mio rango  
come l'ha fatta bella! Eppure, eppure  
dev'essere mia sposa...  
Chi è mai quest'importuno?...  
Lasciamolo passar; sotto quegli archi,  
non veduto, vedrò quanto bisogna;  
già l'alba appare e amor non si vergogna.

### ESCENA 3

FIGARO

Largo al factotum  
della città  
Presto a bottega,  
ché l'alba è già.  
Ah, che bel vivere,  
che bel piacere  
per un barbiere  
di qualità!  
Ah, bravo Figaro!  
Bravo, bravissimo;  
fortunatissimo  
per verità!  
Pronto a far tutto,  
la notte e il giorno  
sempre d'intorno,  
in giro sta.  
Miglior cuccagna  
per un barbiere,  
vita più nobile,  
no, non si dà.  
Rasori e pettini,  
lancette e forbici,  
al mio comando

FIGURE  
FIORELLO

Voy. Allá, en el fondo,  
esperaré vuestras órdenes.

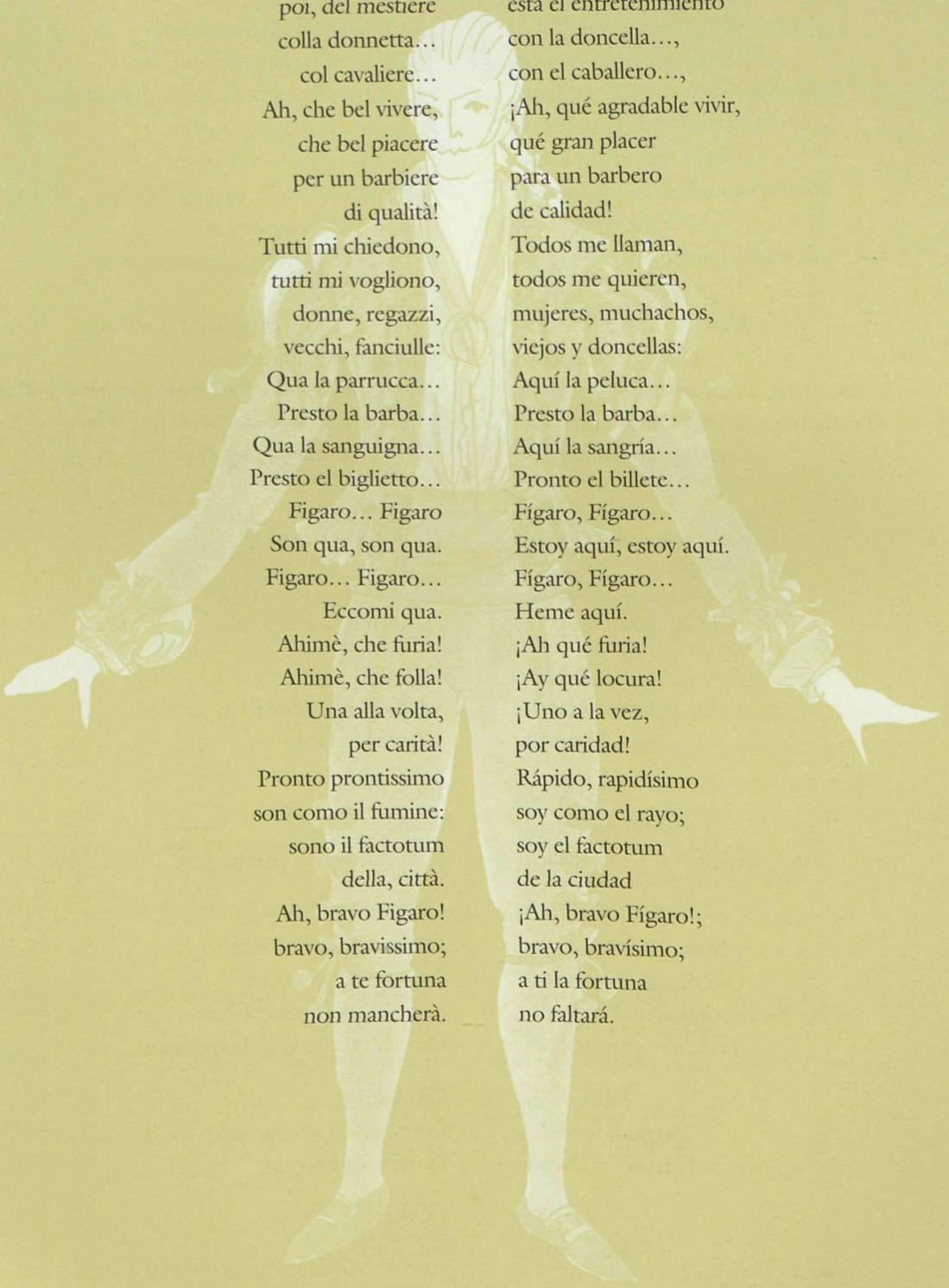
CONDE

Si con ella  
consigo hablar,  
no quiero testigos. Que a esta hora  
todos los días aquí vengo por ella,  
tiene que haber advertido. ¡Oh, hay que ver cómo el amor  
a un hombre de mi condición  
se la ha jugado buena!  
Quiero que sea mi esposa...  
¿Quién será ese importuno?...  
Dejémosle pasar; bajo aquellos arcos,  
no visto, averiguaré lo preciso.  
El alba nace y amor no se avergüenza.

### ESCENA 3

FIGARO

Paso al factotum  
de la ciudad.  
Presto al negocio,  
que el alba nace.  
¡Ah, qué agradable vivir,  
qué gran placer  
para un barbero  
de calidad!  
¡Ah, bravo Fígaro!  
¡Bravo, bravísimo;  
afortunadísimo  
de verdad!  
Presto a hacerlo todo,  
por doquier de la ciudad  
en actividad está  
la noche y el día.  
Mayor felicidad  
para un barbero,  
vida más noble,  
no, no se da.  
Navajas y peines,  
lancetas y tenazas  
a una orden mía



tutto qui sta.	delante están.
V'è la risorsa,	Después del oficio
poi, del mestiere	está el entretenimiento
colla donnetta...	con la doncella...,
col cavaliere...	con el caballero...,
Ah, che bel vivere,	¡Ah, qué agradable vivir,
che bel piacere	qué gran placer
per un barbiere	para un barbero
di qualità!	de calidad!
Tutti mi chiedono,	Todos me llaman,
tutti mi vogliono,	todos me quieren,
donne, ragazzi,	mujeres, muchachos,
vecchi, fanciulle:	viejos y doncellas:
Qua la parrucca...	Aquí la peluca...
Presto la barba...	Presto la barba...
Qua la sanguigna...	Aquí la sangría...
Presto el biglietto...	Pronto el billete...
Figaro... Figaro	Fígaro, Fígaro...
Son qua, son qua.	Estoy aquí, estoy aquí.
Figaro... Figaro...	Fígaro, Fígaro...
Eccomi qua.	Heme aquí.
Ahimè, che furia!	¡Ah qué furia!
Ahimè, che folla!	¡Ay qué locura!
Una alla volta,	¡Uno a la vez,
per carità!	por caridad!
Pronto prontissimo	Rápido, rapidísimo
son como il fumine:	soy como el rayo;
sono il factotum	soy el factotum
della, città.	de la ciudad
Ah, bravo Figaro!	¡Ah, bravo Fígaro!;
bravo, bravissimo;	bravo, bravísimo;
a te fortuna	a ti la fortuna
non mancherà.	no faltará.

ESCENA 4

FIGARO

Ah, ah! che bella vita!...  
Faticar poco, divertisi assai,  
e in tasca sempre aver qualche doblone,  
gran frutto della mia riputazione.  
Ecco qua: senza Figaro  
non si casa in Siviglia una ragazza:  
a me la vedovella  
ricorre del marito: io, colla scusa  
del pettine di giorno,  
della chitarra col favor la notte,  
a tutti onestamente,  
non fo per dir, m'adatto a far piacere,  
Oh che vita, che vita! Oh che mestiere!  
Orsù, presto a bottega...

CONDE

(E desso, o pur m'inganno?)

FIGARO

(Chi sarà mai costui?...)

CONDE

(Oh, è lui senz'altro!)

Figaro!...

FIGARO

Mio padrone...  
Oh, chi veggo!... Eccellenza!...

CONDE

Zitto, zitto, prudenza!  
Qui non so conosciuto,  
né vo' farmi conoscere. Per questo  
ho le mie gran ragioni.

FIGARO

Intendo, intendo,  
la lascio in libertà.

CONDE

No... no...

FIGARO

Che serve?

ESCENA 4

FIGARO

¡Ah, ah, qué vida tan bella!...  
Trabajar poco, divertirse mucho,  
y en el bolsillo tener siempre un doblón,  
gran fruto de mi reputación.  
Esta es la verdad: sin Figaro  
no se casa en Sevilla una muchacha;  
a mí las viudas acuden  
en busca de marido Yo, con la excusa  
del peillado diario,  
con la guitarra y el favor de la noche,  
a todos honestamente,  
no hay que decirlo. me las arreglo para complacer  
¡Oh qué vida, qué vida! ¡Oh qué oficio!  
¡Ea pues, presto al negocio!

CONDE

(Es él o me engaño?)

FIGARO

(¿Quién será éste?)

CONDE

(¡Oh, es él sin duda!)

¡Figaro!

FIGARO

Señor  
¡Oh, qué veo!... ¡Excelencia!

CONDE

¡Calla, calla, prudencia!  
Aquí no me conocen,  
ni quiero darme a conocer.  
Para ello tengo grandes razones.

FIGARO

Comprendo, comprendo.  
Os dejo en libertad.

CONDE

No... no...

FIGARO

¿Qué deseáis?

CONDE  
No, dico: resta qua:  
forse ai disegni miei  
non giungi inopportuno... Ma cospetto,  
dimmi un po, buona lana,  
come ti trovo qua?... poter del mondo!  
Ti veggo grasso e tondo...

FIGARO  
La miseria, signore!

CONDE  
Ah birbo!

FIGARO  
Grazie.

CONDE  
Hai messo ancor giudizio?

FIGARO  
Oh! e come... Ed ella,  
come in Siviglia?

CONDE  
Or te lo spiego. Al Prado  
vidi un fior di bellezza, una fanciulla  
figlia d'un certo medico barboglio  
che qua da pochi di s'è stabilito.  
Lo, di questa invaghito,  
lascia i patria e parenti, e qua menvenni.  
E qua la notte e il giorno  
passo girando a que balconi intorno.

FIGARO  
A que balconi?... un medico?... Oh cospetto!  
Siete ben fortunato:  
sui maccheroni il cacio v'è cascato.

CONDE  
Come?

FIGARO  
Certo. Là dentro  
io son barbiere, parrucchier, chirurgo,  
botanico, spezial, veterinario,  
il faccendier di casa.

CONDE  
No, digo: quédate aquí:  
quizá para mis designios  
no llegas inoportuno... ¡Caramba!,  
dime antes, buena pieza  
¿cómo te encuentro aquí?... ¡Poder del mundo!  
Te veo gordo y lucido...

FIGARO  
¡La miseria, señor!

CONDE  
¡Ah, bribón!

FIGARO  
Gracias.

CONDE  
¿Ya te ha entrado el juicio?

FIGARO  
¡Oh, y cómo!... ¿A qué sé debe  
que os encontréis en Sevilla?

CONDE  
Ahora te lo explico. En el Prado  
vi una flor de belleza, una muchacha  
hija de un cierto médico bobalicón  
que hace poco se ha establecido aquí.  
Yo, de ella prendado,  
dejé patria y parientes, y aquí vine.  
La noche y el día transcurro  
paseando en torno de esos balcones.

FIGARO  
¿Esos balcones?... ¡Un médico!... ¡Caramba!  
Sois muy afortunado:  
la miel os han puesto sobre las hojuelas.

CONDE  
¿Cómo?

FIGARO  
Cierto. Ahí dentro  
yo soy barbero, peluquero, cirujano,  
botánico, especiero, veterinario,  
el factotum de la casa.

CONDE  
Oh che sorte!...

CONDE  
¡Oh, qué suerte!

FIGARO  
Non basta. La ragazza  
figlia non è del medico. E soltanto  
la sua pupilla!

FIGARO  
No basta. La muchacha  
no es hija del médico.  
¡Es solamente su pupila!

CONDE  
Oh che consolazione!

CONDE  
¡Qué alegría!

FIGARO  
Perciò... Zitto!...

FIGARO  
Por ello... ¡Silencio!

CONDE  
Cos'è?

CONDE  
¿Qué sucede?

FIGARO  
S'apre il balcone.

FIGARO  
Se abre el balcón.

**ESCENA 5**

**ESCENA 5**

ROSINA  
Non è venuto ancor. Forse...

ROSINA  
No ha venido todavía. Quizá...

CONDE  
Oh, mia vita!  
Mio nume! mio tesoro!  
Vi veggo alfine, alfine...

CONDE  
¡Oh mi vida!  
¡Mi diosa! ¡Mi tesoro!  
Os veo al fin, al fin...

ROSINA  
Oh, che vergogna!  
Vorrei dargli il biglietto...

ROSINA  
¡Oh qué vergüenza!  
Quisiera darle el billete...

BARTOLO  
Ebben, ragazza?  
Il tempo è buono. Cos'è quella carta?

BARTOLO  
¿Qué sucede, muchacha?  
El tiempo es bueno. ¿Qué es ese papel?

ROSINA  
Niente, niente, signor: son le parole  
dell'aria dell'INUTIL PRECAUZIONE.

ROSINA  
Nada, nada, señor. Es la letra  
del aria de la INÚTIL PRECAUCIÓN.

CONDE  
Ma brava... dell'INUTIL PRECAUZIONE...

CONDE  
¡Muy bien!.. La INÚTIL PRECAUCIÓN.

FIGARO  
Che furba!

FIGARO  
¡Qué pícara!

BARTOLO  
Cos'è questa  
INUTIL PRECAUZIONE?

ROSINA  
Oh, bella! è il titolo  
del nuovo dramma in musica.

BARTOLO  
Un dramma! Bella cosa! sarà al solito  
un dramma semiserio,  
un lungo, malinconico, noioso,  
poetico strambotto!  
Barbaro gusto! secolo corrotto!

ROSINA  
Oh, me meschina! l'aria m'è caduta.  
Raccoglietela presto.

BARTOLO  
Vado, vado.

ROSINA  
Ps... Ps...

CONDE  
Ho inteso.

ROSINA  
Presto.

CONDE  
Non temete.

BARTOLO  
Son qua.  
Dov'è?

ROSINA  
Ah, il vento l'ha portata via.  
Guardate.

BARTOLO  
Io non la veggo.  
(Eh, signorina, non vorrei... ¡Cospetto!  
Costei m'avesse preso!) In casa, in casa,  
animo, su! A chi dico? In casa, presto.

BARTOLO  
¿Qué es eso de la  
INÚTIL PRECAUCÓN?

ROSINA  
¡Oh, qué gracia! Es el título  
del nuevo drama musical.

BARTOLO  
¡Un drama! ¡Buena cosa! Será, como de costumbre,  
un drama semiserio,  
un largo, melancólico, aburrido,  
disparate poético.  
¡Bárbaro gusto! ¡Siglo corrompido!

ROSINA  
¡Oh, desgraciada de mí! El aria se me ha caído.  
Recogedla presto.

BARTOLO  
Voy, voy.

ROSINA  
Pss, pss...

CONDE  
He comprendido.

ROSINA  
Rápido.

CONDE  
No temáis.

BARTOLO  
Estoy aquí.  
¿Dónde se encuentra?

ROSINA  
¡Ah, el viento se la ha llevado!  
Mirad.

BARTOLO  
Yo no lo veo.  
¡Eh, señorita, no querréis... (¡Caramba!  
¡Ésta me la juega!) ¡A casa, a casa,  
vamos, rápido! ¿A quién hablo? A casa, presto.

ROSINA  
Vado, vado. Che furia!

BARTOLO  
Quel balcone  
io voglio far marare...  
Dentro, dico.

ROSINA  
Ah, che vita da crepare!

CONDE  
Povera disgraziata!  
Il suo stato infelice  
sempre più m'interessa.

FIGARO  
Presto, presto:  
vediamo cosa scrive.

CONDE  
Appunto. Leggi

FIGARO  
«Le vostre assidue premure hanno eccitata la mia curiosità. Il mio tutore è per uscir di casa; appena si sarà allontanato, procurate con qualche mezzo ingegnoso d'indicarmi il vostro nome, il vostro stato e le vostre intenzioni. Io non posso giammai comparire al balcone senza l'indivisibile compagnia del mio tirano. Estate pero certo che tutto è disposta a fare per rompere le sue catene, la sventurata Rosina».

CONDE  
Sì, si le romperà. Su, dimmi un poco: che razza d'uomo è questo suo tutore?

FIGARO  
E un vecchio indemolliato,  
avaro, sospettoso, brontolone;  
avrà cent'anni indosso  
e vuol fare il galante: indovinate?  
per mangiare a Rosina  
tutta l'eredità s'è fitto in capo  
di volerla sposare, Aiuto!

ROSINA  
Voy, voy ¡Qué furia!

BARTOLO  
Ese balcón  
pienso hacer tapiar...  
Dentro, digo.

ROSINA  
¡Ah, qué vida de infierno!

CONDE  
¡Pobre desgraciada!  
Su estado infeliz  
cada vez me interesa más.

FIGARO  
Pronto, pronto;  
veamos lo que dice.

CONDE  
Ahora. Lee.

FIGARO  
«Vuestras asiduas atenciones han excitado mi curiosidad. Mi tutor va a salir de casa; apenas se haya alejado, procurad con algún medio ingenioso indicarme vuestro nombre, vuestro estado y vuestras intenciones. Yo no puedo salir al balcón sin la constante compañía de mi tirano. Estad, sin embargo, cierto de que todo se halla dispuesta a hacer para romper sus cadenas la desventurada Rosina».

CONDE  
Sí, sí, las romperá. Vamos, explícame con brevedad; ¿Qué clase de hombre es su tutor?

FIGARO  
Es un viejo endemoniado,  
avaro, receloso, gruñón;  
tendrá cien años encima  
y quiere hacer de galán: ¿adivinaís?  
Para comer a Rosina  
toda la herencia, se la ha metido en la cabeza  
casarse con ella. ¡Auxilio!

CONDE  
Che?

CONDE  
¿Qué?

FIGARO  
S'apre la porta.

FIGARO  
Se abre la puerta.

BARTOLO  
Fra momenti io torno:  
non aprite a nessun. Se Don Basilio  
venisse a ricercammi, che m'aspetti.  
Le mie nozze con lei meglio è affrettare.  
Si, dentr'oggi finir vo' quest'affare.

BARTOLO  
Dentro de unos momentos, vuelvo;  
no abráis a nadie. Si don Basilio  
viniese a buscarme, que me espere.  
Mi boda con ella mejor es apresurar.  
Sí, hoy mismo concluiré este negocio.

ESCENA 6

ESCENA 6

CONDE  
Dentr'oggi le sue nozze con Rosina!  
Ah, vecchio rimbambito!  
Ma dimmi or tu! chi è questo Don Basilio?...

CONDE  
¡Hoy su boda con Rosina!  
¡Ah viejo chocho!  
Pero dime ahora tú: ¿quién es ese don Basilio?

FIGARO  
E un solenne imbroglión di matrimoni,  
un collo torto, un vero disperato,  
sempre senza un quattrino...  
Già, è maestro di musica;  
insegna alla ragazza.

FIGARO  
Es un solemne enredador de matrimonios,  
un santurrón, un verdadero pobrete,  
siempre sin un cuarto.  
Es maestro de música  
y enseña a la muchacha.

CONDE  
Bene, bene;  
tutto giova saper.

CONDE  
Bien, bien;  
todo conviene saber.

FIGARO  
Ora pensate  
della bella Rosina  
a soddisfar le brame.

FIGARO  
Ahora pensad  
en satisfacer los deseos  
de la bella Rosina.

CONDE  
Il nome mio  
no le vo' dir né il grado; assicurarmi  
vo' pria ch'ella ammi me, me solo al mondo,  
non le ricchezze e i titoli  
del conte d'Almaviva. Ah, tu potresti...

CONDE  
Mi nombre  
no le quiero decir, ni la categoría; asegurarme  
deseo antes, de que ella me ama, a mí sólo en el  
mundo,  
no las riquezas y los títulos  
del Conde de Almaviva. ¡Ah!, tu podrías...

FIGARO  
Io? no, signore; voi stesso dovete...

FIGARO  
¿Yo? No, señor. Vos mismo debéis...

CONDE

Io stesso? e come?

FIGARO

Zitto? Eccoci a tiro.  
osservate: perbacco, non mi sbaglio.  
Dietro la gelosia sta la ragazza:  
presto, presto all'assalto, niun ci vede.

In una canzonetta,  
così, alla buona, il tutto  
spiegatele, signor.

CONDE

Una canzone?

FIGARO

Certo. Ecco la chitarra: presto, andiamo.

CONDE

Ma io...

FIGARO

Oh che pazienza!

CONDE

Ebben, proviamo.

Se il mio nome saper voi bramate,  
dal mio labbro il mio nome ascoltate.

Io son Lindoro  
che fido v'adoro,  
che sposa vi bramo  
che a nome vi chiamo,  
di voi sempre parlando così  
dell'aurora al tramonto del dì.

ROSINA

Segui, o caro: deh, segui così!

FIGARO

Sentite, Ah! che vi pare?

CONDE

Oh, me felice!

FIGARO

Da bravo, a voi, seguite.

CONDE

¿Yo mismo? ¿Y cómo?

FIGARO

¿Guardando silencio? Henos a tiro,  
observad: ¡Por vida, no me equivoco.  
Detrás de la celosía está la muchacha;  
presto, presto, al asalto, nadie nos ve.  
Con una canción,  
sencilla y llana, todo  
explicadle, señor.

CONDE

¿Una canción?

FIGARO

Cierto. He aquí la guitarra. Presto, vamos.

CONDE

Pero yo...

FIGARO

¡Oh, qué paciencia!

CONDE

Bien, probemos.

Si mi nombre saber deseáis,  
de mis labios el nombre escuchad.  
Yo soy Lindoro,  
que fiel os adoro,  
por esposa os deseo,  
que sin nombre os llamo,  
de vos siempre hablo así  
desde la aurora al ocaso del día.

ROSINA

Sigue, oh querido. ¡Ah, sigue así!

FIGARO

Escuchad. ¡Ah!, ¿qué os parece?

CONDE

¡Oh, feliz de mí!

FIGARO

¡Bravo por vos, seguid!

CONDE

L'amoroso e sincero Lindoro,  
non può darvi, mia cara, un tesoro.  
Ricco non sono,  
ma un core vi dono,  
un'anima amante,  
che fida e costante  
per voi sola sospira così  
dall'aurora al tramonto del dì.

ROSINA

L'amorosa e sincera Rosina  
del suo core Lindo...

ESCENA 7

CONDE

Oh cielo!

FIGARO

Nella stanza  
convien dir che qualcuno entrato sia.  
Ella si è ritirata.

CONDE

Ah cospettone!  
Io già deliro... avvampo!... Oh, ad ogni costo  
vederla io voglio... Vo' parlarle... Ah, tu,  
tu mi devi aiutar.

FIGARO

Ih, ih, che furia!  
Sì, sì, v'aiuterò.

CONDE

Da bravo: entr'oggi  
vo'che tu m'introduca in quella casa.  
Dimmi, come farai?... via!... del tuo spirito  
vediam qualche prodezza.

FIGARO

Del mio, spirito!...  
Bene... vedrò... ma in oggi...

CONDE

Eh via! t'intendo.  
Va là, non dubitar; di tue fatiche  
largo compenso avrai.

CONDE

El amoroso y sincero Lindoro  
no puede daros, querida un tesoro.  
Rico no soy,  
pero un corazón os doy,  
un alma amante  
que fiel y constante  
por vos sola suspira así  
desde la aurora al ocaso del día.

ROSINA

La amorosa y sincera Rosina,  
su corazón a Lindo...

ESCENA 7

CONDE

¡Oh cielo!

FIGARO

En la estancia  
sin duda ha entrado alguien.  
Ella se ha retirado.

CONDE

¡Ah demonio!  
¡Yo deliro..., ardo!... ¡Oh, a toda costa  
quiero verla!... Quiero hablarle... ¡Ah!, tú,  
tu me debes ayudar.

FIGARO

¡Ah, ah, qué furia!  
Sí, sí, os ayudaré.

CONDE

Muy bien: hoy mismo  
quiero que me introduzcas en esa casa.  
Dime ¿cómo lo harás?... ¡Vamos!... De tu ingenio  
veamos una proeza.

FIGARO

¡De mi ingenio!  
Bien..., veré...; pero hoy...

CONDE

¡Ah, vamos! Te entiendo.  
Estate tranquilo, no lo dudes: por tus fatigas  
tendrás una larga recompensa.

FIGARO                      FIGARO  
Davver?                      ¿Ciertamente?

CONDE                      CONDE  
Parola.                      Palabra.

FIGARO                      FIGARO  
Dunque, oro a discrezione?                      Entonces, ¿oro a discrección?

CONDE                      CONDE  
Oro a bizzateffe.                      Oro a porrillo.  
Animo, via.                      ¡Animo, adelante!

FIGARO                      FIGARO  
Son pronto. Ah, non sapete  
i simpatici effecti prodigiosi  
che, ad appagare il mio signor Lindoro,  
produce in me la dolce idea dell'oro.  
All'idea de quel metallo  
portentoso, onnipossente,  
un vulcano la mia mente  
incomincia a diventar.

FIGARO                      FIGARO  
Estoy dispuesto. ¡Ah!, no sabéis  
los simpáticos y prodigiosos efectos  
que, para apagar a mi señor Lindoro,  
origina en mí la dulce idea del oro.  
Ante el recuerdo de ese metal,  
portentoso, omnipotente,  
en un volcán mi mente  
se comienza a transformar.

CONDE                      CONDE  
Su, vediam di quel metallo  
qualche effectto sorprendente,  
del vulcan della tua mente  
qualche mostro singular.

CONDE                      CONDE  
Rápido; veamos de ese metal  
un efecto sorprendente,  
del volcán de tu mente  
una muestra singular.

FIGARO                      FIGRO  
Voi dovreste travestirvi,  
per essempro... da soldato.

FIGRO                      FIGRO  
Vos debéis disfrazaros,  
por ejemplo..., de soldado.

CONDE                      CONDE  
Da soldato?                      ¿De soldado?

FIGARO                      FIGARO  
Sì, signore                      Sí, señor.

CONDE                      CONDE  
Da soldato?... e che si fa?...                      ¿De soldado?... ¿Y qué hago?...

FIGARO                      FIGARO  
Oggi arriva un reggimento.                      Hoy llega un regimiento.

CONDE                      CONDE  
Sì è mio amico il Colonnello.                      Sí, el coronel es mi amigo.

FIGARO	FIGARO
Va benon.	Todo va muy bien.
CONDE	CONDE
Eppoi?	¿Y después?
FIGARO	FIGARO
Cospetto!	¡Caramba!
Dell'alloggio col biglietto quella porta s'aprirà.	Como alojamiento, con una tarjeta, esa puerta se abrirá.
Che ne dite, mio signore?	¿Qué me decís, señor?
Non vi par? Non l'ho trovata?	¿No os parece? ¿No he encontrado la solución?
A 2	A 2
Che invenzione prelibata!	¡Qué invención magnífica!
Bravo, bravo, in verità!	¡Bravo, bravo en verdad!
Bella, bella.	Excelente, excelente.
FIGARO	FIGARO
Piano, piano... un'altra idea!	Despacio, despacio... ¡Otra idea!
Veda loro cosa fa.	Ved el oro qué cosas hace.
Ubbriaco... sí, ubbriaco, mio signor, si fingerà.	Ebrio... sí, ebrio, señor, os fingiréis.
CONDE	CONDE
Ubbriaco?	¿Ebrio?
FIGARO	FIGARO
Sì, signore.	Sí, señor.
CONDE	CONDE
Ubbriaco?... Ma perché?	¿Ebrio?... ¿Pero por qué?...
FIGARO	FIGARO
Perché d'un ch'è poco in sè. che del vino casca già, il tutor, credete a me, il tutor si fiderà.	Porque de uno que está poco en sí, que por causa del vino se cae, el tutor, creedme a mí, el tutor se fiará.
A 2	A 2
Che invenzione prelibata!	¡Qué invención magnífica!
Bravo, bravo, in verità!	¡Bravo, bravo en verdad!
Bella, bella.	Excelente, excelente.
CONDE	CONDE
Dunque...	Entonces...

FIGARO            FIGARO  
All'opra.            A la obra.

CONDE            CONDE  
Andiam.            Vamos.

FIGARO            FIGARO  
Da bravo.           Bravo.

CONDE            CONDE  
Vado... Oh, il meglio mi scordavo!  
Dimmi un po' la tua bottega.  
per trovarti, dove sta?            Voy... ¡Oh, lo mejor me olvidada!  
Dime, tu establecimiento,  
para encontrarte, ¿dónde está?

FIGARO            FIGARO  
La bottega?... Non si sbaglia:  
guardi bene; eccola là.  
Numero quindici a mano manca,  
quattro gradini, facciata bianca,  
cinque parrucche nella vetrina,  
sopra un cartello «Pomata fina»,  
mostra in azzurro alla moderna,  
v'è per insegna una lanterna...  
Là senza fallo mi troverà.            ¿El establecimiento?... No tiene pérdida.  
Mirad: helo allí.  
Número quince, a mano izquierda,  
cuatro peldaños, fachada blanca,  
cinco pelucas en la vitrina.  
en un cartel: «Pomada fina»,  
escaparate azul a la moderna,  
un farol tiene por insignia...  
Allí sin falta me encontraréis.

CONDE            CONDE  
Ho ben capito...            He comprendido

FIGARO            FIGARO  
Or vada presto.            Ahora id presto.

CONDE            CONDE  
Tu guarda bene...            Tú vigila bien...

FIGARO            FIGARO  
Io penso al resto.            Yo pienso en el resto.

CONDE            CONDE  
Di te mi fido...            De ti me fio...

FIGARO            FIGARO  
Colà l'attendo.            Allí os espero.

CONDE            CONDE  
Mío caro Figaro...            Querido Figaro...

FIGARO            FIGARO  
Intendo, intendo.            Entiendo, entiendo.

CONDE  
Porterò meco...

CONDE  
Traeré conmigo...

FIGARO  
La borsa piena.

FIGARO  
La bolsa llena.

CONDE  
Sì, quel che vuoi, ma il resto poi...

CONDE  
Sí, todo lo que quieras; pero el resto del asunto...

FIGARO  
Oh non si dubiti, che bene andrà...

FIGARO  
¡Oh no dudéis, que bien saldrá!

CONDE  
Ah, che d'amore  
la fiamma io sento,  
nunzio di giubilo  
e di contento!  
Ecco propizia  
che in sen mi scende;  
d'ardore insolito  
quest'alma accende,  
e di me stesso  
maggior mi fa.

CONDE  
¡Ah, del amor  
la llama siento,  
nuncio de júbilo  
y de contento!  
Propicia por mi pecho  
se extiende,  
de ardor insólito  
mi alma enciende,  
y como hombre,  
mayor me hace.

FIGARO  
Delle monete  
il suon già sento!  
L'oro già viene,  
viene l'argento;  
eccolo, eccolo,  
che in tasca scende;  
e di me stesso  
maggior mi fa.

FIGARO  
¡De las monedas  
el tintineo siento!  
El oro ya viene,  
la plata llega;  
helos, helos,  
en mi bolsillo descenden,  
y como hombre,  
mayor me hacen.

ESCENA 8

ESCENA 8

FIGARELLO  
Evviva il mio padrone!  
Due ore, ritto in pie, m'ha come un palo  
mi fa aspettare e poi...  
mi pianta o se ne va. Corpo di Bacco!  
Brutta cosa servire  
un padron come questo,  
nobile, giovinotto e innamorato;  
questa vita, cospetto, è un gran tormento!  
Ah, durarla così non me la sento!

FIGARELLO  
¡Viva mi amo!  
Dos horas, tieso como un palo,  
me hace esperar y después...  
me planta y se va. ¡Pardiez!  
Fea cosa es servir  
a un señor como éste,  
noble, joven y enamorado.  
¡Esta vida, caramba, es un gran tormento!  
¡Ah, así no creo que llegue a viejo!

ESCENA 9

ROSINA

Una voce poco fa  
qui nel cor mi risuonò;  
il mio cor ferito è già,  
e Lindor fu che il piagò.  
Sì, Lindoro mio sarà;  
lo giurai, la vincerò.  
Il tutor ricuserà,  
io l'ingegno aguzzerò.  
Alla fin s'accheterà  
e contenta io resterò...  
Sì, Lindoro mio sarà;  
li giurai, la vincerò.  
Io sono docile, - son rispettosa,  
sono obbediente, - dolce, amorosa;  
mi lascio reggere, - mi fo guidar.  
Ma se mi toccano - dov'è il mio debole,  
sarò una vipera - e cento trappole  
prima di cedere - farò giocare.  
Sì, sì, la vincerò. Potessi almeno  
mandargli questa lettera, ma come?  
Di nessun qui mi fido;  
il tutore ha cent'occhi... basta, basta;  
segilliamola intanto.  
Col Figaro, il barbier, della finestra  
discorrer l'ho veduto più d'un'ora;  
Figaro è un galantuomo,  
un giovin di buon core...  
Chi sa ch'ei non protegga il nostro amore!

ESCENA 10

FIGARO

Oh buen di, signorina!

ROSINA

Buon giorno, signor Figaro.

FIGARO

Ebbene, che si fa?

ROSINA

Si muor di noia.

ESCENA 9

ROSINA

Una voz hace poco  
en mi corazón resonó;  
el corazón herido tengo  
y Lindoro fue quien lo traspasó.  
Sí, Lindoro mío será;  
lo juré, sabré vencer.  
El tutor rehusará,  
yo el ingenio aguzaré.  
Al fin se calmará  
y contenta quedaré...  
Sí, Lindoro mío será;  
lo juré, sabré vencer.  
Soy dócil, soy respetuosa,  
soy obediente, dulce amorosa;  
me dejo mandar, me hago guiar.  
Pero si contrarián a mi corazón,  
seré una víbora y cien trampas,  
antes de ceder, haré jugar.  
Sí, sí, sabré vencer. Si pudiese al menos  
mandarle esta carta. Pero, ¿cómo?  
De nadie me fio aquí:  
el tutor tiene cien ojos... Basta, basta;  
sellémosla en tanto.  
Desde la ventana, con Figaro, el barbero,  
le he visto hablar más de una hora.  
Figaro es un hombre honrado,  
un joven de buen corazón...  
¡Tal vez el proteja nuestro amor..

ESCENA 10

FIGARO

¡Buenos días, señorita!

ROSINA

Buenos días, señor Figaro.

FIGARO

Bien, ¿qué hacéis?

ROSINA

Me muero de aburrimiento.

FIGARO  
Oh diavolo! possibile!  
Un ragazza bella e spiritosa...

ROSINA  
Ah, ah, mi fate ridere!  
Che mi serve lo spirito,  
che giova la bellezza,  
se chiusa io sempre sto fra quattro mura,  
che mi par d'esser proprio in sepoltura?...

FIGARO  
In sepoltura?... ohibò!  
Sentite, io voglio...

ROSINA  
Ecco il tutor.

FIGARO  
Davvero?

ROSINA  
Certo, certo: è il suo passo...

FIGARO  
Salva, salva: fra poco  
ci rivedrem: ho a dirvi qualche cosa.

ROSINA  
E ancor io, signor Figaro.

FIGARO  
Bravissima.  
Vado.

ROSINA  
Quanto è garbato!

FIGARO  
¡Oh diablo! ¿Es posible?  
Una joven bella e ingeniosa...

ROSINA  
¡Ah, ah, me hacéis reír!  
¿De qué me sirve el ingenio,  
qué me aprovecha la belleza  
si siempre estoy encerrada entre estas cuatro paredes.  
que me parece encontrarme en una sepultura?

FIGARO  
¿En una sepultura?... ¡Vaya!  
Escuchad, yo quiero...

ROSINA  
Ahí viene el tutor.

FIGARO  
¿De verdad?

ROSINA  
Cierto, cierto: son sus pasos...

FIGARO  
Salvaos, salvaos; dentro de poco  
nos volveremos a ver. He de deciros una cosa.

ROSINA  
Y también yo, señor Figaro.

FIGARO  
Sois magnífica.  
Voy.

ROSINA  
¡Qué amable es!

ESCENA 11

BARTOLO

Ah, disgraziato Figaro!  
ah, ingegno! ah, maledetto! ah, scellerato!

ROSINA

(Eccollo qua: sempre grida.)

BARTOLO

Ma si pòu dar di peggio!  
Uno spedale ha fatto  
di tutta la famiglia  
a forza d'oppio, sangue e stranutiglia.  
Signorina, el barbiere  
lo vedeste?

ROSINA

Perché?

BARTOLO

Perché lo vo'sapere.

ROSINA

Fose anch'egli v'adombra?

BARTOLO

E perché no?

ROSINA

Ebben, ve lo dirè. Sì, l'ho veduto,  
gli ho parlato, mi piace, m'è simpatico  
il suo discorso, il suo giovanile aspetto...  
(Crepa di rabbia, vecchio maledetto.)

BARTOLO

Vedete che grazietta!  
Più l'amo, e più mi sprezza la briconna.  
Certo, certo è il barbiere  
che la mette in malizia.  
Chi sa cosa la he detto!  
Chi sa! Or lo saprò. Ehi, Berta, Ambrogio!

BERTA

Ecci...

AMBROSIO

Ah! che comanda?

ESCENA 11

BARTOLO

¡Ah, desgraciado Figaro!  
¡Ah, indigno! ¡Ah, maldito! ¡Ah, malvado!

ROSINA

(Aquí llega. Siempre grita.)

BARTOLO

¡No se puede dar cosa peor!  
Un hospital ha hecho  
con toda la familia  
a fuerza de opio, sangrías y cebadilla.  
Señorita, ¿habéis visto  
al barbero?

ROSINA

¿Por qué?

BARTOLO

El porqué quiero saber.

ROSINA

¿Quizá también él os da sombra?

BARTOLO

¿Y por qué no?

ROSINA

Bien, os lo diré: Sí, le he visto,  
le he hablado, me agrada, me es simpática  
su conversación, su juvenil aspecto...  
(¡Revienta de rabia, viejo maldito!)

BARTOLO

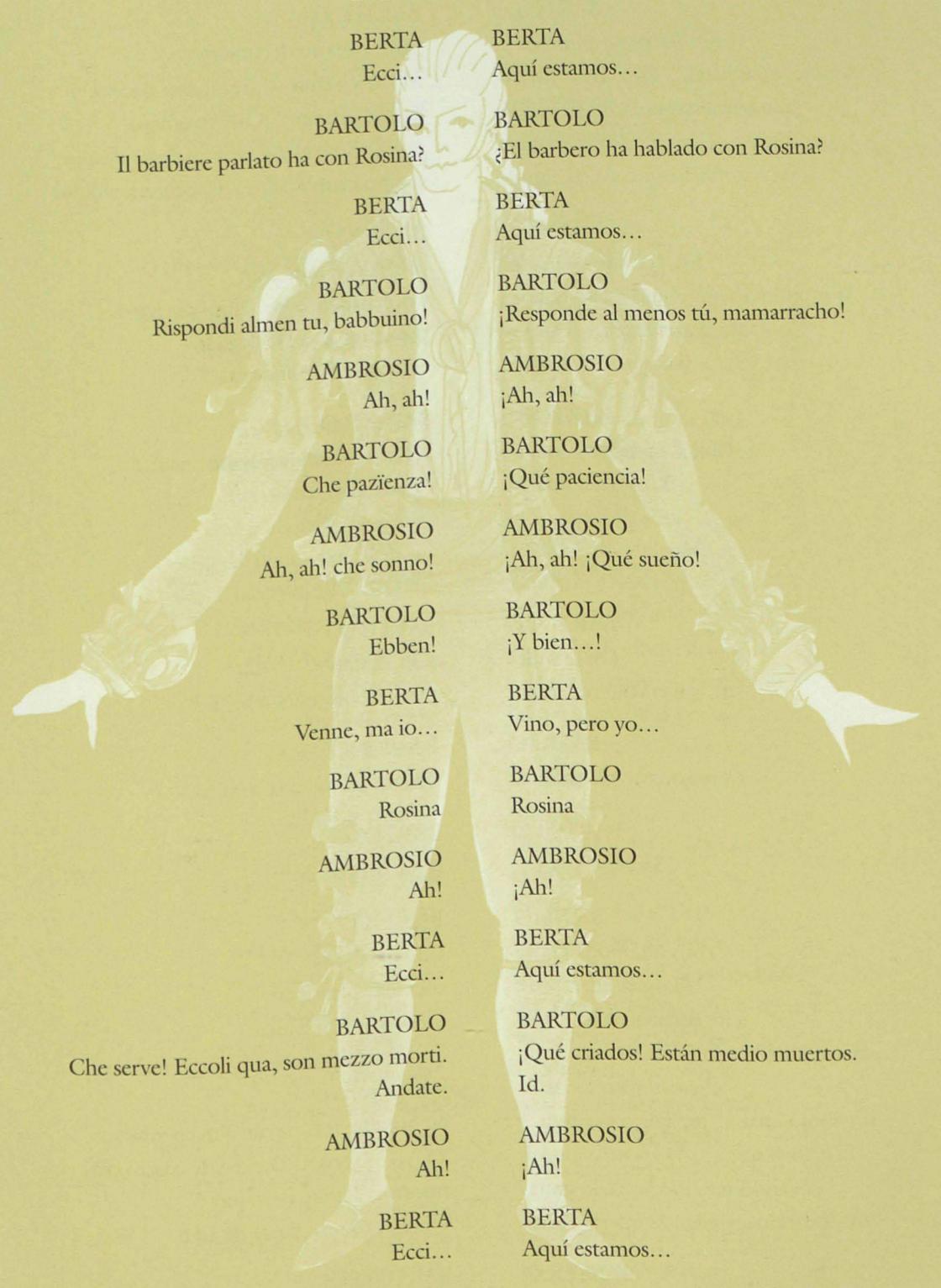
¡Ved qué graciosa!  
Más la amo y más me desprecia la bribona.  
Cierto, cierto, es el barbero  
quien le pone malicia.  
¡Quién sabe lo que le ha dicho!  
¡Quién sabe! Ahora lo sabré. ¡Eh, Berta, Ambrosio!

BERTA

Aquí estamos

AMBROSIO

¡Ah!, ¿qué manda?



BARTOLO BARTOLO  
Dimmi. Decidme...

BERTA BERTA  
Ecci... Aquí estamos...

BARTOLO BARTOLO  
Il barbiere parlato ha con Rosina? ¿El barbero ha hablado con Rosina?

BERTA BERTA  
Ecci... Aquí estamos...

BARTOLO BARTOLO  
Rispondi almen tu, babbuino! ¡Responde al menos tú, mamarracho!

AMBROSIO AMBROSIO  
Ah, ah! ¡Ah, ah!

BARTOLO BARTOLO  
Che paziienza! ¡Qué paciencia!

AMBROSIO AMBROSIO  
Ah, ah! che sonno! ¡Ah, ah! ¡Qué sueño!

BARTOLO BARTOLO  
Ebben! ¡Y bien...!

BERTA BERTA  
Venne, ma io... Vino, pero yo...

BARTOLO BARTOLO  
Rosina Rosina

AMBROSIO AMBROSIO  
Ah! ¡Ah!

BERTA BERTA  
Ecci... Aquí estamos...

BARTOLO BARTOLO  
Che serve! Eccoli qua, son mezzo morti. ¡Qué criados! Están medio muertos.  
Andate. Id.

AMBROSIO AMBROSIO  
Ah! ¡Ah!

BERTA BERTA  
Ecci... Aquí estamos...

BARTOLO BARTOLO  
Eh, il diavol che vi porti! ¡Eh, que el diablo os lleve!

ESCENA 12

BARTOLO

Ah! Barbieri d'inferno...  
Tu me la pagherai... Qua, Don Basilio;  
giungete a tempo! Oh! Io voglio,  
per forza o per amor, dentro domani  
sposar la mia Rosina. Avete inteso?

BASILIO

Eh, voi dite benissimo  
o appunto io qui veniva ad avvisarvi...  
Ma segretezza!... E giunto  
il Conte d'Almaviva.

BARTOLO

Chi? L'incognito amante  
della Rosina?

BASILIO

Appunto quello.

BARTOLO

Oh diavolo!  
Ah, qui ci vuol rimendio!

BASILIO

Certo; ma... alla sordina.

BARTOLO

Sarebbe a dir?...?

BASILIO

Così, con buona grazia  
bisogna principiare  
a inventar qualche favola  
che al pubblico lo metta in mala vista,  
che comparir lo faccia  
un uomo infame, un'anima perduta...

Io, io vi servirò: fra quattro giorni,  
credete a me. Basilio ve lo giura,  
noi lo farem sogliar de queste mura.

BARTOLO

E voi credete?

ESCENA 12

BARTOLO

¡Ah!, barbero del infierno...  
Me las pagarás... ¡Aquí, don Basilio,  
llegáis a tiempo! ¡Oh! Yo quiero,  
por grado o por fuerza, mañana mismo  
casarme con Rosina, ¿Habéis entendido?

BASILIO

¡Eh!, decís muy bien  
y precisamente yo vengo a avisaros...  
¡Es secreto!... Ha llegado  
el Conde de Almaviva.

BARTOLO

¿Quién es? ¿El incógnito amante  
de Rossina?

BASILIO

Precisamente él.

BARTOLO

¡Oh, diablo!  
¡Ah, esto necesita remedio!

BASILIO

Cierto; pero... a la sordina.

BARTOLO

¿Qué queréis decir...?

BASILIO

Con habilidad  
conviene principiar  
a inventar una fábula  
que ante la gente le ponga en mal lugar,  
le haga parecer  
un hombre infame, un alma perdida...  
Yo, yo os serviré. Dentro de cuatro días,  
creedme, Basilio os lo jura.  
le haremos marcharse de aquí.

BARTOLO

¿Lo creéis así?

BASILIO  
Oh certo! E il mio sistema.  
E non sbaglia.

BARTOLO  
E vorreste?  
Ma una calunnia...

BASILIO  
Ah, dunque  
la calunnia cos'è voi non sapete?

BARTOLO  
No, davvero.

BASILIO  
No? Uditemi e tacete.  
La calunnia – è un venticello.  
un'auretta assai gentile  
che insensibile, sottile.  
leggeramente, dolcemente,  
incomincia a susurrar.  
Piano piano, terra terra,  
sottovoce, sibilando,  
va scorrendo, va ronzando;  
nelle orecchie della gente  
s'introduce destramente,  
e le teste ed i cervelli  
fa stordire e fa gonfiar.  
Dalla bocca fuori uscendo  
lo schiamazzo va crescendo,  
prende forza a poco a poco,  
vola già di loco in loco;  
sembra il tuono, la tempesta  
che nel sen della foresta  
va fischiano, brontolando  
e ti fa d'orror gelar.  
Alla fin trabocca e scoppia,  
se propaga, si raddoppia  
e produce un'esplosione  
come un colpo di cannone,  
un tremuoto, un temporale,  
un tumulto generale,  
che fa l'aria rimbombar.  
E il meschino calunniato,

BASILIO  
¡Oh, cierto! Es mi sistema.  
Y no falla.

BARTOLO  
¿Y queréis...?  
Pero una calunnia...

BASILIO  
¡Ah!, ¿entonces  
qué es una calunnia no sabéis?

BARTOLO  
No, la verdad.

BASILIO  
¿No? Escuchadme y callad.  
La calunnia es un vientecillo,  
un aura muy gentil,  
que insensible, sutil.  
ligeramente, dulcemente  
comienza a susurrar.  
Muy despacio, aterrada,  
en voz baja, silbando,  
se va deslizando, va rondando.  
En los oídos de la gente  
se introduce diestramente;  
las cabezas y los cerebros  
aturde e inflama.  
De multitud de bocas saliendo,  
el embrollo va creciendo,  
toma fuerza poco a poco,  
vuela de lugar en lugar;  
parece el trueno, la tempestad  
que en lo profundo del bosque  
va silbando, gruñendo  
y te hace de horror helar.  
Al fin se desborda y estalla,  
se propaga, se redobra  
y produce una explosión  
como un disparo de cañón,  
un terremoto, un temporal,  
un tumulto general  
que hace el aire retumbar.  
Y el desgraciado calunniado,

avvilito, calpestado,  
sotto il pubblico flagello  
per gran sorte ha crear.  
Ah! che ne dite?

BARTOLO

Eh! sarà ver, ma intanto  
si perde tempo e qui stringe il bisogno.  
No; vo' fare a mio modo:  
in mia camera andiam. Voglio che insieme  
il contratto di nozze ora stendiamo.  
Quando sarà mia moglie,  
da questi zerbinotti innamorati  
metterla in salvo sarà pensier mio.

BASILIO

(Vengan denari: al resto son qua io.)

ESCENA 13

FIGARO

Ma bravi! ma benone!  
Ho intenso tutto. Evviva il buon dottore!  
Povero babbuino!  
Tua sposa? Eh via! Pulisciti il bocchino.  
Or che stan là chiusi,  
procuriam di parlare alla ragazza:  
eccola appunto.

ROSINA

Ebbene, signor Figaro?

FIGARO

Gran cose, signorina.

ROSINA

Si davvero?

FIGARO

Mangerem dei confetti.

ROSINA

Come sarebbe a dir?

FIGARO

Sarebbe a dire  
che il vostre bel tutore ha stabilito  
esser dentro doman vostro marito.

envilecido, pisoteado,  
bajo el público flagelo,  
por gran suerte, queda destrozado,  
¡Ah! ¿qué decís?

BARTOLO

¡Eh!, será verdad; pero en tanto  
se pierde tiempo y aquí la necesidad aprieta.  
No; quiero hacerlo a mi modo;  
vamos a mi habitación. Deseo que juntos  
el contrato de boda extendamos.  
Cuando se convierta en mi mujer,  
ponerla a salvo de esos  
pisaverdes enamorados será asunto mío.

BASILIO

(Venga dinero. Del resto me ocuparé yo).

ESCENA 13

FIGARO

¡Bravo! ¡Muy bien!  
Lo he oído todo ¡Viva el buen doctor!  
¡Pobre tonto!  
¿Tu esposa? ¡Eh, vamos! Limpia la boquita.  
Ahora que están allí metidos,  
procuremos hablar a la muchacha.  
Aquí llega precisamente.

ROSINA

¿Y bien, señor Figaro?

FIGARO

Grandes cosas, señorita.

ROSINA

¿Sí, de verdad?

FIGARO

Comeremos confites.

ROSINA

¿Qué queréis decir?

FIGARO

Quiero decir  
que vuestro tutor ha decidido  
ser mañana mismo vuestro marido.

ROSINA  
Eh, via!

ROSINA  
¡Eh, vamos!

FIGARO  
Oh, ve lo giuro;  
a stender il contratto  
col maestro di musica  
là dentro or s'è serrato.

FIGARO  
¡Oh, os lo juro!  
Para extender el contrato  
con el maestro de música,  
allá dentro ahora se ha encerrado.

ROSINA  
Si? oh, l'ha sbugliata affè!  
Povero sciocco! L'avrà a far con me.  
Ma dite, signor Figaro,  
voi poco fa sotto le mie finestre  
parlavate a un signore...

ROSINA  
¿Si? ¡Oh, la yerra, a fe!  
¡Pobre necio! Se las tendrá que ver conmigo.  
Pero decir, señor Figaro,  
vos hace poco, bajo mis ventanas,  
hablabais con un señor...

FIGARO  
Ah, un mio cugino,  
un bravo giovinotto; buona testa,  
ottimo cuor; qui venne  
i suoi studi a compire,  
e il poverin cerda di far fortuna.

FIGARO  
¡Ah!, es un primo mío.  
Un excelente muchacho: buena cabeza,  
óptimo corazón. Aquí ha venido  
a estudiar la carrera,  
y el pobrecillo piensa hacer fortuna.

ROSINA  
Fortuna? oh, la farà.

ROSINA  
¿Fortuna? ¡Oh, la hará!

FIGARO  
Oh, me dubito assai: in confidenza  
ha un gran difetto addosso.

FIGARO  
¡Oh, lo dudo mucho! En confianza,  
tiene encima un gran defecto.

ROSINA  
Un gran difetto...

ROSINA  
Un gran defecto...

FIGARO  
Ah, grande:  
è innamorato morto.

FIGARO  
¡Ah, grande!  
Está enamorado perdido.

ROSINA  
Si, davvero?  
Quel giovane, vedete,  
m'interesa moltissimo

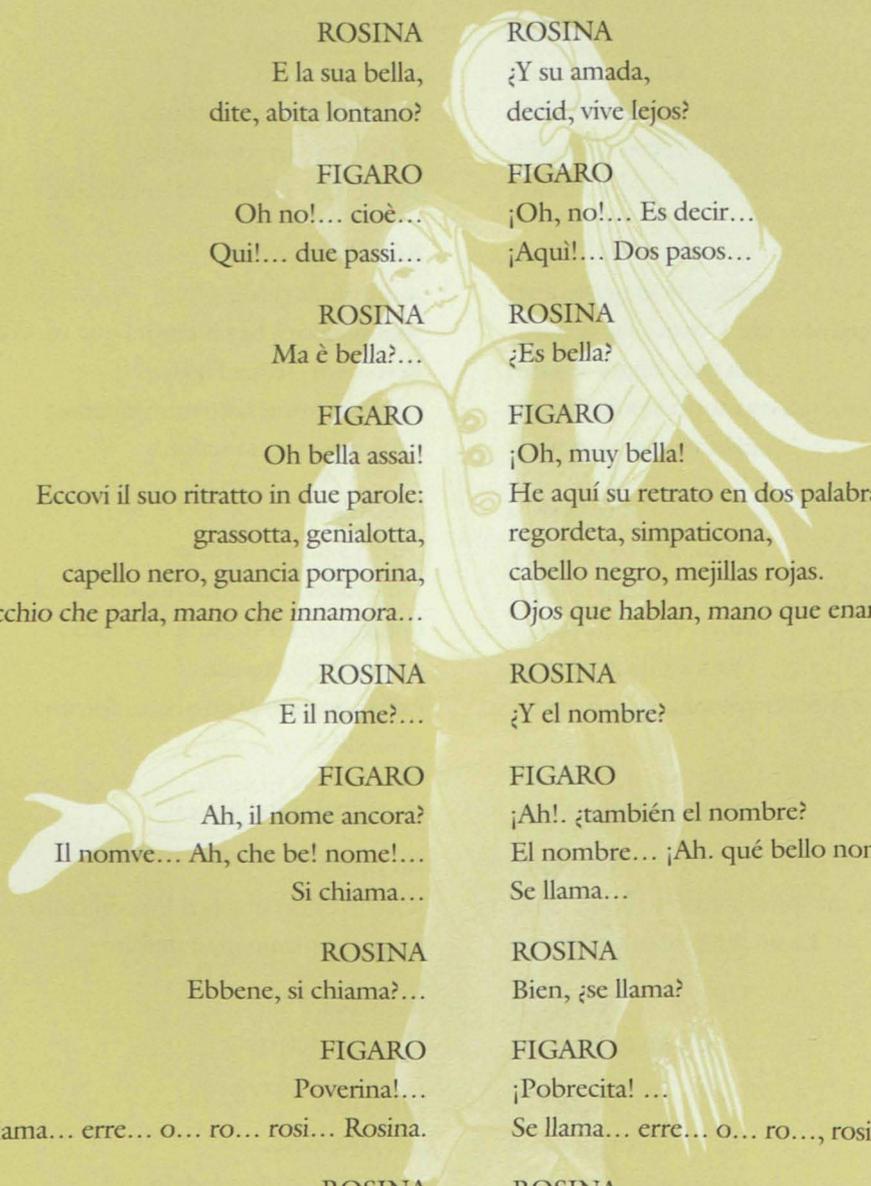
ROSINA  
¿Sí, de verdad?  
Ese joven, sabed,  
me interesa muchísimo.

FIGARO  
Per bacco!

FIGARO  
¡Pardiez!

ROSINA  
Non mi credéte?

ROSINA  
¿No me creéis?



FIGARO Oh, si!  
FIGARO ¡Oh, si!

ROSINA E la sua bella,  
dite, abita lontano?  
ROSINA ¿Y su amada,  
decid, vive lejos?

FIGARO Oh no!... cioè...  
Qui!... due passi...  
FIGARO ¡Oh, no!... Es decir...  
¡Aquí!... Dos pasos...

ROSINA Ma è bella?...  
ROSINA ¿Es bella?

FIGARO Oh bella assai!  
Eccovi il suo ritratto in due parole:  
grassotta, genialotta,  
capello nero, guancia porporina,  
occhio che parla, mano che innamora...  
FIGARO ¡Oh, muy bella!  
He aquí su retrato en dos palabras:  
regordeta, simpaticona,  
cabello negro, mejillas rojas.  
Ojos que hablan, mano que enamora...

ROSINA E il nome?...  
ROSINA ¿Y el nombre?

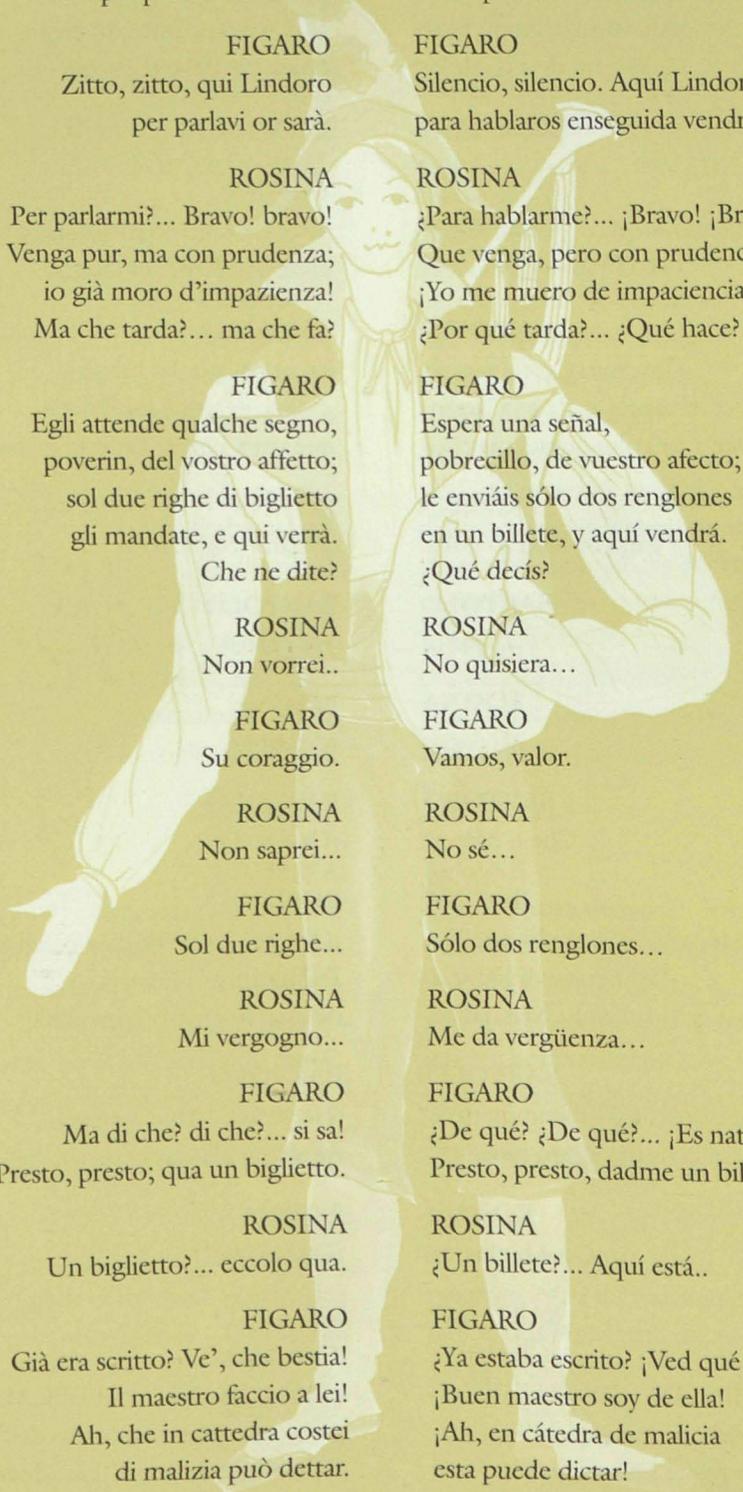
FIGARO Ah, il nome ancora?  
Il nome... Ah, che be! nome!...  
Si chiama...  
FIGARO ¡Ah!. ¿también el nombre?  
El nombre... ¡Ah. qué bello nombre!...  
Se llama...

ROSINA Ebbene, si chiama?...  
ROSINA Bien, ¿se llama?

FIGARO Poverina!...  
Si chiama... erre... o... ro... rosi... Rosina.  
FIGARO ¡Pobrecita! ...  
Se llama... erre... o... ro..., rosi... Rosina.

ROSINA Dunque io son... tu non m'inganni?  
Dunque io son la fortunata!...  
(Già me l'ero immaginata:  
lo sapevo pria di te).  
ROSINA Entonces soy yo... ¿No me engañas?  
¿Entonces soy yo la afortunada!...  
(Ya me lo había imaginado;  
lo sabía antes que tú).

FIGARO Di Lindoro il vago oggetto  
siete voi, bella Rosina.  
(Oh, che volpe sopraffina.  
ma l'avrà da far con me).  
FIGARO De Lindoro el hermoso sueño  
sois vos, bella Rosina.  
(¡Oh qué raposa superfina:  
pero tendrá que contar conmigo!)



ROSINA  
Senti, senti... ma a Lindoro  
per parlar come si fa?

FIGARO  
Zitto, zitto, qui Lindoro  
per parlavi or sarà.

ROSINA  
Per parlar mi?... Bravo! bravo!  
Venga pur, ma con prudenza;  
io già moro d'impazienza!  
Ma che tarda?... ma che fa?

FIGARO  
Egli attende qualche segno,  
poverin, del vostro affetto;  
sol due righe di biglietto  
glí mandate, e qui verrà.  
Che ne dite?

ROSINA  
Non vorrei..

FIGARO  
Su coraggio.

ROSINA  
Non saprei...

FIGARO  
Sol due righe...

ROSINA  
Mi vergogno...

FIGARO  
Ma di che? di che?... si sa!  
Presto, presto; qua un biglietto.

ROSINA  
Un biglietto?... eccolo qua.

FIGARO  
Già era scritto? Ve', che bestia!  
Il maestro faccio a lei!  
Ah, che in cattedra costei  
di malizia può dettar.  
Donne, donne, eterni Dei,  
chi vi arriva a indovinar?

ROSINA  
Escucha, escucha... ¿A Lindoro  
cómo podré hablarle?

FIGARO  
Silencio, silencio. Aquí Lindoro  
para hablaros en seguida vendrá.

ROSINA  
¿Para hablarme?... ¡Bravo! ¡Bravo!  
Que venga, pero con prudencia.  
¡Yo me muero de impaciencia!  
¿Por qué tarda?... ¿Qué hace?

FIGARO  
Espera una señal,  
pobrecillo, de vuestro afecto;  
le enviáis sólo dos renglones  
en un billete, y aquí vendrá.  
¿Qué decis?

ROSINA  
No quisiera...

FIGARO  
Vamos, valor.

ROSINA  
No sé...

FIGARO  
Sólo dos renglones...

ROSINA  
Me da vergüenza...

FIGARO  
¿De qué? ¿De qué?... ¡Es natural!  
Presto, presto, dadme un billete

ROSINA  
¿Un billete?... Aquí está..

FIGARO  
¿Ya estaba escrito? ¡Ved qué bruto!  
¡Buen maestro soy de ella!  
¡Ah, en cátedra de malicia  
esta puede dictar!  
¿Mujeres, mujeres, eterno Dios,  
quién os llega a comprender?

ROSINA

Fortunati affetti miei!  
Io comincio a respirar.  
Ah, tu solo, amor, tu sei  
che mi devi consolar!

ESCENA 14

ROSINA

Ora mi sento meglio. Questo Figaro  
ò un bravo giovinotto.

BARTOLO

Insomma, colle buone.  
potrei sapere dalla mia Rosina  
che venne a far colui questa mattina?

ROSINA

Figaro? Non so nulla.

BARTOLO

Ti parlò?

ROSINA

Mi parlò.

BARTOLO

Che ti diceva?

ROSINA

Oh. Mi parlò di cento bagatelle...  
Del figurin di Francia.  
del mal della sua figlia Marcellina.

BARTOLO

Davvero!... Ed io scommetto...  
che porto la rispsta al tuo biblietto.

ROSINA

Qual biglietto?

BARTOLO

Che serve!

L'arietta dell'INUTIL PRECAUZIONE  
che ti cadde staman giù dal balcone.  
Vi fate rossa? (Avevi indovinato!)  
Che vuol dir questo dito  
così sporco d'inchiostro?

ROSINA

¡Afortunados afectos míos!  
Comienzo a respirar.  
¡Ah, tú solo, amor, tú eres  
quien me debe consolar!

ESCENA 14

ROSINA

Ahora me siento mejor. Este Fígaro  
es un excelente muchacho.

BARTOLO

En suma, por las buenas,  
¿puede decirme mi Rosina  
qué vino a hacer ése esta mañana?

ROSINA

¿Fígaro? No sé nada.

BARTOLO

¿Te habló?

ROSINA

Me habló.

BARTOLO

¿Qué te dijo?

ROSINA

¡Oh!, me habló de cien batallas.  
Del figurín de Francia,  
del mal de su hija Marcelina.

BARTOLO

¡De veras...! Y yo apuesto...  
a que trajo la respuesta a tu billete.

ROSINA

¿Qué billete?

BARTOLO

¡Qué pupila!

El aria de la INUTIL PRECAUCIÓN  
que se te cayó esta mañana del balcón.  
¿Te pones colorada? (¡He adivinado!)  
¿Qué quiere decir ese dedo  
tan manchado de tinta?

ROSINA  
Sporca? oh nulla.  
Io me l'avea scottato.  
e coll'inchostro or or l'ho medicato.

BARTOLO  
(Diavolo!) E questi fogli.  
Or son cinque.. eran sei.

ROSINA  
Que' fogli?... e vero.  
D'uno mi son servita  
a mandar dei confetti a Marcellina.  
Quando Bartolo andrà fuori.  
la consegna ai servitori  
a suo modo far saprà.  
Ah, non servono le smorfie.  
faccia pur la gatta morta.  
Cospetton! per quella porta  
nemmen l'aria entrar potrà  
E Rosina innocentina,  
sconsolata, disperata,  
in sua camera serrata  
fin ch'io voglio star dovrà.

ESCENA 15

ROSINA  
Brontola quanto vuoi,  
chiudi porte e finestre, Io me ne rido:  
già di noi femmine alla più marmotta  
per aguzzar l'ingegno  
e far la spiritosa, tutto a un tratto.  
basta chiuder la chiave e il colpo è fatto.

ESCENA 16

BERTA  
Finora in questa camera  
mi parve di sentir un mormorio:  
serà stato il tutor: colla pupilla  
non ha un'ora di ben... Queste ragazze  
non la vogliono capir.  
Battono.

CONDE  
Aprite.

ROSINA  
¿Manchado? ¡Oh, nada!  
Me lo quemé  
y con tinta ahora me lo he curado.

BARTOLO  
(¡Diablo!) Y esas hojas de papel...  
Ahora son cinco.. y eran seis.

ROSINA  
¿Qué hojas?... Es verdad.  
De una me he servido  
para enviar confetis a Marcelina.  
cuando Bartolo salga fuera,  
órdenes a los criados  
a su manera dará.  
¡Ah!, no sirven las muecas,  
ni que os hagáis la gata muerta.  
¡Caramba!, por aquella puerta  
ni siquiera el aire podrá entrar.  
Y Rosina modosita.  
desconsolada, desesperada,  
en su habitación encerrada  
hasta que yo quiera deberá estar.

ESCENA 15

ROSINA  
Gruñe cuanto quieras,  
cierra puertas y ventanas. Yo me río:  
nosotras las mujeres, aun la más torpe,  
para que agucemos el ingenio  
y nos volvamos inteligentes, todo a la vez,  
basta cerrarnos con llave, y el golpe es un hecho.

ESCENA 16

BERTA  
En esta habitación  
me pareció oír un murmullo:  
habrá estado el tutor; con la pupila  
no tiene una hora de paz... Estas muchachas  
no quieren comprender.  
Llaman.

CONDE  
Abrid.

BERTA  
Vengo... Eccì... Ancora dura;  
quel tabacco m'ha posta in sepoltura.

BARTOLO  
Bravíssima! E la penna  
perché fu temperata?

ROSINA  
(Maledetto!) La penna!...  
Per disegnare un fiore sul tamburo.

BARTOLO  
Un fiore?

ROSINA  
Un fiore.

BARTOLO  
Un fiore!  
Ah! fraschetta!

ROSINA  
Davver.

BARTOLO  
Zitta!

ROSINA  
Credete.

BARTOLO  
Basta così.

ROSINA  
Signor...

BARTOLO  
Non più... tacete.  
(\* ) A un dottor della mia sorte  
queste scuse, signorina!  
Vi consiglio, mia carina,  
un po' meglio a imposturar.  
I confetti alla ragazza!  
Il ricamo sul tamburo!  
Vi scottaste: eh via! eh via!  
Ci vuol altro, figlia mia.  
per potermi corbellar.

BERTA  
Voy... ¡Eh!... Todavía me dura;  
aquel tabaco me ha puesto casi en la sepultura.

BARTOLO  
¡Muy bien! ¿Y por qué  
cortaste la pluma?

ROSINA  
(¡Malhaya!) ¡La pluma!...  
Para dibujar una flor en el tambor.

BARTOLO  
¿Una flor?

ROSINA  
Una flor.

BARTOLO  
¡Una flor!  
¡Ah, descarada!

ROSINA  
Es verdad.

BARTOLO  
¡Silencio!

ROSINA  
Creedlo.

BARTOLO  
Basta ya.

ROSINA  
Señor...

BARTOLO  
Nada más... callad.  
(\* ) ¡A un doctor de mi condición  
esas excusas, señorita!  
Os aconsejo, queridita mía,  
que mintáis un poco mejor.  
¡Los confites a la muchacha!  
¡El bordado en el tambor!  
Os quemasteis: ¡vamos!, ¡vamos!  
Es necesario mucho más, hija mía.  
para poderme engañar.

Perché manca là quel foglio?  
Vo' saper cotesto imbroglio.

Sono inutili le smorfie:  
ferma là, non mi toccate!  
Figlia mia, non lo sperate  
ch'io mi lasci infinocchiar.

Via, carina. confessate:  
son disposto a perdonar.  
Non parlate? Vi ostate?  
So ben io quel che ho da far  
Signorina, un'altra volta.

ESCENA 17

CONDE

Ehi, di casa!... buona gente!...  
Ehi, di casa!... niun mi sente!

BARTOLO

Chi è costui?... che brutta faccia!  
E ubbriaco! chi sarà?

CONDE

Ehi. di casa!... maledetti!...

BARTOLO

Cosa vuol, signor soldato?...

CONDE

Ah!... sì... sì... bene obbligato.

BARTOLO

(Qui costui che mai vorrà?)

CONDE

Siete voi... Aspetta un poco...  
Siete voi... dottor Balordo?

BARTOLO

Che balordo?...

CONDE

Ah, ah, Bertoldo?

BARTOLO

Che Bertoldo? Eh, andate al diavolo!  
Dottor Bartolo.

¿Por qué falta la hoja?  
Este embrollo deseo desenredar.

Son inútiles las carantoñas:  
¡quieta, no me toquéis!  
Hija mía, no esperéis  
que yo me deje engatusar.

Vamos queridita, confesad:  
estoy dispuesto a perdonar  
¿No habláis? ¿Os obstináis?  
Sé bien lo que debo hacer.  
Señorita, otra vez.

ESCENA 17

CONDE

¡Ah, de la casa!.. ¡Buena gente!  
¡Ah, de la casa!.. ¡Nadie me oye!

BARTOLO

¿Quién es éste?... ¡Qué facha más fea!  
¡Está ebrio! ¿Quién será?

CONDE

¡Ah, de la casa!... ¡Malditos!

BARTOLO

¿Qué desea, señor soldado?

CONDE

¡Ah!.. sí..., sí... muy agradecido.

BARTOLO

(¿Qué querrá éste?)

CONDE

¿Sois vos...? Esperad un poco...  
¿Sois vos... el doctor Palurdo?

BARTOLO

¿Qué palurdo?...

CONDE

¡Ah, ah! ¿Bertoldo?

BARTOLO

¿Qué Bertoldo? ¡Eh, id al diablo!  
Doctor Bartolo.

CONDE	CONDE
Ah, bravissimo; dottor barbaro; benissimo; gia v'è poca differenza. (Non si vede! che impazienza! Quanto tarda! dove sta?)	¡Ah, magnífico! Doctor Bárbaro. Muy bien. Hay poca diferencia. (¡No la veo! ¡Qué impaciencia! ¡Cuánto tarda! ¿Dónde está?)
BARTOLO	BARTOLO
(Io già perdo la pazienza, qui prudenza ci vorrá.)	(Yo pierdo la paciencia y esto requiere prudencia).
CONDE	CONDE
Dunque voi... siete dottore?	Entonces vos... ¿sois doctor?
BARTOLO	BARTOLO
Son dottore... sí, signore.	Soy doctor... sí, señor.
CONDE	CONDE
Ah! benissimo; un abbraccio. qua, collega.	¡Ah, muy bien! Un abrazo, vamos, colega.
BARTOLO	BARTOLO
Indietro!	¡Atrás!
CONDE	CONDE
Qua. Sono anch'io dottor per centro, maniscalco al reggimento. Dell'alloggio sul biglietto osservate, eccolo qua.	Vamos. También yo soy doctor cien por cien, mariscal del regimiento. Mi alojamiento en el billete ved. Helo aquí.
BARTOLO	BARTOLO
Dalla rabbia e dal dispetto io già crepo in verità. Ah, ch'io fo, se mi ci metto. qualche gran bestialità!	De la rabia y el despecho yo reviento, la verdad. ¡Ah, si no me contengo, hago una gran barbaridad!
CONDE	CONDE
(Ah, venisse il caro oggetto della mia felicità! Vieni, vieni: il tuo diletto pien d'amor t'attende qua).	(¡Ah, si viniera el caro objeto de mi felicidad! Ven, ven. Tu dilecto, lleno de amor, te espera aquí).

ESCENA 18

ROSINA

D'ascoltar qua m'e sembrato  
un insolito rumore...  
Un soldato ed il tutore!  
Cosa mai faranno qua?

CONDE

(E Rosina; or son contento).

ROSINA

(Ei mi guarda, e s'avvicina).

CONDE

(Son Lindoro).

ROSINA

(Oh ciel! che sento!  
Ah, giudizio, per pietà!

BARTOLO

Signorina, che cercate?  
Presto, presto, andate via.

ROSINA

Vado, vado, non gridate.

BARTOLO

Presto, presto, via di qua...

CONDE

Ehi, ragazza, vengo anch'io.

BARTOLO

Dove, dove, signor mio?

CONDE

In caserna, oh, questa è bella!

BARTOLO

In caserna?... bagattella!

CONDE

Cara!...

ROSINA

Aiuto!

ESCENA 18

ROSINA

Oír aquí me ha parecido  
un insólito rumor...  
¡Un soldado y el tutor!  
¿Qué harán ahí?

CONDE

(Es Rosina. Estoy contento).

ROSINA

(El me mira y se acerca).

CONDE

(Soy Lindoro).

ROSINA

(¡Oh, cielo! ¡Qué oigo!  
¡Ah, juicio, por piedad!).

BARTOLO

Señorita, ¿qué buscáis?  
Presto, presto, id de aquí.

ROSINA

Voy, voy, no gritéis.

BARTOLO

Presto, presto, fuera de aquí...

CONDE

¡Eh!, muchacha, también yo voy.

BARTOLO

¿Dónde, dónde, señor mío?

CONDE

Al cuartel. ¡Oh, ésta es buena!

BARTOLO

¿Al cuartel?... ¡Tonterías!

CONDE

¡Cara! ...

ROSINA

¡Auxilio!

BARTOLO  
Olà, cospetto!

BARTOLO  
¡Hola, caramba!

CONDE  
Dunque vado...

CONDE  
Entonces voy...

BARTOLO  
Oh, no, signore,  
qui d'alloggio non può star.

BARTOLO  
¡Oh!, no señor  
aquí alojado no podéis estar.

CONDE  
Come? Come?

CONDE  
¿Cómo? ¿Cómo?

BARTOLO  
Eh, non v'è replica:  
ho il brevetto d'esenzone.

BARTOLO  
¡Eh!, no hay réplica;  
tengo el título de exención.

CONDE  
Il brevetto?...

CONDE  
¿El título?...

BARTOLO  
Mio padrone,  
un momento e il mostrerò.

BARTOLO  
Señor mío,  
un momento y os lo mostraré.

CONDE  
(Ah, se qui restar non posso,  
deh, prendete...)

CONDE  
(¡Ah, si aquí quedarme no puedo,  
tomad...)

ROSINA  
(Ohimè, ci guarda!)

ROSINA  
(¡Ay de mí, nos mira!)

CONDE Y ROSINA  
(Cento smanie io sento addosso.  
Ah, più reggere non so).

CONDE Y ROSINA  
(Cien desvarios siento dentro de mí.  
¡Ah, no puedo sufrir más!).

BARTOLO  
(Ah, trovarlo ancor non posso  
ma sì, sì, Io troverò.)

BARTOLO  
(¡Ah, no puedo encontrarlo;  
pero sí, sí lo hallaré.)

Ecco qui.  
Con la presente  
Il Dottor Bartolo, etcetera.  
Esentiamo...

Helo aquí.  
Por el presente.  
el Doctor Bartolo, etcétera.  
queda exento...

CONDE  
Eh, andate al diavolo!  
Non mi state più a seccar.

CONDE  
¡Eh, id al diablo!  
No me molestéis más.

BARTOLO  
Cosa fa, signor mio caro?

BARTOLO  
¿Qué hacéis, señor mío?

CONDE

Zitto là, Dottor somaro;  
Il mio alloggio è qui fissato,  
e in alloggio qui vo' star.

BARTOLO

Vuol restar?

CONDE

Restar, sicuro.

BARTOLO

Oh, son stufo, mio padrone;  
presto fuori, o un buon bastone  
lo farà di qua sloggiar.

CONDE

Dunque lei... Ie vuol battaglia?  
Ben! Battaglia le vo' dar.  
Bella cosa è una battaglia!  
Ve la voglio qui mostrar.  
Osservate!... questo è il fosso...  
L'inimico voi sarete...  
Attenzion (giù il fazzoletto.)  
E gli amici stan di qua.  
Attenzione!

BARTOLO

Ferma, ferma!

CONDE

Che cos'è?... ah!..

BARTOLO

Vo'vedere.

CONDE

Sì, se fosse una ricetta!  
Ma un biglietto... è mio dovere...  
Mi dovete perdonar.

ROSINA

Grazie, grazie!

BARTOLO

Grazie un corno!  
Qua quel foglio: impertinente!  
A chi dico? Presto qua.

CONDE

Silencio, doctor jumento.  
Este alojamiento me han indicado  
y aquí alojado quiero estar.

BARTOLO

¿Queréis quedaros?

CONDE

Quedarme, exactamente.

BARTOLO

¡Oh!, estoy harto, señor mío;  
presto fuera, o un buen bastón  
os hará de aquí desalojar.

CONDE

¿Entonces vos..., vos queréis batalla?  
¡Bien! Batalla os voy a dar.  
¡Hermosa cosa es una batalla!  
Aquí os lo voy a demostrar.  
¡Observad!... Esto es el fosso...  
El enemigo seréis vos...  
Atención .. (Deja caer el pañuelo).  
Y los amigos están aquí  
¡Atención!

BARTOLO

¡Quieta, quieta!.....

CONDE

¿Qué es?... ¡Ah!...

BARTOLO

Quiero verlo.

CONDE

¡Sí, si fuera una receta!  
Pero un billete... es mi obligación...  
Me debéis perdonar.

ROSINA

¡Gracias, gracias!

BARTOLO

¡Gracias, un cuerno!  
Aquí ese papel, ¡impertinente!  
¿A quién digo? Presto aquí.

ROSINA

Ma quel foglio che chiedete,  
per azzardo m'è cascato;  
è la lista del bucato.

BARTOLO

Ah, frascetta! Presto qua.  
Ah, che vedo! ho preso abbaglio!...  
E la lista, son di stucco!  
Ah, son proprio un mammalucco!  
Ah, che gran bestialità!

ROSINA Y CONDE

(Bravo, bravo il mammalucco  
che nel sacco entranto è già).

BERTA

(Non capisco, son di stucco:  
qualche imbroglio qui ci sta).

ROSINA

Ecco qua!.. sempre un'istoria;  
sempre oppressa e maltrattata;  
ah, che vita disperata!  
Non la so piu sopportar.

BARTOLO

Ah, Rosina... poverina...

CONDE

Via qua tu, cosa le hai fatto?

BARTOLO

Ah, fermate... niente affatto...

CONDE

Ah, canaglia, traditore!

TODOS

Via, fermatevi, signore.

CONDE

Io ti voglio subissar!

TODOS

A me!  
Gente! Aiuto, soccorrete  
lo!

ROSINA

Este papel que pedís  
por azar se me ha caído;  
es la lista de la colada.

BARTOLO

¡Ah, descarada! Presto aquí.  
¡Ah, qué veo! ¡Me he engañado!...  
¡Es la lista! ¡Me he quedado de piedra!  
¡Ah, soy un mameLUco!  
¡Ah, qué gran barbaridad!

ROSINA Y CONDE

(¡Bravo, bravo el mameLUco,  
en el saco entró ya!)

BERTA

(No comprendo. Me he quedado de piedra.  
Un embrollo aquí hay.)

ROSINA

¡Otra vez!... siempre una historia;  
siempre oprimida y maltratada.  
¡Ah, qué vida desesperada!  
¡No la puedo soportar más!

BARTOLO

¡Ah!, Rosina..., pobrecita...

CONDE

¡Vete de aquí! ¿Qué le has hecho?

BARTOLO

¡Ah!, deteneos... De ningún modo...

CONDE

¡Ah, canalla, traidor!

TODOS

Vamos, detenos, señor.

CONDE

¡Quiero acabar contigo!

TODOS

¡A mí!  
¡Gente! ¡Auxilio, socorredlo!

ROSINA  
Ma chetatevi...

ROSINA  
Tranquilizaos...

CONDE  
Lasciatemi!

CONDE  
¡Dejadme!

TODOS  
Gente! aiuto, per pietà!

TODOS  
¡Gente! ¡Auxilio, por piedad!

**ESCENA 19**

**ESCENA 19**

FIGARO  
Alto là!  
Che cosa accadde,  
signori miei?  
Che chiasso è questo?  
Eterni Dei!  
Già sulla piazza  
a questo strepito  
s'è radunata  
mezza città.  
(Signor, giudizio,  
per carità).

FIGARO  
¡Alto ahí!  
¿Qué sucede,  
señores míos?  
¿Qué alboroto es éste?  
¡Eterno Dios!  
En la plaza,  
a causa del estrépito,  
se ha reunido  
media ciudad.  
(Señor, juicio,  
por caridad).

BARTOLO  
Quest'è un birbante...

BARTOLO  
Es un bribón...

CONDE  
Quest'è un briccone...

CONDE  
Es un granuja..

BARTOLO  
Ah, disgraziato!...

BARTOLO  
¡Ah, desgraciado!...

CONDE  
Ah, maledetto!...

CONDE  
¡Ah, maldito!..

FIGARO  
Signor soldato,  
porti rispetto,  
o questo fusto,  
corpo del diavolo,  
or la creanza  
le insegnerà.  
(Signore, giudizio,  
per carità).

FIGARO  
Señor soldado,  
tened respeto,  
o este instrumento,  
cuerpo del diablo,  
ahora la buena crianza  
os enseñará.  
(Señor, juicio,  
por caridad).

CONDE  
Brutto scimmiotto!...

CONDE  
¡Feo mico!



BARTOLO	BARTOLO
Birbo malnato!	¡Bribón mal nacido!
TODOS	TODOS
Zitto, dottore...	Silencio, doctor...
BARTOLO	BARTOLO
Voglio gridare...	Quiero gritar...
TODOS	TODOS
Fermo, signore...	Quieto, señor...
CONDE	CONDE
Voglio ammazzare...	Quiero matar...
TODOS	TODOS
Fate silenzio, per carità.	Guardad silencio, por caridad.
CONDE	CONDE
No, voglio ucciderlo. non v'e pietà.	No, quiero matarlo, no hay piedad.
TODOS	TODOS
Zitti, che battono... Chi mai sarà?	Silencio, llaman... ¿Quién será?
BARTOLO	BARTOLO
Chi e?	¿Quién es?
OFICIAL	OFICIAL
Olà!	¡Hola!
CORO	CORO
La forza, aprite qua.	La autoridad, abrid.
TODOS	TODOS
La forza! Oh diavolo!	¡La autoridad! ¡Oh, diablo!
FIGARO Y BASILIO	FIGARO Y BASILIO
L'avete fatta!	¡La habéis hecho!
CONDE Y BARTOLO	CONDE Y BARTOLO
Niente paura. Venga pur qua.	Nada de miedo. Que venga aquí.
TODOS	TODOS
Quest'avventura. ah, come diavolo mai finirà?	¿Esta aventura, ah, cómo diablos terminará?

ESCENA 20

CORO

Fermi tutti. Niun si mova.  
Miei signori, che si fa?  
Questo chiasso d'onde è nato?  
La cagione presto qua.

BARTOLO

Questa bestia di soldado,  
mio signor, m'ha maltrattato.

FIGARO

Lo qua venni, mio signore.  
questo chiasso ad acquetare.

BERTA Y BASILIO

Fa un inferno di rumore,  
parla sempre d'ammazzare.

CONDE

In alloggio quel bricone  
non mi volle qui accettare.

ROSINA

Perdonate, poverino,  
tutto effetto fue del vino.

OFICIAL

Ho inteso.  
Galantuom, siete in arresto.  
Fuori presto,  
via di qua.

CONDE

Io in arresto?  
... Fermi, olà

BARTOLO, ROSINA, BASILIO Y BERTA  
Freddo/a ed immobile  
come una statua  
fiato non restami  
da respirar.

CONDE

Freddo ed immobile  
come una statua,  
fiato non restagli  
da respirar.

ESCENA 20

CORO

Quietos todos. Nadie se mueva.  
¿Señores, qué sucede?  
¿Este barullo por qué se ha originado?  
La razón decid pronto.

BARTOLO

Ese bestia de soldado,  
señor mío, me ha maltratado.

FIGARO

Yo vine aquí, señor mío.  
para callar este escándalo.

BERTA Y BASILIO

Hace un infierno de ruido,  
habla siempre de matar.

CONDE

Como huésped ese bribón  
no me quiere aquí aceptar.

ROSINA

Perdonadle, pobrecito,  
todo fue efecto del vino.

OFICIAL

He comprendido.  
Caballero, quedáis arrestado.  
Fuera pronto,  
largo de aquí.

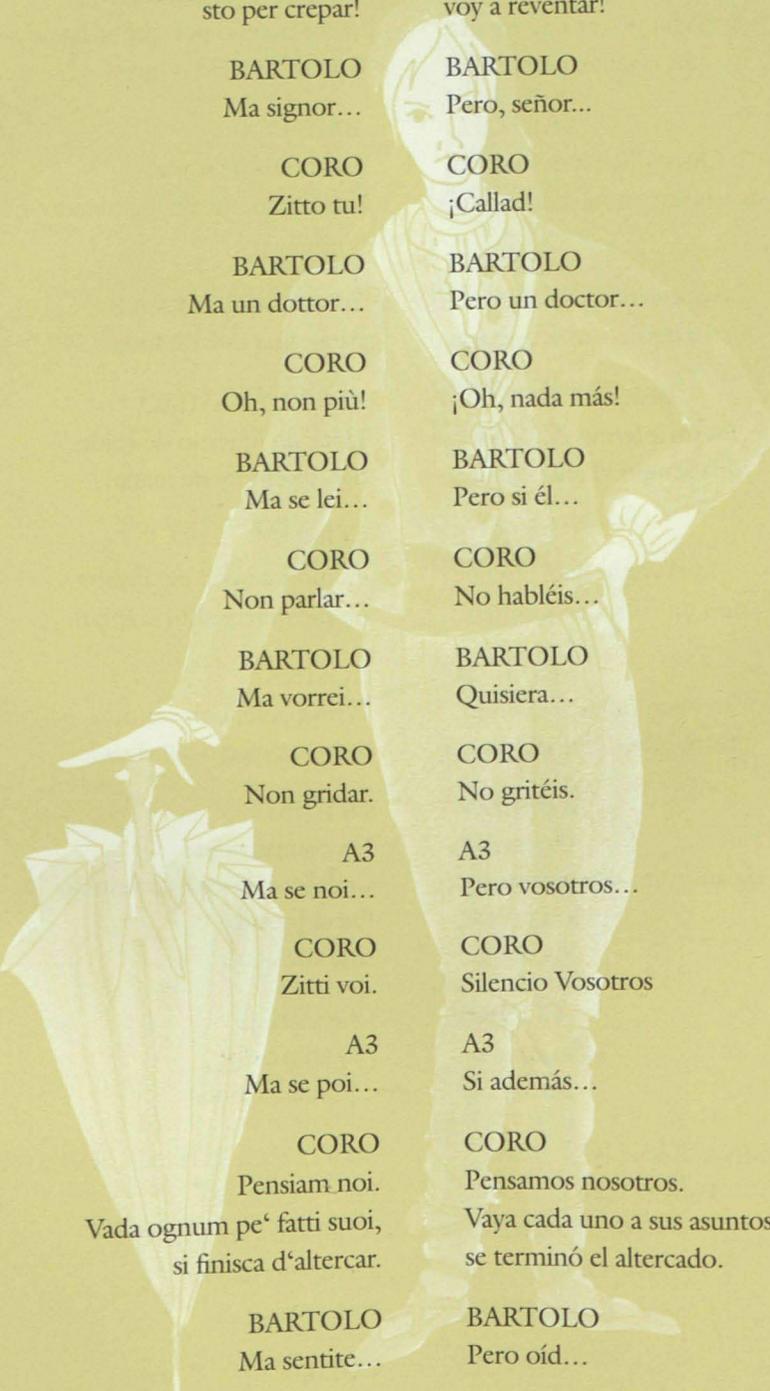
CONDE

¿Yo arrestado?  
...¡Quietos, hola!

BARTOLO, ROSINA, BASILIO Y BERTA  
Frío/a e inmóvil  
como una estatua,  
aliento no tengo  
para respirar.

CONDE

Frío e inmóvil  
como una estatua,  
aliento no tiene  
para respirar.



FIGARO  
Guarda Don Bartolo!  
Sembra una statua!  
Ah, ah! dal ridere  
sto per crepar!

BARTOLO  
Ma signor...

CORO  
Zitto tu!

BARTOLO  
Ma un dottor...

CORO  
Oh, non più!

BARTOLO  
Ma se lei...

CORO  
Non parlar...

BARTOLO  
Ma vorrei...

CORO  
Non gridar.

A3  
Ma se noi...

CORO  
Zitti voi.

A3  
Ma se poi...

CORO  
Pensiam noi.  
Vada oghum pe' fatti suoi,  
si finisca d'altercar.

BARTOLO  
Ma sentite...

A3  
Zitto su!  
Zitto giù!

FIGARO  
¡Mira a don Bartolo!  
¡Parece una estatua!  
¡Ah, ah, de la risa  
voy a reventar!

BARTOLO  
Pero, señor...

CORO  
¡Callad!

BARTOLO  
Pero un doctor...

CORO  
¡Oh, nada más!

BARTOLO  
Pero si él...

CORO  
No habléis...

BARTOLO  
Quisiera...

CORO  
No gritéis.

A3  
Pero vosotros...

CORO  
Silencio Vosotros

A3  
Si además...

CORO  
Pensamos nosotros.  
Vaya cada uno a sus asuntos,  
se terminó el altercado.

BARTOLO  
Pero oíd...

A3  
¡Silencio ahora!  
¡Silencio después!

BARTOLO  
Ma ascoltate...

BARTOLO  
Pero escuchad...

A3  
Zitto qua!  
Zitto là!

A3  
¡Silencio aquí!  
¡Silencio ahí!

TODOS  
Mi par d'esser con la testa  
in un'orrida fucina,  
dove cresce e mai non resta  
delle incudini sonore  
l'importuno strepitar.  
Alternando questo e quello  
pesantissimo martello  
fa con barbara armonia  
muri e vòlte rimbombar.  
E il cervello, poverello,  
già stordito, sbalordito,  
non ragiona, si confonde,  
si riduce ad impazzar.

TODOS  
Me parece tener en la cabeza  
una horrible fragua,  
donde crece y jamás se detiene,  
de los yunques sonoros,  
el estrépito inoportuno.  
Alternando éste y aquél,  
pesadísimos martillos,  
hace con bárbara armonía  
muros y bóvedas retumbar.  
Y el cerebro, pobrecillo,  
aturdido, descompuesto,  
no razona, se confunde,  
se reduce a enloquecer.

*Segundo Acto*

ESCENA 1

BARTOLO

Ma vede il mio destino! Quel soldato,  
per quanto abbia cercato,  
niun lo conosce in tutto il reggimento,  
lo dubito... eh, cospetto!  
che dubitar? Scommetto  
che dal conte Almaviva  
è stato qui spedito quel signore  
ad esplorar della Rosina il core.  
Nemmen in casa propria  
sicuri si può star! Ma io...  
Chi batte?  
Ehi, chi è di là... Battono, non sentite!  
In casa io son; v'è timore, aprite.

ESCENA 2

CONDE

Pace e gioia sia con voi.

BARTOLO

Mile grazie, non s'incomodi.

CONDE

Gioia e pace per mill'anni.

BARTOLO

Obbligato in verità.  
(Questo volto non m'è ignoto,  
non ravviso... non ricordo...  
ma quel volto... ma quell'abito...  
non capisco... chi sarà?)

CONDE

(Ah, se un colpo è andato a vuoto  
a gabbar questo balordo,  
un novel travestimento  
più propizio a me sarà).  
Gioia e pace, pace e gioia!

BARTOLO

Ho capito (Oh! ciel! che noia!)

ESCENA 1

BARTOLO

¡Ved mi destino! A aquel soldado,  
por más que he indagado,  
nadie le conoce en todo el regimiento.  
Dudo... ¡Eh, caramba!  
¿Qué dudar? Apuesto  
a que por el conde Almaviva  
fue enviado aquí aquel señor  
para explorar de Rosina el corazón.  
¡Ni siquiera en la propia casa  
se puede estar seguro! Pero yo...  
¿Quién llama?  
¡Eh!, ¿quién está ahí? ¡Llaman, no oís!  
En casa estoy: no hay temor, abrid.

ESCENA 2

CONDE

Paz y alegría sean con vosotros.

BARTOLO

Mil gracias, no os molestéis.

CONDE

Alegría y paz por miles de años.

BARTOLO

Agradecido de verdad.  
(Este rostro no me es desconocido;  
no le reconozco..., no recuerdo...;  
pero esa cara..., ese traje...  
No comprendo ¿Quién será?)

CONDE

(¡Ah, si falló un golpe  
para engañar a este tonto,  
un nuevo disfraz  
más propicio me será!)  
¡Alegría y paz, paz y alegría!

BARTOLO

He comprendido (¡Oh cielo, qué aburrimiento!)

CONDE  
Gioia e pace, ben di core.

BARTOLO  
Basta, basta, per pietà.  
(Ma che perfido destino!  
Ma che barbara giornata!  
Tutti quanti a me davanti!  
(Che crudel fatalità!)

CONDE  
(Il vecchion non mi conosce:  
oh, mia sorte fortunata!  
Ah, mio ben! Fra pochi, istanti  
parlerem con libertà).

BARTOLO  
Insomma, mio signore,  
chi è lei si può sapere?...

CONDE  
Don Alonso,  
professore di musica ed allievo  
di Don Basilio.

BARTOLO  
Ebbene?

CONDE  
Don Basilio  
sta male, il poverino, ed in sua vece...

BARTOLO  
Sta mal?... Corro a vederlo...

CONDE  
Piano, piano.  
Non è mal così grave.

BARTOLO  
(Di costui non mi fido.) Andiam, andiamo.

CONDE  
Ma signore....

BARTOLO  
Che c'è?

CONDE  
Alegría y paz, de todo corazón.

BARTOLO  
¡Basta, basta, por piedad!  
(¡Pero qué perfido destino!  
¡Qué bárbara jornada!  
¡Todos ellos vienen donde mí!  
¡Qué cruel fatalidad!)

CONDE  
(El viejo no me reconoce,  
¡oh, suerte afortunada!  
¡Ah, mi bien! Dentro de pocos instantes  
hablaremos con libertad).

BARTOLO  
En suma, señor mío,  
¿quién sois, se puede saber?

CONDE  
Don Alonso,  
profesor de música y alumno  
de Don Basilio

BARTOLO  
¿Y bien?

CONDE  
Don Basilio  
está mal, el pobrecito, y en su lugar...

BARTOLO  
¿Está mal?... Corro a verlo...

CONDE  
Espacio, espacio,  
No es mal tan grave.

BARTOLO  
(De éste no me fío). Voy, voy.

CONDE  
Pero, señor...

BARTOLO  
¿Qué sucede?

CONDE  
Voleva dirvi....

CONDE  
Quería deciros..

BARTOLO  
Parlate forte.

BARTOLO  
Hablad fuerte...

CONDE  
Ma...

CONDE  
Pero...

BARTOLO  
Forte, vi dico.

BARTOLO  
¡Fuerte, os digo!

CONDE  
Ebben, corne volete,  
ma chi sia Don Alonso aprenderete.  
Vo dal conte Almaviva

CONDE  
Bien, como queráis:  
pero quien es Don Alonso aprenderéis.  
Voy donde el Conde Almaviva...

BARTOLO  
Piano, piano.  
Dite, dite, v'ascolto.

BARTOLO  
Espacio, espacio.  
Decid, decid, os escucho

CONDE  
Il conte...

CONDE  
El Conde...

BARTOLO  
Piano,  
per carità.

BARTOLO  
Bajo,  
por caridad

CONDE  
Stamane  
nella stesa locanda  
era meco d'alloggio, ed in mie mani  
per caso capitò questo biglietto  
dalla vostra pupulla a lui diretto.

CONDE  
Esta mañana,  
en la misma hospedería que yo  
estaba alojado, y en mis manos,  
por casualidad, cayó ese billete  
dirigido a él por vuestra pupila.

BARTOLO  
Che vedo!... è sua scrittura!

BARTOLO  
¡Qué veo!.. ¡Es su escritura!

CONDE  
Don Basilio  
nulia sa di quel foglio: ed io, per lui  
venendo a dar lezione alla ragazza,  
volea farmene un merito con voi...  
perché.... con quel biglietto...  
si potrebbe...

CONDE  
Don Basilio  
nada sabe de este papel: y yo, viniendo  
en lugar de él a dar lección a la muchacha,  
quería hacer mérito a vuestros ojos...,  
pues... con ese billete...  
se podría...

BARTOLO  
Che cosa?...

BARTOLO  
¿Hacer qué?...

CONDE

Vi dirò...

s'io potessi parlare alla ragazza,  
io creder..., berbigrazia... le farei  
che me lo die' del Conte un'altra amante,  
prova significante  
che il Conte di Rosina si fa gioco  
E perciò...

BARTOLO

Piano un poco.

Una calunnia!... Oh bravo!  
Degno e vero scolar di Don Basilio!  
lo saprò come merita  
ricompensar si bel suggerimento  
Vo a chiamar la ragazza:  
poiché tanto per me v'interessate,  
mi raccomando a voi.

CONDE

Non dubitate.

L'affare ciel biglietto  
dalla bocca m'è uscito non volendo.  
Ma come far? Senza d'un tal ripiego  
mi toccava andar via come un babbiano.  
Il mio disegno a lei  
ora paleserò; s'ella accosente,  
io son felice appieno.  
Eccola. Ah, il cor sento balzarmi in seno.

ESCENA 3

BARTOLO

Venite, signorina. Don Alonso,  
che qui vedete, or vi darà lezione.

ROSINA

Ah!...

BARTOLO

Cos'è stato?

ROSINA

E un granchio al piede.

CONDE

Os diré...

Si yo pudiera hablar a la muchacha,  
creer .. verbigracia..., le haría  
que me lo dio otra amante del Conde,  
prueba significativa  
de que él se burla de Rosina.  
Y por esto...

BARTOLO

Despacio.

¡Una calunnia! ¡Oh, bravo!  
¡Sois digno y verdadero alumno de Don Basilio!  
Yo sabré recompensar  
como merece tan buena sugerencia.  
Voy a llamar a la muchacha,  
puesto que tanto os interesáis por mí,  
confío en vos.

CONDE

No dudéis

El asunto del billete  
lo he utilizado sin quererlo.  
¿Pero qué hacer? Sin ese recurso  
me tocaba marcharme de aquí como un tonto.  
Mi proyecto a ella  
ahora revelaré; si consiente,  
mi felicidad estará colmada  
Hela. ¡Ah!, el corazón siento saltarme en el  
pecho.

ESCENA 3

BARTOLO

Venid, señorita. Don Alonso,  
que aquí véis, ahora os dará lección.

ROSINA

¡Ah!...

BARTOLO

¿Qué sucede?

ROSINA

Un calambre en el pie.

CONDE

Oh nulla:  
sedete a me vicin, bella fanciulla.  
Se non vi spiace, un poco di lezione,  
di Don Basilio invece, vi darò.

ROSINA

Oh, con mio gran piacer la prenderò.

CONDE

Che volete cantare?

ROSINA

Io canto, se le aggrada.  
il rondò dell'INUTIL PRECAUZIONE.

BARTOLO

E sempre, sempre in bocca  
l'INUTIL PRECAUZIONE.

ROSINA

Io ve l'ho detto:  
è il titolo dell'opera novella.

BARTOLO

Or bene, intesi; andiamo.

ROSINA

Eccolo qua.

CONDE

Da brava, incominciamo.

ROSINA

Contro un cor che accende amore  
di verace, invitto ardore,  
s'arma invan poter tiranno  
di rigor, di crudeltà.  
D'ogni assalto vincitore  
sempre amor trionferà.  
Ah Lindoro, mio tesoro,  
se sapessi, se vedessi!  
Questo cane di tutore,  
ah, che rabbia che mi fa!  
Questo cane di tutore,  
ah, che rabbia che mi fa!  
Caro, a te mi raccomando,  
tu mi salva, per pietà.

CONDE

¡Oh, nada!  
Sentaos cerca de mí, bella muchacha  
Si no os disgusta, una breve lección.  
en lugar de Don Basilio, os daré.

ROSINA

Con gran piacer la recibiré.

CONDE

¿Qué queréis cantar?

ROSINA

Cantaré, si os agrada,  
el rondó de la INÚTIL PRECAUCIÓN.

BARTOLO

¡Siempre, siempre tiene en la boca  
la INÚTIL PRECAUCIÓN!

ROSINA

Ya os lo he dicho:  
es el título de la nueva ópera

BARTOLO

Muy bien entendido: vamos.

ROSINA

Helo aquí.

CONDE

Joven encantadora, comencemos.

ROSINA

Contra un corazón que enciende el verdadero  
amor, invicto ardor,  
se ama en vano poder tirano  
de rigor, de crueldad.  
De cada asalto será vencedor,  
siempre amor triunfará.  
¡Ah, Lindoro, mi tesoro,  
si supieras, si vieras!  
Este perro de tutor,  
¡ah, qué rabia me da!  
Querido, en tí confío,  
sálvame, por piedad.

CONDE  
Non temer, ti rassicura;  
sorte amica a noi sarà.

ROSINA  
Dunque spero?

CONDE  
A me t'affida.

ROSINA  
E il mio cor?

CONDE  
Giubilerà.

ROSINA  
Cara immagine ridente,  
dolce idea d'un lieto amore,  
tu m'accendi in petto il core,  
tu mi porti a delirar.

CONDE  
Bella voce! Bravissima!

ROSINA  
Oh! mille grazie!

BARTOLO  
Certo, bella voce,  
ma quest'aria, cospetto! è assai noiosa;  
la musica a' miei tempi era altra cosa.  
Ah! quando, per esempio,  
cantava Caffariello  
quell'aria portentosa la, ra, la...  
sentite. Don Alonso: eccola qua.  
Quando mi sei vicina,  
amabile Rosina...  
l'aria dicea Giannina,  
ma io dico Rosina.  
Il cor mi brilla in petto,  
mi balla il minuetto...

CONDE  
No temas, tranquilízate:  
nuestra amiga la suerte será.

ROSINA  
¿Entonces puedo esperar?

CONDE  
En mí confía.

ROSINA  
¿Y mi corazón?

CONDE  
Se regocijará.

ROSINA  
Cara imagen riente,  
dulce idea de un alegre amor,  
tú me enciendes en el pecho el corazón,  
tú me llevas a soñar.

CONDE  
¡Hermosa voz! ¡Muy bien!

ROSINA  
¡Oh, mil gracias!

BARTOLO  
Cierto, hermosa voz;  
pero esta aria, ¡caramba!, es muy aburrida;  
la música en mis tiempos era otra cosa.  
¡Ah! cuando, por ejemplo,  
cantaba Caffariello  
aquel aria portentosa: la, ra, la..  
Escuchad, Don Alonso; era ésta:  
Cuando de mí estáis próxima,  
amable Rosina;  
el aria decía Giannina,  
pero yo digo Rosina...  
El corazón me brilla en el pecho,  
me baila el minué...

ESCENA 4

BARTOLO

Bravo, signor barbiere,  
ma bravo!

FIGARO

Eh, niente affatto:  
scusi, son debolezze.

BARTOLO

Ebben, qui dunque  
che vieni a fare?

FIGARO

Oh bella!  
Vengo a farvi la barba: oggi vi tocca.

BARTOLO

Oggi non voglio.

FIGARO

Oggio non vuol?... Domani  
non potrò io.

BARTOLO

Perché?

FIGARO

Perché ho da fare  
a tutti gli Ufficiali  
del nuovo reggimento barba e testa...  
alla marchesa Andronica  
il biondo parrucchin coi maroné...  
al contino Bombé  
il ciuffo a campanile...  
purgante all'avvocato Bernardone  
che ieri s'ammalò d'indigestione...  
e poi... e poi... che serve?  
Doman non posso.

BARTOLO

Orsù, meno parole.  
Oggi non vo' far barba.

ESCENA 4

BARTOLO

¡Bravo, señor barbero,  
bravo!

FIGARO

¡Eh, de ningún modo!  
Perdonad, son debilidades.

BARTOLO

Bien, ¿aquí entonces  
qué venís a hacer?

FIGARO

¡Ésta es buena!  
Vengo a arreglaros la barba: hoy os toca

BARTOLO

Hoy no quiero.

FIGARO

¿Hoy no queréis?... Mañana  
no podré yo.

BARTOLO

¿Por qué?

FIGARO

Porque he de arreglar  
a todos los oficiales  
del nuevo regimiento la barba y la cabeza...,  
a la marquesa Andrónica  
el rubio peluquín con los rodetes,  
al conde Bombé  
el tupé en forma de campanario...  
purgar al abogado Bernardone  
que ayer se enfermó de indigestión.  
y además... y además... ¿para qué seguir?  
Mañana no puedo.

BARTOLO

¡Ea, menos palabras!  
Hoy no quiero arreglarme la barba.

FIGARO  
No? Cospetto!  
Guardate che avventori!  
Vengo stamane: in casa v'è l'inferno...  
ritorno dopo pranzo: oggi non voglio  
Ma che? M'avete preso  
per un qualche barbier da contadini?  
Chiamate pur un altro, io me ne vado.

BARTOLO  
(Che serve?... a modo suo;  
vedi che fantasia!)  
Va in camera a pigliar la biancheria.  
No, vado io stesso.

FIGARO  
(Ah, se me dava in mano  
il mazzo delle chiavi, ero a cavallo).  
Dite: non è fra quelle  
la chiave che apre quella gelosia?

ROSINA  
Sì certo; è la più nuova.

BARTOLO  
(Ah, son pur buono  
a lasciar qua quel diavolo di barbiere!)  
Animo, va tu stesso.  
Passato il corridor, sopra l'armadio  
il tutto troverai.  
Bada, non toccar nulla...

FIGARO  
Eh, non son matto.  
(Allegrì!) Vado e torno. (Il colpo è fatto).

BARTOLO  
E quel briccon, che al Conte  
ha portano il biglietto di Rosina.

CONDE  
Mi sembra un imbroglión di prima sfera.

BARTOLO  
Eh, a me non me la ficca...  
Ah, disgraziato me!

FIGARO  
¿No? ¡Caramba!  
¡Mirad qué clientes!  
Vengo esta mañana: la casa es un infierno...;  
vuelvo después de comer: hoy no quiero...  
¿Qué? ¿Me habéis timado  
por un vulgar barbero de campesinos?  
Llamad a otro, yo me voy.

BARTOLO  
(¿Será capaz de hacerlo?  
¡Ved qué fantasía!)  
Ve a la habitación a coger la lencería  
No, voy yo mismo.

FIGARO  
(¡Ah, si me entrega  
el mazo de llaves soy victorioso!)  
Decid: ¿no está entre aquéllas  
la llave que abre esa celosía?

ROSINA  
Sí, ciertamente: es la más nueva

BARTOLO  
(¡Ah, soy demasiado confiado  
al dejar aquí a ese diablo de barbero!)  
Anda, ve tú mismo.  
Pasado el corredor, sobre el armario,  
encontrarás todo lo necesario.  
Cuidado, no toques nada...

FIGARO  
¡Eh, no estoy loco!  
(¡Alegría!) Voy y torno. (El golpe es un éxito).

BARTOLO  
Es ese bribón quien al Conde  
llevó el billete de Rosina.

CONDE  
Me parece un embrollón de primera clase.

BARTOLO  
¡Eh!, pero a mí no me engaña...  
¡Ah, desgraciado de mí!

ROSINA	ROSINA
Ah, che rumore!	¡Ah, qué ruido!
BARTOLO	BARTOLO
Oh, che briccon! Me lo diceva il core.	¡Oh, qué bribón! Me lo decía el corazón.
CONDE	CONDE
Quel Figaro è un grand'uomo; or che siam soli, ditemi, o cara: il vostro al mio destino d'unir siete contenta? Franchezza!...	Ese Figaro es un gran hombre. Ahora que estamos solos, decidme oh cara: ¿vuestro destino al mío estáis contenta de unir? ¡Sinceridad!...
ROSINA	ROSINA
Ah, mio Lindoro, altro io non bramo...	¡Ah! mi Lindoro, otra cosa no deseo...
CONDE	CONDE
Ebben?	¿Y bien?
BARTOLO	BARTOLO
Tutto mi ha rotto; sei piatti, otto bichieri, una terrina.	Todo me ha roto; seis platos, ocho vasos, una sopera.
FIGARO	FIGARO
Vedete che gran cosa! Ad una chiave se io non mi attaccava per fortuna, per quel maledettissimo corridor così oscuro, spezzato mi sarei la testa al muro. Tiene ogni stanza al buio, e poi... e poi...	¡Ved qué gran cosa! Si a una llave no me agarro por fortuna, en aquel maldito corredor tan oscuro, me hubiera roto la cabeza contra el muro. Tiene todas las estancias oscuras y luego... y luego...
BARTOLO	BARTOLO
Oh, non più.	¡Oh, no más!
FIGARO	FIGARO
Dunque andiam.	Entonces vamos.
BARTOLO	BARTOLO
A noi.	A mí.
ESCENA 5	ESCENA 5
ROSINA	ROSINA
Don Basilio!	¡Don Basilio!
CONDE	CONDE
(Cosa veggo!)	(¡Qué veo!)



FIGARO (Quale intoppo!)	FIGARO (¡Qué contrariedad!)
BARTOLO Come qua?	BARTOLO ¿Cómo aquí?
BASILIO Servitor di tutti quanti.	BASILIO Servidor de todos.
BARTOLO (Che vuol dir tal novità?)	BARTOLO (¿Qué quiere decir esta novedad?)
CONDE Y FIGARO (Qui franchezza ci vorrà).	CONDE Y FIGARO (Aquí va a ser necesario valor).
ROSINA (Ah, di noi che mai sarà?)	ROSINA (¡Ah!, ¿qué será de nosotros?)
BARTOLO Don Basilio, come state?	BARTOLO Don Basilio, ¿cómo estáis?
FIGARO Come sto?	BASILIO ¿Cómo estoy?
FIGARO Or che s'aspetta? Questa barba benedetta la facciamo, si o no?	FIGARO ¿Ahora qué esperáis? Esa bendita barba ¿la hacemos sí o no?
BARTOLO Ora vengo! E... il Curiale?...	BARTOLO ¡Ahora voy! ¿Y el notario...?
BASILIO Il Curiale?...	BASILIO ¿El notario?...
CONDE Io gli ho narrato che già tutto è combinato. Non è ver?...?	CONDE Yo le he explicado que ya todo está arreglado ¿No es verdad?
BARTOLO Si, tutto io so.	BARTOLO Sí lo se todo.
BASILIO Ma, Don Bartolo, spiegatevi...	BASILIO Pero, Don Bartolo, explicaos..

CONDE	CONDE
Ehi, Dottore, una parola	¡Eh!, Doctor, una palabra.
Don Basilio, son da voi.	Don Basilio, estoy con vos.
Ascoltate un poco qua.	Escuchad un momento.
(Fate un po ch'ei vada via,	(Haced que se vaya enseguida,
ch'ei ci scopra ho gran timore:	que no descubra tengo gran temor:
della lettera, signore,	de la carta señor,
ei l'affare ancor non sa).	él todavía no sabe nada).
BARTOLO	BARTOLO
(Dite bene, mio signore;	(Decís bien señor mío:
or lo mando via di qua).	ahora le mando fuera de aquí).
ROSINA	ROSINA
(Io mi sento il cor tremar!)	(Siento el corazón temblar.)
FIGARO	FIGARO
(Non vi state a disperar).	(Todavía no es cosa de desesperar).
BASILIO	BASILIO
(Ah qui certo v'è un pasticcio;	(¡Ah!, aquí ciertamente hay un embrollo:
non l'arrivo a indovinar).	no lo consigo adivinar).
CONDE	CONDE
Colla febbre, Don Basilio,	Con fiebre, Don Basilio
che v'insegna a passeggiar?...	¿quién os manda pasear?
BASILIO	BASILIO
Colla febbre?	¿Con fiebre?
CONDE	CONDE
E che vi pare?	¿Y qué os parece?
Siete giallo come un morto.	Estáis amarillo como un muerto
BASILIO	BASILIO
Come un morto?	¿Como un muerto?
FIGARO	FIGARO
Bagattella!	¡Friolera!
Cospetton! Che tremarella!	¡Caramba! ¡Qué tremolina!
Questa è febbre scarlattina!...	Ésta es fiebre escarlatina...
CONDE	CONDE
Via prendete medicina,	Id, comprad medicina,
non, vi state a rovinar.	no os vayáis a arruinar.
FIGARO	FIGARO
Presto, presto, andate a letto...	Pronto, pronto id al lecho...

CONDE                      CONDE  
 Voi paura inver mi fate...      Miedo en verdad me dais

ROSINA                      ROSINA  
 Dice bene, andate, andate...      Dice bien, id, id...

TODOS                      TODOS  
 Presto, andate a riposar.      Pronto, id a reposar.

BASILIO                      BASILIO  
 (Una borsa!... Andate a letto!...      ¡Una bolsa!... ¡Ir al lecho!...  
 Ma che tutti sian d'accordo!)      ¡Y que todos estén de acuerdo!)

TODOS                      TODOS  
 Presto a letto.      Pronto al lecho.

BASILIO                      BASILIO  
 Eh, non son sordo.      ¡Eh, no soy sordo!  
 Non mi faccio più pregar.      No me hago más rogar.

FIGARO                      FIGARO  
 Che color!...      ¡Qué color!...

CONDE                      CONDE  
 Che brutta cera!...      ¡Qué cara tan fea!

BASILIO                      BASILIO  
 Brutta cera...!      ¡Cara fea!...

CONDE, FIGARO y BARTOLO      CONDE, FIGARO y BARTOLO  
 Oh, brutta assai!...      ¡Oh, muy fea!...

BASILIO                      BASILIO  
 Dunque vado...      Entonces voy...

TODOS                      TODOS  
 Vada, vada!      ¡Id, id!  
 Buona sera, mio signore,      Buenas tardes, señor mío,  
 presto, andate via di qua.      presto, idos de aquí.  
 (Maledetto seccatore!)      (¡Desgraciado inoportuno!)  
 Pace, sonno e sanità.      Paz, sueño y salud.

BASILIO                      BASILIO  
 Buona sera... ben di core...      Buenas tardes... muy de corazón...  
 poi diman si parlerà.      Mañana hablaremos.  
 Non gridate, ho inteso già.      No gritéis, ya he comprendido.

ESCENA 6

FIGARO

Orsù signor Don Bartolo...

BARTOLO

Son qua  
Stringi, bravissimo.

CONDE

Rosina, deh, ascoltatemi.

ROSINA

Vi ascolto; eccomi qua.

CONDE

A mezzanotte in punto  
a prendervi qui siamo:  
or che la chiave abbiamo  
non v'è da dubitar.

FIGARO

Ahi!... ahi!...

BARTOLO

Che cos'è stato?...

FIGARO

Un non so che nell' occhio!  
Guardate... non toccate...  
soffiate per pietà.

ROSINA

A mezzanotte in punto,  
anima mia, t'aspetto.  
Io già l'istante affretto  
che a te mi stringerà.

CONDE

Ora avvertir vi voglio,  
cara, che il vostro foglio,  
perche non fosse inutile  
il mio travestimento...

ESCENA 6

FIGARO

Vamos, señor don Bartolo...

BARTOLO

Aquí estoy.  
De prisa, muchacho.

CONDE

Rosina, ah, escúchame.

ROSINA

Te escucho. Aquí estoy,

CONDE

A medianoche en punto  
a buscarte aquí estaremos;  
ahora que tenemos la llave  
no hay que dudar.

FIGARO

¡Ay!... ¡Ay!...

BARTOLO

¿Qué ha sido?

FIGARO

¡Un no se qué en el ojo!  
Mirad..., no toquéis...  
soplad por piedad.

ROSINA

A medianoche en punto,  
alma mía, te espero.  
Yo el instante apresuro  
que a ti me unirá.

CONDE

Ahora advertirte deseo,  
Querida, que tu billete,  
para que no fuese inútil  
mi disfraz...

BARTOLO

Il suo travestimento?  
Ah, Ah! brava, bravissimo!  
Ma bravi in verità!  
Bricconi, birbanti!  
Ah, voi tutti quanti  
avete giurato  
di farmi crepar!  
Su, fuori, furtanti,  
vi voglio accoppar.  
Di rabbia, di sdegno  
mi sento crepar.

BARTOLO

¿Su disfraz?  
¡Ah, ah! ¡Bravo, bravísimo!  
¡Bravos de verdad!  
¡Bribones, granujas!  
¡Ah, todos vosotros  
habéis jurado  
hacerme reventar!  
¡Rápido, fuera, pillos.  
Os quiero acogotar!  
De rabia, de indignación  
me siento reventar.

ROSINA, CONDE y FIGARO

L'amico delira,  
La testa gli gira.  
Ma zitto, Dottore,  
vi fate burlar.  
Tacete, tacete,  
non serve gridar.  
(Intesi già siamo,  
non vo' replicar).

ROSINA, CONDE y FIGARO

El amigo delira,  
la cabeza le gira.  
Silencio, Doctor,  
en ridículo os ponéis.  
Callad, callad,  
de nada sirve gritar.  
(De acuerdo estamos ya,  
no quiero replicar).

ESCENA 7

BARTOLO

Ah! disgraziato mer! ma come! ed io  
non mi accorsi di nulla! Don Basilio  
sa certo qualche cosa. Ehi! chi è di là?  
Chi è di là?  
Senti, Ambrogio:  
corri da Don Basilio qui rimpetto,  
digli ch'io qua l'aspetto.  
che venga immantinente  
che ho gran cose da dirgli e ch'io non vado  
perché... perché... perché ho di gran ragione.  
Va subito.  
Di guardia  
tu piantati alla porta, e poi... no, no...  
non me ne fido. Io stesso ci staro.

ESCENA 7

BARTOLO

¡Ah, desgraciado de mí! ¡Pero cómo! ¡Y yo  
no darne cuenta de nada! ¡Ah!, Don Basilio  
sabe con seguridad algo. ¡Eh!, ¿quién está ahí?

Escucha, Ambrosio:

Corre donde Don Basilio, aquí enfrente,  
y dile que le espero,  
que venga inmediatamente,  
que tengo grandes cosas que decirle y que yo no voy  
porque..., porque..., porque tengo grandes razones  
Vete en seguida.  
De guardia  
tú plántate en la puerta, y además... no, no...,  
no me fio. Yo mismo estaré.

ESCENA 8

BERTA

Che vecchio sospettoso! Vada pure  
e di stia finché crepi...  
Sempre gridi e tumulti in questa casa;  
si litiga, si piange, si minaccia...  
Non v'è un'ora di pace  
con questo vecchio avaro, brontolone!  
Oh, che casa! Oh, che casa in confusione!  
Il vecchiotto cerca moglie,  
vuol marito la ragazza;  
quello freme, questa è pazza.  
Tutti e due son da legar.  
Ma che cosa è questo amore  
che fa tutti delirar?  
Egli è un male un versale,  
una smania, un pizzicore...  
un solletico, un tormento...  
Poverina, anch'io lo sento,  
nè son come finirà.  
Oh! vecchiaia maledetta...  
Sei da tutti disprezzata  
E vecchietta disperata  
mi convien così crear.

ESCENA 9

BARTOLO

Dunque voi Don Alonso  
non conoscete affatto?

BASILIO

Affatto.

BARTOLO

Ah, certo  
il Conte lo mandò.  
Qualche gran tradimento  
qui si prepara.

BASILIO

Io poi  
dico che quell'amico  
era il Conte in persona.

ESCENA 8

BERTA

¡Qué viejo receloso! Vaya, pues,  
y se esté hasta reventar...  
Siempre hay gritos y tumultos en esta casa;  
se riñe, se llora, se amenaza...  
¡No hay una hora de paz  
con este viejo avaro y gruñón!  
¡Oh, qué casa! ¡Ah, qué casa de confusión!  
El viejo busca mujer,  
quiere marido la muchacha:  
aquél se enfurece, ésta está loca.  
Los dos están de atar.  
¿Pero qué es el amor  
que a todos hace delirar?  
Es un mal universal,  
una manía, un picazón...,  
un cosquilleo, un tormento...  
Pobrecita, también yo lo siento,  
no se cuándo terminará.  
¡Oh, vejez detestable!...  
Eres de todos despreciada...  
Y siendo una viejecita desesperada,  
así tendré que reventar.

ESCENA 9

BARTOLO

¿Entonces vos a Don Alonso  
no le conocéis en absoluto?

BASILIO

En absoluto.

BARTOLO

¡Ah!, seguro,  
el Conde le mandó.  
Una gran traición  
aquí se prepara.

BASILIO

Pues yo  
digo que aquel amigo  
era el Conde en persona.

BARTOLO  
Il Conte?...

BARTOLO  
¿El Conde?...

BASILIO  
Il Conte.

BASILIO  
El Conde.

BARTOLO  
Sia, chi si vuole... amico, del notaro  
vo'io questo punto andare; in questa sera di  
stipular di mie nozze io vo' il contratto.

BARTOLO  
Sea quien quiera... el amigo, donde el notario  
deseo ir en este momento: hoy mismo  
quiero estipular el contrato de mi boda.

BASILIO  
Il notar?... siete matto?  
Piove a torrenti, e poi  
questo sera il notaro  
è impegnato con Figaro; il barbiere  
marita sua nipote.

BASILIO  
¿El notario?... ¿Estáis loco?  
Llueve a torrentes y además  
esta tarde el notario  
está comprometido con Figaro; el barbero  
casa a su sobrina.

BARTOLO  
Una nipote?  
che nipote!... il barbiere  
non ha nipoti. Ah, qui v'è qualche imbroglio.  
Questa notte i bricconi  
me la voglion far; presto, il notaro  
qui venga sull'istante  
Ecco la chiave del portone: andate,  
presto, per carità.

BARTOLO  
¿Una sobrina?  
¡Qué sobrina!... El barbero  
no tiene sobrinos. ¡Ah, aquí hay un embrollo!  
Esta noche los bribones  
me la quieren hacer. Presto, el notario  
que venga al instante.  
Es la llave del portón; id, rápido,  
por caridad.

BASILIO  
Non temete: in due salti io torno qua.

BASILIO  
No temáis; en dos saltos estoy de vuelta.

#### ESCENA 10

#### ESCENA 10

BARTOLO  
Per forza o per amore  
Rosina avrà de cedere. Cospetto!  
Mi viene un'altra idea. (Questo biglietto  
che scrisse la ragazza ad Almaviva  
potría servir... che colpo da maestro!  
Don Alonso, il briccone,  
senza volerlo mi die' l'armi in mano.  
Ehi, Rosina, Rosina, avanti, avanti;  
del vostro amante io vi vo' dar novella.  
Povera sciagurata! In verità  
collocaste assai bene il vostro affetto!  
Del vostro amor sappiate  
ch'ei si fa gioco in sen d'un'altra amante.  
Ecco la prova.

BARTOLO  
Por grado o por fuerza  
Rosina tendrá que ceder. ¡Caramba!  
Se me ocurre otra idea. Este billete  
que escribió la muchacha a Almaviva  
podría servir... ¡Qué golpe maestro!  
Don Alonso, el bribón,  
sin quererlo me puso el arma en la mano.  
¡Eh!, Rosina, Rosina, adelante, adelante.  
De vuestro amante os quiero dar noticias.  
¡Pobre desdichada! ¡En verdad  
colocásteis muy bien el afecto!  
Sabed que él se burla  
de vuestro amor en brazos de otra mujer.  
Aquí tenéis la prueba.

ROSINA  
(Oh cielo! il mio biblietto!)

BARTOLO  
Don Alonso e il barbiere  
congiuran contra voi; non vi fidate.  
Nelle braccia del Conte d'Almaviva  
vi vogliono condurre.

ROSINA  
(In braccio a un altro!  
Che mai sento... ah, Lindoro!... ah, traditore!  
Ah sí!... vendetta e vegga,  
vegga quell'empio chi è Rosina). Dite...  
signore, di sposarmi  
voi bramavate...

BARTOLO  
E il voglio.

ROSINA  
Ebben si faccia!  
Io... son contenta!... ma all'istante. Udite:  
a mezzanotte qui sarà d'indegno  
con Figaro il barbier; con lui fuggire  
per sposarlo io voleva...

BARTOLO  
Ah, scellerati!  
Corro a sbarrar la porta.

ROSINA  
Ah, mio signore!  
Entran per la finestra. Hanno la chiave.

BARTOLO  
Non mi muovo di qui.  
Ma... e se fossero armati?... Figlia mia,  
poiché tu sei sì bene illuminata,  
facciam così. Chiuditi a chiave in camera,  
io vo a chiamar la forza;  
dirò che son due ladri, e como tali,  
corpo di Bacco! l'avrem da vadere!  
Figlia, chiudite presto; io vado via.

ROSINA  
Quanto, quanto è crudel la sorte mia!

ROSINA  
(¡Oh, cielo! ¡Mi billete!)

BARTOLO  
Don Alonso y el Barbero  
conjuran contra vos. No os fiéis.  
A los brazos del Conde de Almaviva  
os quieren conducir.

ROSINA  
(¡A los brazos de otro!  
¡Qué oigo!... ¡Ah, Lindoro!... ¡Ah, traidor!  
¡Ah, sí!... Venganza y vea.  
Ved ese malvado quién es Rosina.) Decid...,  
señor, casaros conmigo  
vos deseábais.

BARTOLO  
Y lo quiero.

ROSINA  
¡Bien, se haga!  
¡Yo... estoy contenta!... Pero al instante. Escuchad: a  
medianoche aquí vendrá el indigno  
con Figaro el barbero. Con él huir  
para casarnos yo pensaba...

BARTOLO  
¡Ah, malvados!  
Corro a atrancar la puerta.

ROSINA  
¡Ah, señor!  
Entran por la ventana. Tiene la llave.

BARTOLO  
No me muevo de aquí.  
Pero ¿y si vienen armados?... Hija mía,  
puesto que te muestras tan razonable,  
hagámoslo así: Ciérrate con llave en tu habitación,  
yo voy a llamar a la justicia;  
diré que son ladrones, y como tales,  
¡pardiez!, los hemos de ver.  
Hija, ciérrate rápido; yo salgo ahora.

ROSINA  
¡Cuán, cuán cruel es mi suerte!

ESCENA 11

FIGARO

Alfin, eccoci qua.

CONDE

Figaro, dammi man. Poder del mondo!  
Che tempo indiavolato!

FIGARO

Tempo da innamorati.

CONDE

Ehi, fammi lume.  
Dove sarà Rosina?

FIGARO

Ora vedremo...  
Eccola appunto.

CONDE

Ah, mio tesoro!

ROSINA

Indietro,  
anima scellerata; io qui di mia  
stolta credulità venni soltanto  
a riparar lo scorno, a dimostrarti  
qual sono, e quale amante  
perdesti, anima indegna e sconoscente.

CONDE

Io son di sasso.

FIGARO

Io non capisco niente.

CONDE

Ma per pietà...

ROSINA

Taci, fingesti amore  
per vendermi alle voglie  
di quel tuo vil Conte Almaviva...

ESCENA 11

FIGARO

Al fin, estamos aquí.

CONDE

Figaro, dame la mano. ¡Poder del mundo!  
¡Qué tiempo endiablado!

FIGARO

Tiempo de enamorados.

CONDE

¡Eh!, ilumina esto.  
¿Dónde estará Rosina?

FIGARO

Ahora veremos...  
Aquí viene.

CONDE

¡Ah, mi tesoro!

ROSINA

Atrás,  
alma malvada. Aquí sólo vengo  
para reparar de mi necia credulidad  
el oprobio, para demostraros  
quien soy y qué amante  
perdisteis, alma indigna e ingrata.

CONDE

Me he quedado de piedra.

FIGARO

No comprendo nada.

CONDE

Por piedad...

ROSINA

Calla. Fingiste amor  
para venderme al capricho  
de tu amigo el vil Conde de Almaviva.

CONDE

Al Conte?

Ah, sei delusa!.. oh, me felice... adunque  
tu di verace amore  
ami Lindor.. rispondi...

ROSINA

Ah, si! t'amai purtroppo!

CONDE

Ah, non è tempo  
di più celarsi, anima mia; ravvisa  
colui che si gran tempo  
seguí tue tracce, che per te sospira,  
che sua ti vuole; mira, o mio tesoro,  
Almaviva son io, non son Lindoro.

ROSINA

(Ah! qual colpo inaspettato!  
Egli stesso? o Ciel, che sento!  
Di sorpresa e di contento  
son vicina a delirar).

FIGARO

(Son rimasti senza fiato:  
ora muoion di contento.  
Guarda, guarda il mio talento  
che bel colpo seppe far!).

CONDE

(Qual trionfo inaspettato!  
Me felice! oh bel momento!  
Ah! d'amore e di contento  
son vicino a delirar).

ROSINA

Mio signor!... ma voi... ma io...

CONDE

Ah, non più, non più ben mio  
Il bel nome di mia sposa,  
idol mio, t'attende gia.

ROSINA

Il bel nome di tua sposa.  
oh, qual gioia al cor mi dà!

CONDE

¿Al Conde?

¡Ah, estáis desilusionada!... ¡Oh, soy feliz!... Entonces  
tú con auténtico amor  
quieres a Lindoro... Responde...

ROSINA

¡Ah, sí! ¡Por desgracia te amé!

CONDE

¡Ah! no hay motivo  
ya para ocultarme, alma mía. Sabe quién es  
aquel que durante tanto tiempo  
siguió tus huellas, que por ti suspira,  
suya te quiere. Mira, oh mi tesoro:  
Almaviva soy yo, no soy Lindoro.

ROSINA

(¡Ah, qué suceso inesperado!  
¿El mismo? ¡Oh, cielo, qué oigo!  
De sorpresa y de contento  
estoy próxima a delirar.)

FIGARO

(Se han quedado sin aliento;  
ahora mueren de contentos.  
Mira, mira mi talento,  
que estupendo golpe ha sabido dar).

CONDE

(¡Qué triunfo inesperado!  
¡Feliz de mí! ¡Oh, hermoso momento!  
¡Ah!, de amor y de contento  
estoy próximo a delirar).

ROSINA

Señor.... pero vos.... pero yo...

CONDE

¡Ah!, no sigas, no sigas, bien mío.  
El bello nombre de esposa,  
mi corazón, te espera.

ROSINA

El bello nombre de esposa tuya,  
¡oh, qué alegría me enciende en el corazón!

CONDE  
Sei contenta!

CONDE  
¡Estás contenta!

ROSINA  
Ah! mio signore!

ROSINA  
¡Ah, señor!

ROSINA y CONDE  
Dolce nodo avventurato  
che fai paghi i miei desiri!  
Alla fin de miei martiri  
tu sentisti, amor, pietà.

ROSINA y CONDE  
¡Dulce y dichoso lazo  
que satisfacces mis deseos!  
Al fin de mis martirios  
tú sentiste, amor, piedad.

FIGARO  
Presto andiamo, vi sbrigate;  
via, lasciate quei sospiri.  
Se si tarda, i miei raggiri  
fanno fiasco in verità.  
Ah! cospetto! che ho veduto!  
Alla porta una lanterna...  
due persone!... che si fa?

FIGARO  
Vámonos rápido, apresuraos;  
andad, dejad los suspiros.  
Si nos demoramos, mis amaños  
en verdad que hacen fiasco.  
¡Ah! ¡Caramba! ¡Qué he visto!  
En la puerta un farol....  
dos personas... ¿Qué sucede?

CONDE  
Hai veduto due persona?

CONDE  
¿Has visto dos personas?

FIGARO  
Sì, signore.

FIGARO  
Sí, señor.

ROSINA, CONDE y FIGARO  
Che si fa?  
Zitti, zitti, piano, piano,  
non facciamo confusione;  
per la scala del balcone  
presto andiamo via di qua.

ROSINA, CONDE y FIGARO  
¿Qué hacemos?  
Callados, callados, despacio, despacio,  
no hagamos confusión;  
por la escala del balcón  
pronto vamos de aquí.

FIGARO  
Ah, disgraziati noi! come si fa?

FIGARO  
¡Ah, desgraciados de nosotros! ¿Qué hacemos?

CONDE  
Che avvenne mai?...?

CONDE  
¿Qué sucede?

FIGARO  
La scala...

FIGARO  
La escala...

CONDE  
Ebben?

CONDE  
¿Qué?

FIGARO  
La scala non v'è più.

FIGARO  
La escala no está.

CONDE                    CONDE  
¿Che dici?                ¿Qué dices?

FIGARO                    FIGARO  
Chi mai l'avrà levata?...    ¿Quién la habrá quitado?

CONDE                    CONDE  
Quale inciampo crudel!...    ¡Qué contratiempo cruel!

ROSINA                    ROSINA  
Me sventurata!                ¡Desventurada de mí!

FIGARO                    FIGARO  
Zi... zitti... sento gente. Ora ci siamo.    Ca... callaos..., oigo gente. Ahora nos encuentran  
Signor mio, che si fa?                Señor, ¿qué hacemos?

CONDE                    CONDE  
Mia Rosina, coraggio.                Mi Rosina, valor.

FIGARO                    FIGARO  
Eccoli qua.                    Helos aquí,

**ESCENA 12                    ESCENA 12**

BASILIO                    BASILIO  
Don Bartolo! Don Bartolo!...    ¡Don Bartolo! ¡Don Bartolo!

FIGARO                    FIGARO  
Don Basilio.                    Don Basilio.

CONDE                    CONDE  
E quell'altro?                    ¿Y el otro?

FIGARO                    FIGARO  
Ve, ve, il nostro notaro. Allegramente.    Ved, ved, es nuestro Notario. Afortunadamente.  
Lasciate fare a me. Signor Notaro:    Dejadme hacer a mí, Señor Notario:  
dovevate in mia casa                debíais en mi casa  
stirpular questa sera                estipular esta tarde  
il contratto di nozze                el contrato de boda  
fra il conte d'Almaviva e mia nipote.    entre el Conde de Almaviva y mi sobrina.  
Gli sposi, eccoli qua. Avete indosso    Aquí estan los novios ¿Habéis traído  
la scrittura?                    la escritura?  
Benissimo.                    Muy bien.

BASILIO                    BASILIO  
Ma piano.                    Despacio  
Don Bartolo... dov'è?...                Don Bartolo... ¿dónde está?...

CONDE  
Ehi, Don Basilio,  
quest'anello è per voi.

BASILIO  
Ma io...

CONDE  
Per voi  
vi son ancor due palle nel cervello  
se v'opponete.

BASILIO  
Oibò, prendo l'anello.  
Chi firma?...

CONDE Y ROSINA  
Eccoci qua.

CONDE  
Son testimoni  
Figaro e Don Basilio. Essa è mia sposa.

FIGARO y BASILIO  
Evviva!

CONDE  
Oh, mio contento!

ROSINA  
Oh, sospirata mia felicità!

FIGARO  
Evviva!

ÚLTIMA ESCENA

BARTOLO  
Fermi tutti. Eccoli qua.

OFICIAL  
Colle buone, signor.

BARTOLO  
Signor, son ladri.  
Arrestate, arrestate.

OFICIAL  
Mio signore,  
il suo nome?

CONDE  
¡Eh!, don Basilio,  
este anillo es para vos.

BASILIO  
Pero yo...

CONDE  
Para vos  
hay dos balas que os meteré en la cabeza  
si os oponéis.

BASILIO  
¡Vaya!, escojo el anillo  
¿Quién firma?

CONDE Y ROSINA  
Aquí estamos.

CONDE  
Son testigos  
Figaro y Don Basilio. Ella es mi esposa.

FIGARO y BASILIO  
¡Viva!

CONDE  
¡Oh qué gozo!

ROSINA  
¡Oh anhelada felicidad!

FIGARO  
¡Viva!

ÚLTIMA ESCENA

BARTOLO  
¡Quietos todos! ¡Helos ahí!

OFICIAL  
Por las buenas, señor.

BARTOLO  
Señor, son ladrones.  
Arrestadlos, arrestadlos...

OFICIAL  
Señor,  
¿vuestro nombre?

CONDE  
Il mio nome  
è quel d'un uom d'onor. Lo sposo io sono  
di questa...

BARTOLO  
Eh, andate al diavolo! Rosina  
esser deve mia sposa: non è vero?

ROSINA  
Io sua sposa? Oh, nemmeno per pensiero.

BARTOLO  
Come? Corne, fraschetta?  
Arrestate, vi dico,  
è un ladro.

FIGARO  
Or or l'accoppo.

BARTOLO  
E un furfante, è un briccon.

OFICIAL  
Signore...

CONDE  
Indietro!

OFICIAL  
Il nome?

CONDE  
Indietro, dico,  
indietro...

OFICIAL  
Ehi, mio signor! basso quel tono.  
Chi è lei?

CONDE  
Il Conte d'Almaviva lo sono.

BARTOLO  
Il Conte! Ah che mai sento!  
Ma cospetto!...

CONDE  
Mi nombre  
es el de un hombre de honor. Soy el esposo  
de ella...

BARTOLO  
¡Eh, id al diablo! Rosina  
será mi esposa, ¿no es verdad?

ROSINA  
¿Yo su esposa? ¡Oh, ni siquiera en el pensamiento!

BARTOLO  
¿Cómo? ¿Cómo, descarada?  
Arrestadle os digo,  
es un ladrón.

FIGARO  
Ahora mismo le acogoto.

BARTOLO  
Es un pícaro, un bribón.

OFICIAL  
Señor...

CONDE  
¡Atrás!

OFICIAL  
¿El nombre?

CONDE  
¡Atrás, digo,  
atrás...!

OFICIAL  
¡Eh, señor! Bajad la voz.  
¿Quién sois?

CONDE  
El Conde de Almaviva.

BARTOLO  
¡El Conde! ¡Ah, qué oigo!  
¡Pero caramba!..

CONDE

T'accheta, invan t'adopri,  
resisti invan. Do' tuoi rigori insani  
giunse l'ultimo istante. In faccia al mondo  
io dichiaro altamente  
costei mia sposa  
Il nostro nodo, o cara,  
opra è d'amore. Amore,  
che ti fe' mia consorte,  
a te mi strigerà fino alla morte.  
Respira omai: del fido sposo in braccio,  
vieni, vieni a goder sorte più lieta.

BARTOLO

Ma io...

CONDE

Taci...

BASILIO

Ma voi...

CONDE

Olà, t'accheta.  
Cessa di più resistere,  
non cimentar mio sdegno.  
Spezzato è il giogo indegno  
di tanta crudeltà.  
Della beltà dolente,  
d'un innocente amore  
l'avarò tuo furore  
più non trionferà.  
E tu, infelice vittima  
d'un reo poter tiranno,  
sottratta al giogo barbaro,  
cangia in placer l'affanno  
e in sen d'un fido sposo  
gioisci in libertà,  
Cari amici...

CORO

Non temete.

CONDE

Questo nodo...

CONDE

Cálmate, en vano te añas,  
inútil es que resistas. De tus rigores insanos llegó  
el último instante. Ante el mundo  
declaro con orgullo  
que ella es mi esposa.  
Nuestro vínculo, oh cara,  
obra es del amor. Amor,  
que te hizo mi esposa,  
a ti me unirá hasta la muerte.  
Serénate: en brazos de tu fiel esposo,  
ven, ven a gozar de suerte más alegre.

BARTOLO

Pero yo...

CONDE

Calla...

BASILIO

Pero vos...

CONDE

¡Hola, cálmate!  
Cesa de resistir,  
no provoques mi indignación.  
Despedazado está el juego indigno,  
de tanta crueldad.  
De la beldad doliente,  
de un inocente amor  
tu avaro furor  
no triunfará.  
Y tú, infeliz víctima  
de un malvado poder tirano,  
substraída al yugo bárbaro  
cambia en placer el afán  
y en el pecho de un fiel esposo  
goza de libertad.  
Queridos amigos...

CORO

No temáis.

CONDE

Nuestro vínculo...

CORO  
Non si scioglie,  
sempre a lei vi stringerà.

CONDE  
Ah, il più lieto, il più felice  
è il mio cor de cori amanti;  
non fuggite, o lieti istanti  
della mia felicità.

CORO  
Annodar due cori amanti  
è piacer che equal non ha.

BARTOLO  
Insomma, io ho tutti i torti...

FIGARO  
Eh, purtroppo è così!

BARTOLO  
Ma tu briccone,  
tu pur tradirmi e far da testimonia!...

BASILIO  
Ah, Don Bartolo mio, quel signor Conte  
certe ragioni ha in tasca,  
certi argomenti a cui non si risponde.

BARTOLO  
Ed io, bestia solenne,  
per meglio assicurare il matrimonio.  
io portai via la scala del balcone.

FIGARO  
Ecco che fa un'INUTIL PRECAUZIONE.

BARTOLO  
Ma... e la dote? io non posso...

CONDE  
Eh, via; di dote  
io bisogno non ho: va, te la dono.

CORO  
No se desata,  
siempre a ella os unirá.

CONDE  
¡Ah, el más alegre, el más feliz  
de los corazones amantes es el mío!;  
¡no huyáis, oh gozosos instantes  
de mi felicidad!

CORO  
Unir dos corazones amantes  
es placer que igual no tiene.

BARTOLO  
En suma, yo tengo todos los inconvenientes...

FIGARO  
¡Eh, por desgracia es así!

BARTOLO  
¡Tú, bribón,  
tú también traicionarme y actuar de testigo!

BASILIO  
¡Ah!, Don Bartolo mío, el señor Conde  
tiene razones en el bolsillo,  
ciertos argumentos a los cuales no se responde.

BARTOLO  
Y yo, tonto de solemnidad,  
para mejor asegurar el matrimonio  
quité la escala del balcón.

FIGARO  
No cabe duda de que fue una INÚTIL PRECAUCIÓN.

BARTOLO  
Pero... ¿Y la dote? Yo no puedo...

CONDE  
¡Eh, dejémoslo! De dote  
yo no tengo necesidad. Te la regalo.

FIGARO

Ah, ah! ridete adesso?  
Bravissimo, Don Bartolo,  
ho veduto alla fin rasserenarsi  
quel vostro ceffo amaro e furibondo.  
Eh, i bricconi han fortuna in questo mondo.

ROSINA

Dunque, signor Don Bartolo?

BARTOLO

Sì, sì, ho capito tutto.

CONDE

Ebben, dottore?

BARTOLO

Sì. sì. che serve? quel ch'è fatto è fatto.  
Andate pur, che il ciel vi benedica.

FIGARO

Bravo, bravo, un abbraccio;  
venite qua, dottore.

ROSINA

Ah, noi felici!

CONDE

Oh, fortunato amore!

FIGARO

Di sì felice innesto  
serbiam memoria eterna;  
io smorzo la lanterna;  
qui più non ho che far.

ROSINA

Costó sospiri e pianti  
un sì felice istante:  
al fin quest'alma amante  
comincia a respirar.

CORO

Amore e fede eterna  
si veggia in voi regnar.

FIGARO

¡Ah, ah! ¿Reís ahora?  
Muy bien, Don Bartolo,  
al fin he visto serenarse  
vuestro rostro amargo y furibundo.  
¡Eh!, los bribones tienen suerte en este mundo.

ROSINA

¿Entonces, señor Don Bartolo?

BARTOLO

Sí, sí, lo he comprendido todo.

CONDE

¿Y bien, doctor...?

BARTOLO

Sí, sí. ¿De qué sirve oponerse? Lo hecho, está hecho.  
Id por tanto, que el cielo os bendiga.

FIGARO

¡Bravo, bravo, un abrazo!  
Venid aquí, doctor.

ROSINA

¡Oh, felices nosotros!

CONDE

¡Oh, afortunado amor

FIGARO

De tan feliz enlace  
conservemos memoria eterna;  
yo el farol apago,  
aquí nada tengo que hacer.

ROSINA

Costó suspiros y llantos  
este feliz instante;  
al fin esta alma amante  
comienza a gozar.

CORO

Amor y fidelidad eternas  
se vean en vosotros regnar.

*Le invitamos a admirar lo que  
otras personas son capaces de  
hacer para emocionarle*



*La Caja, a través de su Obra  
Social, presta una especial  
atención a la demanda  
cultural de nuestra  
sociedad, reinvertiendo gran  
parte de sus beneficios en el  
desarrollo de las artes.*



**LACAJA  
DE CANARIAS**

*Teatro*

*Conciertos*

*Exposiciones*

*Danza*

*Escultura*

*Literatura*

*Folklore*

*Obra  
monumental*

Martes 28, Jueves 30 de Marzo y Sábado 1 de Abril

## *El Barbero de Sevilla*

GIOACCHINO ROSSINI

Director de Orquesta	Guido Ajmone-Marsan
Directora de Escena	Claire Servais
Escenografía y Vestuario	Marie-Claire Van Vuchelen
Iluminador	Serge Peyrat
Repetidor	M <sup>a</sup> Eugenia Jaubert
Co-Producción	Amigos Canarios de la Ópera y Ópera Royal de Wallonie

### REPARTO

Rosina	Daniela Barcellona
Conde Almaviva	Rockwell Blake
Figaro	Angelo Veccia
Bartolo	Bruno de Simone
Basilio	Alexander Anisimov
Berta	Mady Urbain
Fiorello	Rodrigo García

Orquesta Filarmónica de Gran Canaria  
Coro del Festival de Ópera

# ¡Ayúdanos!



**Hermanos de San Juan de Dios**  
**Ciudad de San Juan de Dios**

Apartado 195 - El Lasso - Telf.: 928 339 080 - Fax: 928 313 878

35080 Las Palmas de Gran Canaria

E-mail: [centro@laspalmas.betica.sanjuandedios-oh.es](mailto:centro@laspalmas.betica.sanjuandedios-oh.es)

## Guido Ajmone-Marsan

Director de Orquesta

Guido Ajmone-Marsan, de nacionalidad americana, nació en Turín en 1947, y reside actualmente en Gran Bretaña. Estudia en la Eastman School of Music de Rochester en Estados Unidos, donde obtiene sus diplomas de dirección de orquesta y clarinete antes de partir para Roma donde estudia 3 años seguidos con Franco Ferrara. Guido Ajmone-Marsan ha ganado numerosos concursos internacionales:

AIDEM de Florencia (1969), Cantelli de Milán (1969), Mitropoulos en Nueva York (1970), y el premio de la Fundación Rupert en 1973 después del cual es nombrado Director asistente de la London Symphony Orchestre. El mismo año gana el premio Georg Solti de la Chicago Symphony, orquesta que luego dirigirá en varias reposiciones.

La carrera de Guido Ajmone-Marsan se escucha rápidamente en todos los centros musicales más importantes del mundo: Madrid, Milán, Roma, Turín, Amsterdam, La Haya, Bamberg, Bonn, Frankfurt, Hamburgo, Colonia, Munich, Londres, Oslo, París, Estocolmo, Zurich, Chicago, Cleveland, Detroit, Filadelfia, San Francisco, Toronto, Washington y Tokio. En 1983 hace su primera gira en Australia para ABC incluida la Óperade Sidney con Dame Janet Blaker.

En 1976 hace su debut lírico en el *Festival dei due Mondi* en Spoleto con *La Dame de Pique*.

Más tarde dirige numerosas nuevas producciones así como reposiciones, en particular con la Royal Opera House (Don Pasquale), la Welsh National Opera (La Bohème, Tosca, Madama Butterfly, Traviata), la English National Opera (La Bohème), en la Metropolitan Opera de Nueva York (Rigoletto), la New York City Opera (L'Heure Espagnole, L'Enfant et les Sortilèges,

Turandot, La Traviata, La Rondine, Madama Butterfly, Carmen, Prince Igor) Charleston (EEUU), la Ópera de San Francisco (Don Pasquale), la Ópera de Washington (Madama Butterfly, La Traviata), las óperas de Miami y Cope-nague (los Cuentos de Hoffmann), Nantes (Béatrice et Bénédicte, Samson y Dalila ) y en la Deutsche Oper de Berlín (Tosca, Madama Butterfly).

En junio de 1982 dirige con Leonard Bernstein en San Marcos en Venecia un concierto en conmemoración del centenario del nacimiento de Stravinsky. De septiembre de 1982 hasta 1986 ha sido Director permanente de la Orquesta Het Gelders de Arnhem y Consejero Artístico de la Orquesta de Illinois en Chicago de 1982 a 1988. También ha sido Director Musical de la Ópera de Essen de 1986 a 1990. En 1991, 1993 y 1995 ha dirigido las orquestas de la Ópera Nacional del País de Gales y de la BBC de Cardiff dentro del Concurso Internacional de Canto de Cardiff, retransmitido todos los años por la cadena de televisión BBC.

Entre sus recientes compromisos se encuentran *Tosca* en la Ópera Zuid de Maastrich y las producciones de *Falstaff*, *Turandot* y *Don Giovanni* en la New York City Opera. En el mundo sinfónico, Guido Ajmone-Marsan ha sido invitado de nuevo por la Orquesta Nacional de Bélgica así como por la Orquesta Sinfónica de Bilbao. El año pasado hizo su debut en el Teatro Colón de Buenos Aires con *Le Barbier de Seville*, volvió a dirigir en Santiago de Chile (*Aida*) y en la Scottish Opera de Glasgow (*Tosca*) así como en la New York City Opera (*La Bohème*).

Esta temporada dirigirá *Aida* en la Ópera de Nantes, en Angers y Rennes, *La Bohème* en la Scottish Opera y *Le Barbier* en la New York City Opera.

## Claire Servais

Directora de Escena



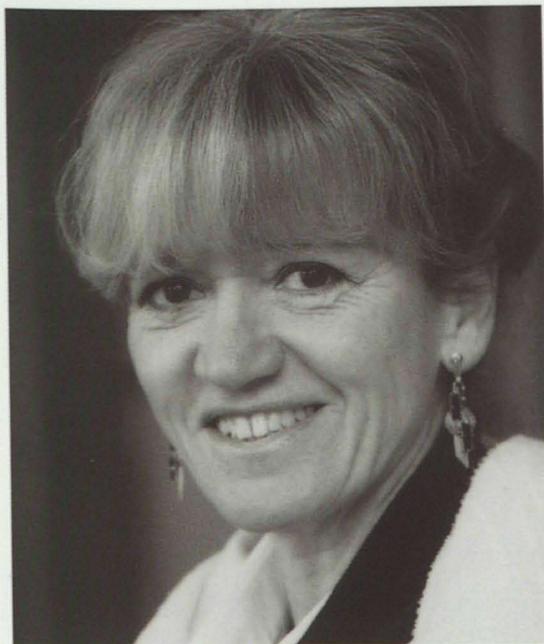
Responsable del Petit Théâtre de l'Opéra de 1989 a 1992, Claire Servais ha dirigido muchas óperas de cámara como la *Opéra Élastique* (creación de P.M. Dubois), *La Serva Padrona* (Pergolese), *L'Histoire du Soldat*,

(Stravinski) y *Le Medium* (Menotti), así como dos espectáculos musicales, *Divertimento Doux-Amer de Mademoiselle Mozart* (texto de Paul Danblon) y *Entre Grâce et Folie, à la recherche de Nijinski*. A partir de 1992 es nombrada asistente de dirección de escena en la Opera Royal de Wallonie. Desde entonces ha trabajado con Albert-André Lheureux en *Die Zauberflöte*, Bernard Broca en Werther, *La Forza del Destino* y *Hello Dolly!* Philippe Sireuil en *Don Giovanni* y *Las Bodas de Figaro*, Marco Arturo Marelli en *Stiffelio*, Yannis Kokkos en *Muerte en Venecia*, Dieter Kaëgi en *El Holandés Errante*, Marta Domingo en *La Traviata*...

Ha dirigido *L'Enfant et le Sortilèges* (Ravel) en mayo 1995 en la O.R.W. Actualmente, directora de escena asociada a la O.R.W., ha dirigido *Norma*, *Madama Butterfly*, *La Serva Padrona*, *Les Noces de Jeannette* y *Los Cuentos de Hoffmann*. En la actualidad prepara la puesta en escena de *Cantando bajo la lluvia*, *Aida* y *Il Barbiere di Siviglia* para las fiestas del 2000.

## Marie-Claire Van Uchelen

Escenografía y Vestuario



- 1960: Hace su debut en el Théâtre Dramatique au Rideau de Bruxelles.
- 1961-1966: Brasil: en Sao Paulo y Rio de Janeiro crea numerosos decorados y vestuario especialmente para obras de Feydeau, Labiche, Jorge Amado...  
Participa en la octava bienal de Sao Paulo donde obtiene la mención de honor: medalla de plata.
- 1967-1998: Contratada en Lieja en la Opera Royal de Wallonie como escenógrafa titular, realiza numerosas producciones, especialmente: Mathis der Maler (Hindemith), Romeo y Julieta (Gounod), Die Zauberflöte (Mozart), Manon (Massenet), La Bohème (Puccini), Rigoletto (Verdi), La chauve-Souris (Strauss),  
El Barbero de Sevilla (Rossini), L'Enfant et les Sortilèges, La Hora Española (Ravel), Tosca (Puccini), Zémire et Azor (Grétry), La Perichole (Offenbach), Il Pirata, La Sonnambula (Bellini).
- Para el Palacio de Deportes de Lieja: Fausto (Gounod), Nabucco, Traviata (Verdi).
- Con ocasión del bicentenario de la Revolución Francesa, llevó a cabo en París -Versailles-, la creación de un dispositivo escénico al aire libre, sobre un lago, para Traviata (Verdi) y Andrea Chenier (Giordano).
- Para el teatro dramático: Adamov, Peter Weiss, Brecht, Arrabal.
- En 1982: Fue nombrada por la Provincia de Lieja para realizar la decoración de la estación de metro "LIEGE" en París.
- 1975-1995: Creación en la Academia de Bellas Artes de Lieja de un taller superior de escenografía del cual fue nombrada profesora durante 20 años.
- 1998: Las Palmas: Para "Amigos Canarios de la Ópera" participa en la creación de los nuevos talleres de construcción, decorados y vestuario, y a la formación de un equipo de artistas carpinteros y artesanos del hierro forjado, escultores, pintores y costureras.
- 1999: Realiza, para el Festival de Las Palmas, las escenografías de El Trovador, Romeo y Julieta y Manon.

## *Serge Peyrat*

### Iluminación



**T**ras realizar sus estudios de derecho y filología, debuta como actor en la Comédie de Provence en Aix en Provence.

Se convierte rápidamente en ayudante de dirección escénica y empieza a interesarse por los problemas de la iluminación escénica.

Ayudante de Jean Mercure, participa en la construcción y la creación del Théâtre de la Ville, teatro oficial de la Ville de Paris, en 1967. Se hace cargo de toda la iluminación entre 1968 y 1989, es decir, unos cincuenta espectáculos. Colaborador habitual del director de escena rumano Lucian Pintilié durante 15 años, realiza la ilumi-

nación de 10 de sus espectáculos en el Théâtre de la Ville.

Paralelamente, se convierte en director de escena y monta diferentes espectáculos dramáticos de autores modernos y clásicos: J.P. Sartre, F. Billetdoux, Marivaux, Labiche, etc.

Realiza la puesta en escena de "La Flûte Enchantée" con Lucian Pintilié en el Festival Internacional de Arte Lírico de Aix en Provence, y más tarde en la Ópera de Lyon, la Ópera de Niza y en el Teatro Regio de Turín.

Colabora igualmente con Rudolf Noureev en la Ópera de París y lleva a cabo con notoriedad la iluminación de las coreografías de "Raymonda", "Manfred", etc.; y con Rosella Hightower, la de "Cascanueces" y "La Bella Durmiente del Bosque".

Realiza la iluminación de numerosos espectáculos líricos en la Opera Royal de Wallonie, destacando entre otras: "Fausto", "Nabucco", "Tosca", "La Flûte Enchantée", "Zemire et Azor", "Samson et Dalila", "La Traviata", "Andrea Chénier", "La Damnation de Faust".

Desde 1985 es Director Adjunto de la Programación del Théâtre de la Ville de Paris donde está a cargo de la investigación de los espectáculos de danza y teatro.

Es su segundo año en el Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria.

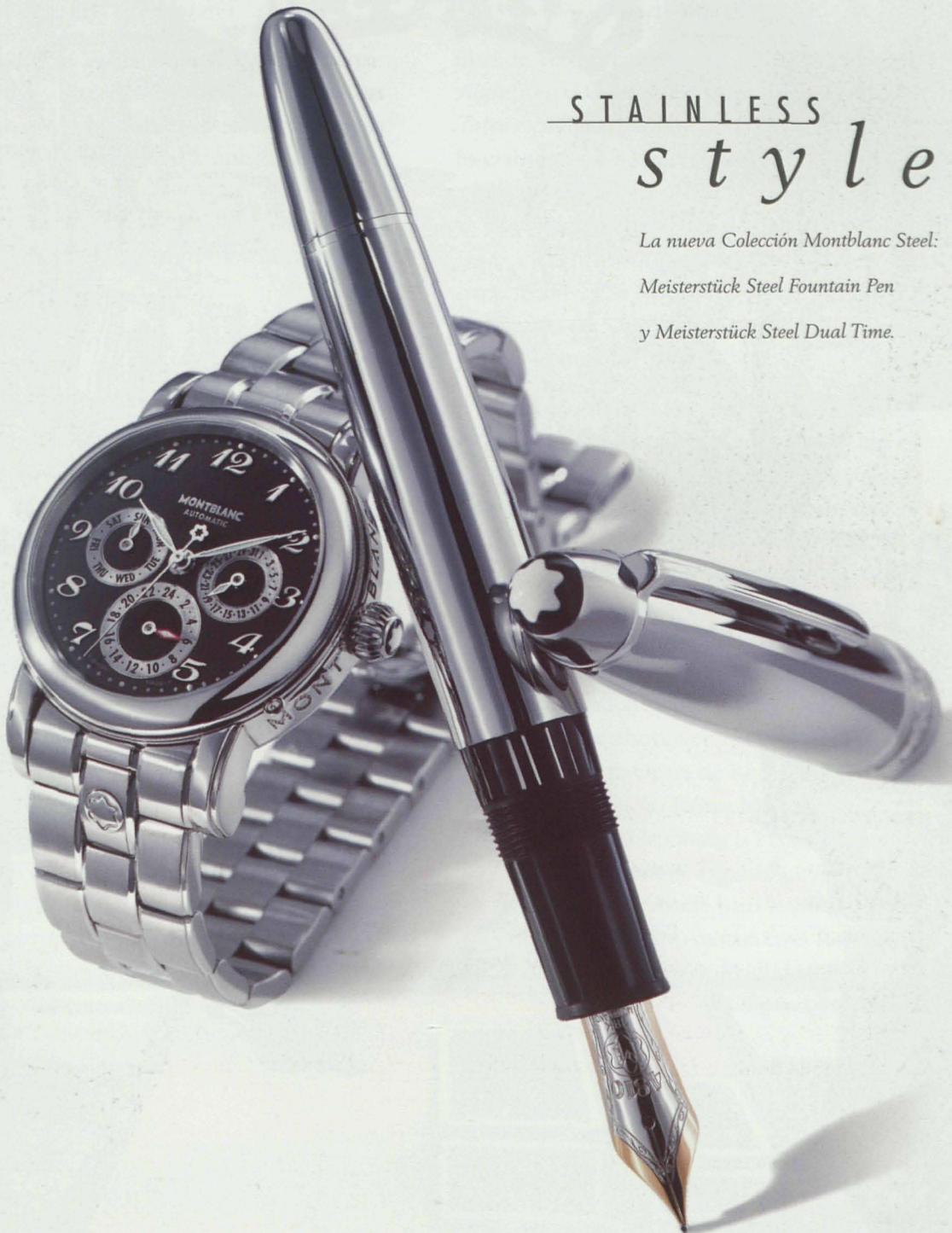
# MONT BLANC

## STAINLESS *style*

La nueva Colección Montblanc Steel:

Meisterstück Steel Fountain Pen

y Meisterstück Steel Dual Time.



## Montblanc Boutique

Cano, 33. Teléfono 928 43 34 15. Las Palmas de Gran Canaria  
Pérez Galdós, 23. Teléfono 922 29 67 67. Santa Cruz de Tenerife  
y Distribuidores Autorizados



## Daniela Barcellona

Mezzo-soprano

La joven mezzo-soprano Daniela Barcellona nació en Trieste donde realizó sus estudios musicales y vocales bajo la guía de Alessandro Vitiello. Ha ganado varias competiciones internacionales como el "A. Belli" de Spoleto, el "Vinas" de Barcelona, el "Iris Adami Corradetti" y el "Luciano Pavarotti" de Philadelphia.

Sus principales interpretaciones la han visto pasar desde el barroco hasta el moderno especializando sin embargo en Rossini y en la ópera francesa. La encontramos por tanto en *Carmen* (Spoleto y Lima, Perú), *Werther* (Festival de Wexford), *Cenerentola* (Carlo Felice de Genova), *Barbiere* (Ópera de Roma), *La Fiamma* de Respighi (Ópera de Roma y Festival de Wexford).

En campo concertístico ha podido interpretar la *Petite Messe Solennelle* y *Stabat Mater*, ambos de Rossini, en Parma, Roma, Siena, Ginebra, Lyon, Génova, Pompei, Munich; bajo la dirección de Gianluigi Gelmetti ha grabado en CD el *Stabat Mater*.

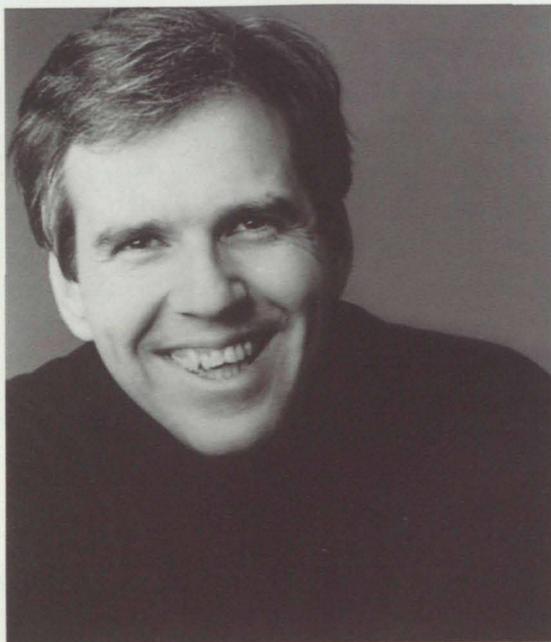
Entre 1998 y 1999, la carrera de Daniela Barcellona ha tenido un importante reconocimiento habiendo debutado con grandísimo éxito en el Teatro alla Scala interpretando Orsini en la *Lucrezia Borgia*, en el Grand Theatre de Ginebra con Arsace de *La Semiramide*, en el Teatro Filarmó-

nico de Verona con Isabella de *La Italiana in Algeri* y en el Concertgebouw de Amsterdam en *Il Tabarro*, dirigida por Riccardo Chailly con el cual ha grabado para la Decca la Cantata de Rossini *Le Nozze di teti e di Peleo*. También ha debutado en el *Requiem* de Verdi, dirigida por Gianluigi Gelmetti, en la Filarmónica de Dresda; asimismo ha participado en la producción del *Bajazet* de Vivaldi que Pierluigi Pizzi ha dirigido para el Festival de Istanbul.

Los compromisos futuros de Daniela Barcellona ven inmediatamente el importante debut en el Rossini Opera Festival de Pesaro como protagonista del *Tancredi*, ópera que también cantará en Sassari y Marsella con Riccardo Chailly completará el Trittico pucciniano (*Suor Angelica* y *Gianni Schicchi*) en el Concertgebouw de Amsterdam y cantará en el *Requiem* de Verdi en Milán; con Colin Davis hará el *Romeo e Giulietta* de Berlioz con la London Symphony y también la *Missa Solemnis* de Beethoven en el Concertgebouw de Amsterdam; en la Ópera de Roma será *Cenerentola*, con Juan Diego Flórez hará recitales dedicados a Rossini en Japón, en la Fenice de Venecia cantará en el *Arminio* de Haendel y en el *Crociato in Egitto* de Meyerbeer; bajo la dirección del Maestro García Navarro cantará en el *Requiem* de Verdi en el Teatro Real de Madrid.

## Rockwell Blake

Tenor



Su extraordinaria técnica y su capacidad vocal han hecho posible que Rockwell Blake haya interpretado a los héroes de un repertorio altamente especializado de obras de Mozart, Donizetti, Rossini y Bellini que no han sido escuchadas en mucho tiempo, ya que Blake es virtualmente único entre los tenores de su generación.

Reservadas las entradas con cinco años de antelación desde Nueva York, donde escuchó su primeros bravos, cantando el papel del título para el estreno de *Le Comte Ory* en 1979 en la City Opera e hizo un asombroso debut en el Metropolitan Opera con *La Italiana en Argel* del mismo compositor en 1981; hasta el lugar de nacimiento de Rossini, Pesaro, donde los italianos tuvieron que admitir la superioridad del tenor americano como Ory, Osiride en *Moisés en Egipto*, Oreste en *Ermione*, Rodrigo en *Otello* y Idreno en *Semiramide*, destacando su Festival de Rossini anual.

Blake canta regularmente en la San Francisco Opera, La Chicago Lyric Opera, la Vienna Staatsoper, La Moneda de Bruselas, la Ópera Cómica y la Ópera de París, el Festival de Aix-en-Provence, la Ópera de Roma, en La Fenice en Venecia, el Teatro Carlo Felice en Génova y el San Carlos en Nápoles. Tuvo un triunfal debut y una gran ovación en la Scala de Milán cantando el papel principal para tenor de *“La Donna del Lago”* en una producción de la ópera de Rossini no oída allí durante más de 150 años, la cual se hizo en conmemoración del bicentenario del nacimiento del compositor. A esto le siguió su aparición en la gala del bicentenario de Rossini en el Nueva York Lincoln Center, la cual fue internacionalmente televisada y grabada por EMI-Londres.

Su extraordinario virtuosismo vocal se encuentra grabado en *The Rossini Tenor* de ARABESQUE, en el que se le puede oír arias de Rossini nunca antes grabadas, con la Orquesta Sinfónica de Londres y el afamado Ambrosian Choir dirigido por John Macarthy; *The Mozart Tenor* ofreciendo varias operas raras de Mozart y arias de concierto con la Sinfónica de Londres dirigido por Nicholas MacGegan; *Encore Rossini*, otra muestra de las rarezas de Rossini con la Sinfónica de Londres y el Ambrosian Choir dirigido por Maximiliano Valdes, sus grabaciones ARABESQUE han ganado el premio “Critics Choice” de la revista Time: el Diapason de oro y El Timber de platino de OPERA INTERNATIONAL en Francia; el premio Five-Star de la revista Música y el “Premio Disc” de la revista Ópera en Italia. Su primera grabación con EMI, *Rockwell Blake, Áreas de Óperas francesas* es una colección de 14 grandes arias operísticas francesas con la orquesta filarmónica de Montecarlo, dirigido por Patrick Fournillier, que ganó el famoso diapason de oro del año distinguiéndola como la mejor grabación

de 1994. Desde entonces, para EMI ha grabado las melodías de Rossini con el maestro Antonio Pappano al piano y la ópera de Boieldieu *La Dama Blanca*, la cual ganó la distinción como la mejor grabación clásica de 1997 de Les Victoire de La Musique. También se le puede oír en los clásicos de Phillips en *La Donna del Lago* de Rossini, en directo desde la Scala, en La Nuova Era *Il Barbieri di Siviglia* y *Alina, Regina di Golconda*, en la DGG disco láser y vídeo de *Il Barbieri di Siviglia* del Metropolitan; el vídeo de la ópera completa de *Mitridate, Re di Ponto* grabado en la ópera de Lyon y el vídeo de *Elisabetta* de Rossini, *Regina* de Inglaterra, representación en directo del Teatro Regio, Turín con el sello discográfico de Hardy.

En 1988, la Universidad del Estado de Nueva York le nombró Doctor honorífico. En 1989 ganó el premio Paisiello de los Amigos de la Lírica Centro Estudio G. Pasaiello en Italia y en 1990 fue nombrado Tenor del Año por la Accademia degli Sfiaccendati y ganó el premio "Una Vida por la Lírica" premio del Lírico Internacional Giacomo Lauri Volpi, rompiendo todo precedente al concederle el premio por segunda vez en 1992 con ocasión del centenario de Lauri Volpi. También fue nombrado Tenor del Año en 1980 por el Círculo de Críticos de Chile. En 1994 fue investido por el presidente de Italia Caballero Oficial de la Orden del Mérito de la República Italiana.

Blake ha cantado el papel principal para tenor en 36 óperas, de las cuales menos de cinco pueden ser consideradas como normales, mientras que la mayoría no habrían sido probablemente oídas en nuestros tiempos sin él. También tiene un repertorio de conciertos de más de 50 trabajos, desde el *Mesías* de Handel hasta el *Oedipus Rex* de Stravinsky, el cual ha cantado como solista

con las mejores orquestas desde la Sinfónica Nacional de Washington hasta la Filarmónica de Israel.

Rockwell Blake nació en Plattsburg, Nueva York, asistió a la Peru Central School, donde empezó a cantar en el coro de cuarto grado y tocó el clarinete en la banda de Secundaria.

Fue en el Peru Central School donde Rockwell adquirió su excelente base musical en armonía, teoría y lectura a primera vista a manos de Joann y Lynn Wilke. Un día cuando Lynn Wilke estaba indispuerto, una profesora de música sustituta la reemplazó y oyó a Blake cantar. Renata Carisio Booth inmediatamente reconoció el potencial del chico para prepararse en la verdadera tradición del bel-canto. Ella se comprometió a darle clases particulares y siguió siendo su profesora de canto hasta su reciente jubilación.

Más tarde Blake estudió un año en el Suny College en Fredonia, Nueva York y otro año en la Universidad Católica de Washington. Al terminar sus estudios de segundo año, se enroló en la marina de Estados Unidos y se convirtió en componente del coro masculino Cantores del Mar, actuando con la banda de la Marina en Washington y más tarde como solista tenor con la banda.

Después de interpretar papeles pequeños cantó su primer papel principal, Lindoro en *La Italiana en Argel* de Rossini, con el que hizo su debut en 1976. Durante este período ganó dos becas de la George London's National Opera Institute y fue el primer premio del prestigioso galardón de la Fundación Musical Richard Tucker, pero fue su debut en la ópera de la ciudad de Nueva York el 3 de septiembre de 1979, lo que le aseguró su puesto como el principal tenor del bel-canto de su generación. En "*Le Comte Ory*"

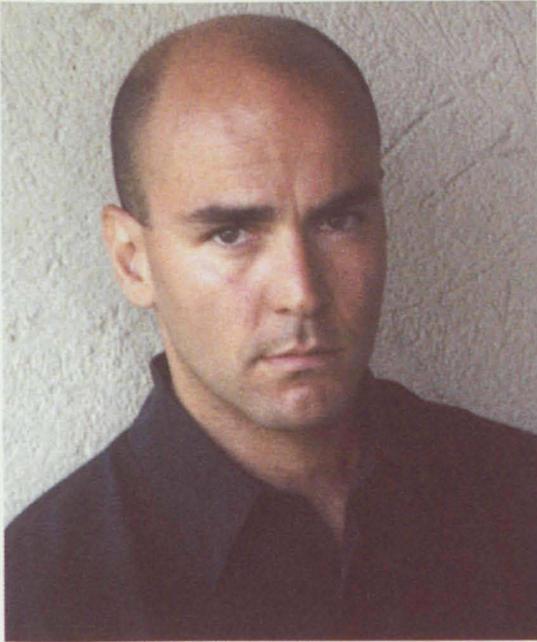
de Rossini. que no había sido representado en Nueva York, él cantó un papel homicida escrito para el tenor de fábula Adolphe Nourrit. Después de esto, se le pudo escuchar como Ory en la City Opera Company en Los Angeles e inmediatamente fue contratado para la siguiente temporada para cantar el papel de Don Ottavio en "*Don Giovanni*" y el príncipe en la Cenicienta.

Hoy en día, Rockwell Blake divide su tiempo entre Estados Unidos y Europa, donde recientemente ha tenido un éxito espectacular con el papel del título de Mitridate, Re di Ponto de

Mozart cantado en Venecia, Niza, Lyons Aix-en-Provence, Zurich, Lausanne y Estrasburgo; y en Zelmira de Rossini, en la Ópera de Roma. En su última temporada de ópera en el Metropolitan destaca *Il Barbiere de Siviglia* televisado en todo el país en el cual el Metropolitan restauró especialmente para él la dura aria de tenor de 9 minutos escrita por Rossini para el legendario Manuel García, pero normalmente ausente de las producciones del Barbero desde 1816. Esta representación también está disponible en disco láser y vídeo cassette de la Deutsche Grammophon.

## Angelo Veccia

Barítono



Nacido en Roma, terminó sus primeros estudios musicales en el conservatorio de S. Cecilia, continuándolos en la Juillard School of Music de Nueva York donde debutó con *Las Bodas de Fígaro*.

En 1984 ganó el concurso "Mattia Battistini". Posteriormente ha cantado en diversos teatros de Estados Unidos, entre ellos, la New York Concert Opera con ocasión de la primera representación de *El Viaje a Reims* de Rossini en los Estados Unidos, el Newport Festival y la Connecticut Grand Opera. Debutó en el Alice Tully Hall del Lincoln Center con *Paukenmesse* de Haydn con la Orquesta Sinfónica de Nueva York.

En 1990 cantó *El Barbero de Sevilla* (Fígaro) seguido por *Le Preziose ridicole* de Lattuada. Al siguiente año grabó *Tosca* con Plácido Domingo, Mirella Freni y Samuel Ramey bajo la dirección de Giuseppe Sinopoli con la Deutsche Grammophon. Tras su debut en La Scala de Milán con *El Fraile Enamorado* de Pergolesi, Angelo Veccia ha cantado en los más importantes teatros de Italia y de Europa con directores como Semyon Bytchkov, Riccardo Chailly, Zubin Metha, Riccardo Muti, Giuseppe Sinopoli y Nello Santi.

Ha interpretado el papel de Fígaro en *El Barbero de Sevilla* (Teatro San Carlo di Napoli, Teatro Comunale de Florencia, Teatro de la Ópera de Roma); Marcello en *La Bohème* (Arena di Verona, Teatro La Fenice de Venecia, Teatro Comunale de Florencia); *Moses una Aron* de Schönberg (Teatro Comunale de Florencia); *Ifigenia in Tauride* (Teatro de La Scala), *El gallo de Oro* de Rimskij-Korsakov (Teatro de la Ópera de Roma); *Falstaff* bajo la dirección de Nello Santi (Opernhaus de Zurich) y *Pagliacci* (Arena de Verona).

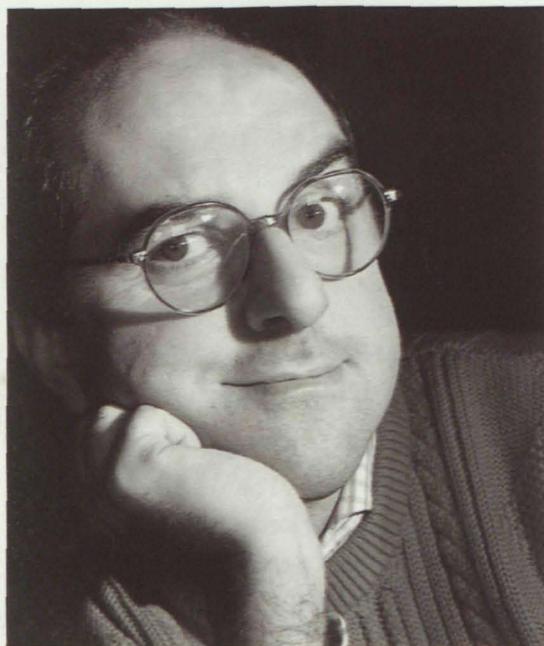
En 1996 interpretó el papel de Sharpless de *Madama Butterfly* en el Teatro La Scala de Milan, Teatro Comunale de Florencia, Teatro Comunale de Bolonia, La Fenice de Venecia y en la Opernhaus de Zurich. Debutó con gran éxito en la nueva producción de *Gianni Schicchi* en la Opernhaus de Zurich. Más tarde cantó *La Bohème* en Zurich y en el Teatro de la Ópera de Roma, donde volvió con *El Barbero de Sevilla*. También cantó *Turandot* en Amsterdam en el concierto de Navidad en el Concertgebouw dirigido por Riccardo Chailly.

En 1997 estuvo en Florencia con *Turandot*, en Tel Aviv con *La Bohème* y *Turandot*, en el Teatro de La Scala con *Lucia di Lammermoor* bajo la dirección de Stefano Ranzani, en Dresden con *La Bohème* y en Tokio con su debut de *La Traviata*. En 1998 volvió al Teatro Comunale de Florencia con *La Bohème*. Durante esta última temporada ha cantado entre otras cosas, *Lucia de Lammermoor*, *Bohème*, *El Elisir de Amor*, una nueva producción de *I Puritani* bajo la dirección de Marcello Viotti en Zurich y una nueva producción de *Madama Butterfly* en el Teatro La Fenice bajo la dirección escénica de Robert Wilson.

Entre sus compromisos futuros se encuentran *El Barbero de Sevilla* en la Staatsoper de Viena, en el New National Theatre de Tokio y en la Opernhaus de Zurich, *I Pagliacci* en el Teatro Comunale de Florencia y *I Puritani* en la Opernhaus de Zurich.

## *Bruno de Simone*

Barítono



Nacido en Nápoles, después de finalizar los estudios universitarios comienza a estudiar canto con Sesto Bruscantini. Muy joven vence varios concursos de canto nacionales e internacionales, y debuta en Spoleto (*Fausto* y *Werther*), Rieti y Treviso (*Le Nozze di Figaro*).

Muy pronto se distingue en el repertorio de bajo-barítono brillante, y en el repertorio bufo de la ópera del siglo XVIII, con particular atención en obras de Cimarosa, Paisiello, Mozart, Rossini y Donizetti, y debuta en los principales teatros italianos y extranjeros, tales como la Scala, Comunale di Firenze, San Carlo de Nápoles, la Fenice, Regio de Turín, Verona, Roma, Bolonia, Londres, Zurich, Lyon, Madrid, Bilbao, Sevilla, Mónaco y Estrasburgo, dirigido por maestros tales como Muti, Abbado, Maag, Santi, Campa-

nella, Bartoletti, Carella, Delman, Gelmetti, Benini, Accardo, Rizi, Pidò, Clemencic y Fischer.

Ha mantenido una colaboración muy prolífica con el director de escena Roberto de Simone, con quien ha realizado numerosas relecturas de obras del repertorio cómico de los siglos XVII y XVIII, entre las cuales podemos mencionar: *Lo Frate 'nnamorato*, *Le Cantatrici Villane*, *Flaminio*, *Il Convitato di Pietra*, *L'Idolo Cinese*, *I Traci Amanti*, *Il Mondo della Luna* y *Le Convenienze ed Inconvenienze Teatrali*, en teatros como la Scala, San Carlo de Nápoles, Regio de Turín, Filarmónico de Verona, etc. Al mismo tiempo, mantiene su actividad en el repertorio más tradicional con *Don Pasquale* (en la Scala dirigido por Muti, Macerata y Nápoles). *Il Barbieri di Siviglia* (Florencia, Zurich, Estrasburgo, La Scala dirigido por el Mtro. Chailly), *L'Elisir d'Amore* (Macerata y Zurich), *La Cenerentola* (Florencia y Zurich), *L'Italiana in Algeri* (Sevilla y Las Palmas de Gran Canaria), *Il Matrimonio Segreto* (Bilbao, Roma y Festival de Ravena), *Le Nozze di Figaro* (Messina).

También ha cantado algunas óperas del repertorio serio entre las que podemos mencionar *Falstaff*, *La Bohème*, *Lodoiska*, y algunas obras contemporáneas tales como *Sette Canzoni* de Malipiero, *Los siete pecados capitales* de Kurt Weill, *La Favola di Orfeo* de Casella, *Il Carillon del Gesuita* de Arcà, etc.

Su amplia discografía en estudio y en directo incluye grabaciones para las firmas discográficas *EMI*, *BMG*, *Fonit Cetra*, *Claves*, *Nuova Era*, etc.

## Alexander Anisimov

Bajo



Nacido en Fergana, Rusia, Alexander Anisimov recibió su educación musical en el Conservatorio Tashkent, y en 1989 se unió al Bolshoi, donde interpretó los papeles de Rey Rene en *Yolanda*, de Tchaikovsky, Basilio en *El Barbero de Sevilla* y participó en *Una vida para el Zar*, de Glinka. En 1990 ganó el Concurso Internacional Tchaikovsky en Tashkent.

Hizo su debut internacional en 1992 en el papel de convicto en *Lady Macbeth of Mtsensk* en la Ópera de París, así como en La Scala. Desde entonces ha regresado a París para cantar como Gremin en *Eugene Onegin*, en Le Chatelet, y a La Scala de Milán, donde interpretó los papeles del Gran Inquisidor en *Don Carlos*, y el Comendador en *Don Giovanni*, en ambos dirigido por Riccardo Muti. También ha cantado como Sparafucile en *Rigoletto* con la Deutch Oper de Berlin, ha ofrecido un concierto de la Glagolitic Mass de Janacek en la Royal Opera House de Covent Garden, además de regresar a La Bastille con *Lady Macbeth of Mtsensk* y *Madama Butterfly*.

Su debut en el Metropolitan de Nueva York tuvo lugar en 1994 con *Lady Macbeth*, antes de regresar a Berlín con *Rigoletto*, ópera que también cantó en el Festival del Met. En 1995, Anisimov cantó en la primera función y posterior retransmisión de *Otello* en el Met, donde más tarde cantó *Turandot* en el papel de Timur. Posteriores compromisos le llevaron a Niza con *Le Coq d'Or*, a Toronto con *Rigoletto*, a Amsterdam con *Onegin* y a la Grand Opera de Connecticut con *El Barbero de Sevilla*. Debutó en el Carnegie Hall como Oroveso en *Norma* con la Orquesta de la Ópera de Nueva York, en *Nabucco* con la Orquesta Filarmónica de Israel, y en la Glagolitic Mass con la Orquesta de París. En 1997 debutó en la Lyric Opera de Chicago como Timur en *Turandot*, y ese mismo año también debutó en la Ópera de Dallas como Ramfis en *Aida*, y en *Otello* con la Orquesta de Minnesota, bajo la dirección de Edo de Waart. Además ofreció un concierto de gala con la New Jersey State Opera en Rusia y en otros grandes escenarios italianos, e interpretó el papel de Basilio en *El Barbero de Sevilla* en el Bolshoi.

Comenzó la temporada 1998-99 con *Norma* y *Yolanda*, de Tchaikovsky, en la Canadian Opera Company, tras lo cual regresó como Ramfis al Met, debutó en la Ópera de Palm Beach como el Gran Inquisidor de *Don Carlo*, y en la de San Diego con *Un Ballo in Maschera*. En esta temporada 1999-2000, debutará en el Festival de Aspen con *Aida*, en la Ópera de Seattle con *Boris Godunov*, y volverá a San Diego con *Don Giovanni*. Próximamente regresará al Met con la nueva producción de *El Jugador*.

Anisimov ha ofrecido conciertos en Japón, Suráfrica, Israel y Alemania, y ha grabado *Eugene Onegin* y *Don Carlos*.

## Mady Urbain

Mezzo-soprano



**D**escendiente de una familia de músicos, comienza sus estudios a edad muy temprana obteniendo a los 20 años el Di-

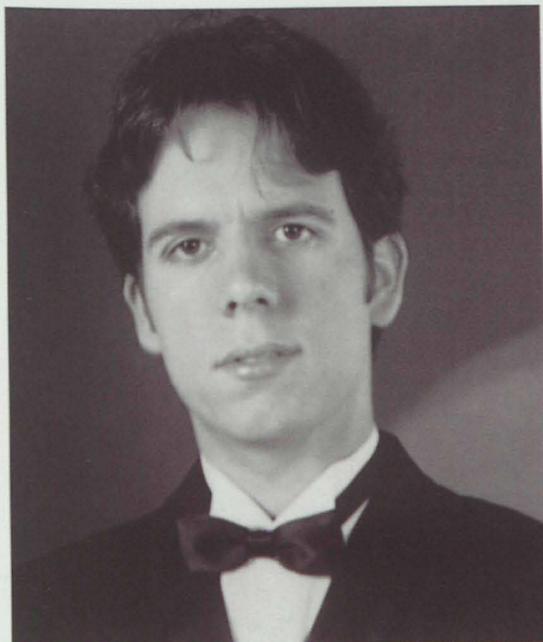
ploma Superior de Canto y más tarde el de Arte Lírico con mención de honor. Gana el primer premio de solfeo de piano y de música de cámara y el segundo de violonchelo. Entra como solista en la Opera Royal de Wallonie a los 21 años y debuta con el papel de Fenena (*Nabucco*).

Su repertorio: *Carmen*, *Werther*, *La forza del destino*, *Roi d'Ys*, *L'Opera d'Aran*, *Le dialogue des Carmelites*, *Don Quijote*, *Mireille*, *Herodiade*, *Le Consul*, etc.

Es profesora de canto en la Academia Gretry de Lieja desde 1970 y enseña en el Conservatoire Royal de Musique de Bruselas como profesora de arte lírico desde hace años. Ha cantado muy a menudo bajo la dirección de Roger Rossel y Robert Blesser. Ha cantado en Bélgica, Francia, Alemania, Rumania, Polonia, Luxemburgo, Austria, siendo ésta la segunda vez que va a cantar en las Islas Canarias.

## *Rodrigo García*

**Barítono**



Este joven barítono nacido en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en 1977, inicia su andadura musical a la edad de 14 años en la Coral Regina Coeli bajo la dirección de Chano Ramírez con quien comienza a dar técnica vocal. Con esta coral participa en diversos conciertos sacros y operísticos, realizando algunos papeles de solista como bajo. Dos años después pasa a formar parte de la Coral Lírica de Las Palmas bajo la dirección de Fausto Regis y, posteriormente, de Olga Santana de la cual recibe clases de técnica vocal como miembro de dicha coral. Continúa la formación musical con diversos profesores, hasta que en 1997 comienza a

recibir clases de su actual profesor, el barítono grancanario Leopoldo Rojas O'Donnell.

Ha realizado diversos cursos de interpretación operística, y asistido a cursos de arte dramático realizados por la Escuela de Arte Dramático de Las Palmas.

Forma parte del elenco de cantantes canarios del Taller de Ópera de Las Palmas, iniciado y dirigido por Roger Rossel.

Con dicho taller de ópera interpreta un concierto junto al resto de solistas que componen dicho taller en el hotel Sta. Catalina, así como el Antonio de Las Bodas de Fíguro en un concierto celebrado en junio de 1999.

En la temporada de zarzuela de 1998 hace el Julián de La Rosa del Azafrán, y el primer parroquiano de La del Manojó de Rosas. En febrero de 1999 interpreta el Viejo Zíngaro de Il Trovatore y en mayo del mismo año hace el Sargento de Arqueros en Manon Lescaut, ambos papeles con el Festival de Ópera de Las Palmas.

Canta en un concierto celebrado en el Club Inglés de Las Palmas en junio de 1999. En la actualidad amplía su formación en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas.

En diciembre de 1999 accede a la Escuela Superior de Música "Reina Sofía"

*Confía en nosotros, con nuestra experiencia organizaremos  
tu boda desde el más mínimo detalle*



**jicara**

*Desde 1973*

*Las Palmas de Gran Canaria*

*Regalos*

*Plaza de La Feria, 37*

*Telf.: 928 24 86 60*

*Fax: 928 24 86 60*

*Listas de Boda*

*Cano, 19*

*Telf.: 928 38 50 73*

*Fax: 928 36 58 49*

*Floristería*

*Malteses, 15*

*Telf.: 928 36 67 63*

*Santa Cruz de Tenerife*

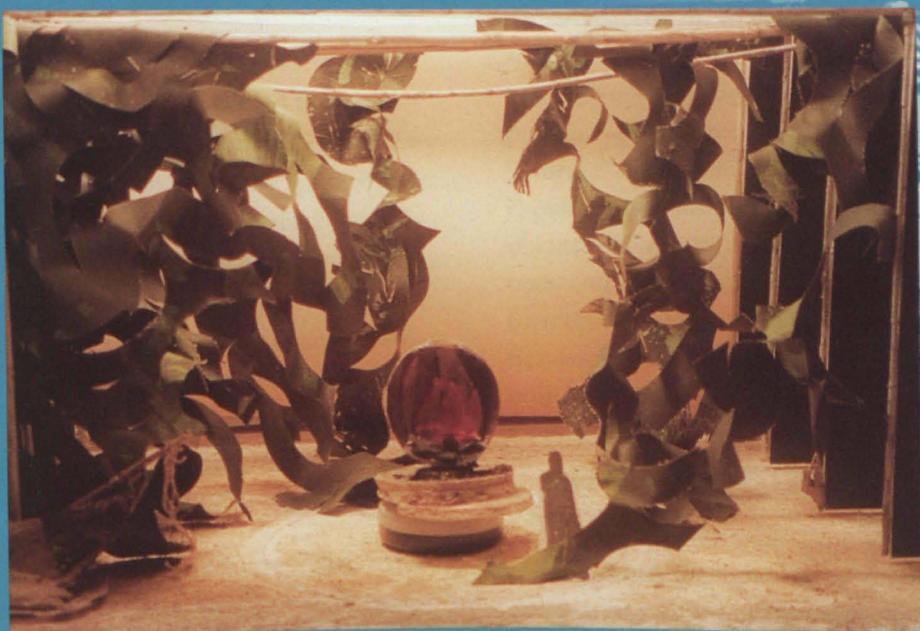
*Regalos y Listas de Boda*

*Dr. José Napeiras, 24*

*Telf.: 922 27 39 11 - 24 78 06*

*Fax: 922 28 33 59*

# *Los Pescadores de Perlas*





## Analítica

### *Dos tenores españoles para una ópera francesa*

El día 8 de diciembre de 1889 en el Teatro Real de Madrid, el gran tenor navarro Julián Gayarre cantaba “Los pescadores de perlas” y durante su aria del primer acto se sintió indispuerto acabando la ópera como buenamente pudo. Días más tarde fallecía este eximio artista, uno de los más grandes tenores que jamás han existido a juzgar por los comentarios y críticas que tuvo en vida, por el repertorio que tenía que, prácticamente, quedó olvidado durante mucho tiempo y porque, según Wagner, “era el Lohengrin que había soñado”.

Muchos años después, otro irrepitible tenor también español, nuestro Alfredo Kraus, interpretaba un film sobre la vida del tenor y resucitó su repertorio con sus magníficas interpretaciones de “Puritani”, “Favorita”, “Elixir” y tantas otras, entre ellas estos “Pescadores de perlas” que cantó en nuestro Pérez Galdós durante la primavera de 1959. El 10 de septiembre del año pasado una emisora de radio me sorprendió al oír la inconfundible voz de Alfredo en “Mi par d’udire ancora” y, por su programación en hora inapropiada, pensé y acerté. Por ello recuerdo siempre los dos grandes y únicos tenores cuando me acerco a esta ópera que, por cierto, es la única ópera del repertorio universal grabada en España y lo fue con Alfredo de protagonista.

Si esta ópera hubiera sido compuesta por M. Duval o M. Dubois de seguro que estaría en el repertorio con más asiduidad, pero el capricho del público y de los empresarios hace que Bizet sea compositor de una sola ópera, como Leoncavallo o Mascagni. Y es lástima porque está muy bien construida, con magnífica orquestación, con trozos musicales de gran belleza y calidad y con algunos interludios musicales que hacen presagiar los preludios de “Carmen”. Quizás el parecido con “Norma” o “Lakmé” le haya perjudicado, pero el público que se acerque por primera vez a esta obra tendrá oportunidad de comprobarlo. Compuesta en 1863 (doce años antes que “Carmen”) tuvo un discreto éxito en su estreno con una crítica despiadadamente hostil excepto el gran compositor Berlioz que la elogió sin reparo. Pero cayó en el olvido, al menos en Francia, donde no volvió a los escenarios hasta 1893 y, por cierto, con algunas modificaciones no siempre afortunadas.

No abusó Bizet del elemento exótico en su composición pese a estar situada su obra en Ceylan y su argumento es el típico de una obra romántica con dos enamorados con problemas para su unión, un jefe político (Zurga) que se debate entre el deber y la amistad, un jefe religioso que se comporta como tal y un coro que por su intervención en la trama, parece el de una tragedia griega, pero siendo de destacar que no hay ningún comprimario en su elenco, sino cuarteto de soprano, tenor, barítono y bajo sin más.

Solamente me queda señalar que la obra tiene un equilibrio magnífico en su inspiración sin que decaiga un solo momento el “elan” que la rodea en todos sus trozos musicales, de los que podemos destacar el dúo casi inicial de tenor y barí-

tono, "C'est toi, toi qu'en fin je revois", la famosa aria "Je crois entendre encore" ya mencionada, el Coro que inicia el segundo acto con acompañamiento de dos flautas, y todo el tercer acto, sobre todo su cuadro primero con el trozo mejor conseguido desde el punto de vista dramático-musi-

cal: el recitativo y aria de Zurga "L'orage s'est calmé ... O Nadir, tendre ami de mon jeune âge" y el dúo siguiente con Leila, llenos de expresión y donde Bizet dio lo mejor de sí mismo desmostrando a sus veinticinco años que teníamos derecho a exigirle su "Carmen".

**José Sampedro Pérez**  
Directivo de A.C.O.

## 1863

## Política

- **Enero.** Levantamiento en los territorios polacos dominados por los rusos, que concluye con la firma de la Convención de Alveusleben.
- **25 febrero.** Francia establece un protectorado en Porto Novo, en la costa de Benin, África.
- **1 julio.** En la Guerra de Secesión, los confederados, al mando del general Robert Lee, son derrotados en la batalla de Gettysburg.
- **11 agosto.** Camboya se convierte en protectorado francés.
- **31 octubre.** La Asamblea Nacional griega elige al príncipe danés Guillermo Jorge como rey de Grecia.
- **18 noviembre.** Cristián de Glücksburg es coronado rey de Dinamarca con el nombre de Cristián IX al fallecer Federico VII sin sucesores directos.

## Pensamiento y Religión

- Se aprueba el código penal de Panamá.
- El escritor francés Ernest Renan publica *Vida de Jesús*, en la que ofrece una interpretación racionalista de la figura de Jesús.
- Charles Secrétan, filósofo espiritualista suizo, redacta *La razón y el cristianismo*.
- El filósofo británico Stuart Mill escribe *Utilitarismo*.

## Arte

- **30 septiembre.** El músico francés Georges Bizet estrena su ópera *Los Pescadores de Perlas* en el Théâtre Lyrique de París.
- El pintor francés Eugene Delacroix finaliza *Combate de árabes entre las montañas*.
- El pintor español Federico Madrazo pinta su famoso retrato de la condesa de Vilches.
- El pintor francés Jean Auguste Dominique Ingres termina *El baño turco*.
- El pintor español Mariano Fortuny realiza *La batalla de Wad-Ras*.
- El pintor francés Honoré Daumier concluye el óleo sobre tabla *En el teatro* y pinta *La lavandera*.
- El pintor francés Edouard Manet presenta *Almuerzo sobre la hierba*.

## Literatura

- El escritor francés Théophile Gautier evoca a los comediantes ambulantes del siglo XVII en *Capitaine fracasse*.
- El célebre escritor francés Julio Verne publica su primera novela, *Cinco semanas en globo*.
- El poeta británico Samuel Butler empieza su obra satírica *Hudibras*, contra el puritanismo.
- La escritora gallega Rosalía de Castro publica *Cantares gallegos*.

## Economía y Sociedad

- **1 enero.** El presidente de los Estados de la Unión, Abraham Lincoln, abole la esclavitud.
- Se funda en Francia el Crédit Lyonnais.
- Se inaugura la primera línea metropolitana subterránea en Londres, que consta de una longitud de 6,5 km.
- El socialista alemán Ferdinand Lasalle funda la Asociación General de Trabajadores Alemanes, en Leipzig.
- Conferencia de catorce países en Ginebra, que fija los principios fundamentales de la Cruz Roja.

# Galería

**EDUARDO SANTANA**

**MARCOS • ÓLEOS • ACUARELAS  
CUADROS • POSTERS • MANUALIDADES**

Nestor de la Torre, 15 • Telf.: 928 231 343 • 35006 Las Palmas de Gran Canaria  
Alcalde Henríquez Pitti, 9 • Telf.: 928 605 243 • 35400 Arucas - Gran Canaria

# CANARIGRAF

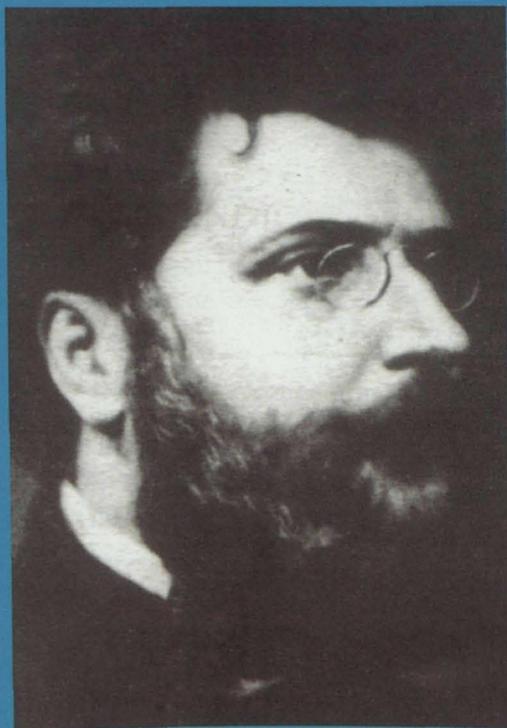
FABRICA DE IMPRESOS PARA ORDENADORES

Para dar la mejor impresión...



Lomo La Francia, 7 • Telf.: 928 711 485 • Fax: 928 710 585 • 35220 Jinámar - Telde - Gran Canaria

# *Biografía*



Georges Bizet



El autor de *Carmen* nació en París el 25 de octubre de 1838. En el Registro Civil le fueron impuestos los nombres de Alejandro, César, Leopoldo; pero su padrino empezó a llamarle Georges y al fin fue éste el nombre con que ya adelante se le llamó siempre.

Bizet padre, era profesor de canto y su esposa tenía una hermana, notable pianista, cuyo marido era también reputado profesor de canto. Había pues ya una tradición musical en la familia del pequeño Georges y oyendo música en casa transcurrieron los primeros años de su vida.

A los nueve años de edad ingresa en el Conservatorio de París y seis meses más tarde obtiene el primer premio de solfeo. Luego estudia contrapunto con Zimmerman al cual, algunas veces, sustituía Gounod, que a la sazón contaba veintinueve años. Al mismo tiempo, el joven Bizet cursa los estudios de piano con Marmontel, quien le presenta en un concurso el año 1851: gana el segundo premio en 1852 y en 1853 comparte el primero con su compañero Savary. Bizet era ni más ni menos que un exquisito virtuoso del piano y tenía una rara habilidad para leer partituras de orquesta y reducirlas para piano, a primera vista.

De la clase de Marmontel pasó luego a la de Benoit y a los dieciseis años ganaba un primer premio de órgano (1855). Poco después con objeto de prepararse para el Premio de Roma, siguió los cursos de composición con Halévy. Mientras tanto participó en un concurso de operetas organizado por Offenbach y ganó el premio juntamente con Lecocq poniendo música al libreto obligado que se titulaba *El Doctor Milagro*. El mismo año (1857) obtenía el gran Premio de Roma con una escena lírica titulada *Clodoveo y Clotilde*.

Acto seguido marchó a Italia y se alojó en la villa Medicis, de Roma. La belleza de la ciudad eterna le cautivó y le inspiró para componer las obras que reglamentariamente debía enviar, cada año, al Instituto. La primera fue *Don Procopio*, ópera bufa en italiano y escrita al modo italiano sobre un texto que halló casualmente en una librería. Esta obra estuvo perdida mucho tiempo y al fin fue hallada entre los papeles de Auber y representada el 6 de marzo de 1906 en el Teatro de Montecarlo.

En aquella época se dejaba seducir por el arte «fácil» y sus ideas y opiniones estéticas eran bastantes inseguras y vacilantes, como lo demuestra que, en una carta, compara a Rafael con Mozart y a Meyerbeer con Miguel Ángel.

Antes de abandonar Italia, donde permaneció tres años, quiso conocer Nápoles y poder saludar personalmente al célebre Mercadante, para el que llevaba una carta de presentación de Carafa. En Nápoles permaneció tres meses, desde el 4 de agosto hasta fines de octubre de 1859; allí se le reprodujo una ulceración de la garganta que ya había sufrido aquel mismo año y que le afectó periódicamente durante su vida; se cree que fue la causa de su prematura muerte.

Regresó a Roma y no se dio prisa en dirigirse a Alemania donde el reglamento del Instituto le imponía una permanencia de tres meses. Trabajó en una sinfonía descriptiva, con coros, titulada *Vasco de Gama*, sobre un deleznable «poema» que le proporcionó un literato famélico que había conocido deambulando por las calles de Roma. Esta obra fue su segundo envío al Instituto, y el tercero una Suite para orquesta integrada tan sólo por dos tiempos: un Scherzo y un Andante-Marcha fúnebre. El scherzo lo acopló más tarde a su sinfonía *Recuerdos de Roma* y el motivo princi-

pal de la marcha fúnebre lo reprodujo en el tercer acto de *Los pescadores de perlas*. La Suite para orquesta, fue interpretada en el instituto durante una solemne sesión de repartos de premios y consiguió un gran éxito.

Llegado el momento del retorno a París, empezó a realizarlo en pequeñas etapas, deteniéndose en Venecia y en Florencia; pero esto recibió noticias muy alarmantes acerca del estado de salud de su madre y apresuró el regreso, llegando a tiempo de recoger el último suspiro de la que le había dado el ser, por la que siempre sintió el más tierno afecto y que fue su confidente y mejor amiga.

El 8 de octubre de 1858 le escribió a su madre que había llegado a poseer tal habilidad en el «oficio» de componer, que la pluma le corría sola sobre el pentagrama, sin tener una idea y sin que luego hubiese de retocar nada; tan correcto era todo lo que había escrito. Pero el 22 de enero del año siguiente le volvía a escribir diciendo que ya desconfiaba de su tremenda facilidad y que había decidido frenarse a sí mismo y esperar a tener ideas para no convertirse en un mero charlatán musical. Sin embargo, no siempre consiguió su propósito; más de una vez se dejó llevar de su *savoir faire* y escribió -dice el biógrafo Paul Landormy- «páginas vacías y nulas en las cuales no expresará nada de él y donde su talento no dejará adivinar que pueda existir un genio».

En su juventud, su única preocupación era tener éxito para ganar dinero y vivir una «tranquila vida de rentista»; todavía desconocía sus facultades y no sentía la inquietud verdaderamente artística y trascendental de hacer algo suyo, personal y nuevo. Trata de conquistar posiciones y para empezar lleva al Opera Comique un arreglo rápidamente pergeñado del «acto» escénico que tradicionalmente sirve de estreno en el Premio de Roma; se titula *La guzla del Emir*, letra de Michel Carré y Jules Barbier.

Mientras se realizaban los ensayos, recibe una proposición inesperada: Carvalho, director del Teatro Lírico, le invita a poner música a una obra en tres actos, de Carré y Cormon, que se titula

*Les pêcheurs de perles*. Bizet acepta y se pone a trabajar febrilmente al tiempo que retira del Opera Comique la obra titulada *La guzla del Emir*, temeroso, sin duda, de que le haga desmerecer ante el próximo triunfo que espera obtener con su futura gran ópera, el manuscrito de *La guzla* desapareció para siempre. El biógrafo Charles Pigot supone que Bizet lo debió quemar.

En tanto acaba la partitura de *Los pescadores de perlas*, y da a conocer en el Cercle des Mirilitons, el Scherzo compuesto en Roma. Es bien acogido, mas luego en los Conciertos Padeloup (2 de febrero de 1868) es violentamente silbado, no porque juzgasen mala la obra sino porque los abonados no admitían entonces que allí se interpretara música de autores jóvenes franceses; tradicionalmente sólo se admitía la música de los grandes compositores ya consagrados.

El estreno de *Los pescadores de perlas*, que tuvo lugar el 29 de septiembre de 1863, sólo consiguió un éxito menos que mediocre, pero numerosos amigos del compositor, estratégicamente distribuidos por todas las localidades, constituyeron una improvisada claqué que consiguió preparar y sostener de tal manera los aplausos, que Bizet se creyó triunfante y salió al escenario a saludar. Al día siguiente no se explicaba por qué la Prensa le reprochaba haber hecho esto.

Con excepción de Berlioz, que publicó en *Les Débats* una elogiosa crónica de *Los pescadores de perlas*, la crítica, en general, se mostró hostil. Se le dijo que no tenía inspiración para cultivar el género patético; se le reprocharon «rarezas armónicas debidas a una búsqueda mal entendida de la originalidad»; se le acusó de wagneriano (!) y no faltó quien le calificara de pálido imitador de Félicien David. Como se ve, la crítica musical en aquellos tiempos no se distinguía precisamente por su perspicacia ni su don profético. Continuamos hoy en el mismo sitio, con raras excepciones.

Después de dieciocho representaciones, la obra fue retirada del cartel, definitivamente. Bizet no se desanimó. Se puso a trabajar con ahinco en una nueva ópera titulada *Iván el Terrible*, libreto

de Arthur Leroy y Trianon, al cual Gounod había pensado poner música. Una vez acabada la presentó en el Teatro Lírico en 1865, pero en seguida cambió de parecer, quizá descontento de su trabajo y renunció al estreno. Tampoco nunca fue encontrado el manuscrito. Tal vez lo destruyó.

Entre tanto, para ganarse la vida, se vio obligado a transcribir para piano ciento cincuenta fragmentos célebres de diversas óperas, que el editor Heugel publicó en tres series bajo el título de *Le pianiste chanteur*, y también hubo de dedicarse, mal de su agrado, a orquestar bailes. El propio Heugel le publicó seis melodías, hechas «al galope», según confesión del propio Bizet, en forma de recopilación titulada *Hojas de Album*, cuyos nombres son, *A una flor*, *Adiós a Suzon*, *Soneto de Ronsard*, *Guitarra*, *Rosa de amor* y *El grillo*.

Pronto recibió un nuevo pedido de Carvalho: ahora le encargaba una ópera en cuatro actos, titulada *La jolie fille de Perth*, sobre un libreto de Saint Georges y Adenis. El 29 de diciembre de 1866 queda terminada completamente la nueva ópera después de seis meses de trabajo ímprobo, a razón de dieciséis horas diarias. El público se mostró reservado y no fue posible pasar de veinte representaciones. Un crítico «verdadero», penetrante y perspicaz, puso el dedo en la llaga al decir que lo que le faltaba a Bizet para escribir una obra maestra, no era talento, sino conciencia.

Bizet todavía no se había «descubierto» a sí mismo; todavía se sentía un profesional y no se sabía un genio. El 28 de febrero de 1869, hizo ejecutar en los Conciertos Padeloup su sinfonía titulada *Recuerdos de Roma*, compuesta de tres partes: una cacería en el bosque de Ostia, Una procesión y Un carnaval en Roma. La obra fue recibida con bastante aceptación y algún silbido aislado, pero no dejó recuerdo ni volvió a ejecutarse en vida del autor.

El 3 de junio de 1869 contrajo matrimonio con Genoveva Hlévy, hija del famoso compositor que había sido uno de sus profesores. Entonces emprendió la composición de *Griselidis*, sobre un

poema de Sardou y la de Clarisse Harlowe, basada en un poema de Ph. Gillé, según Richardson. No acabó ninguna de ambas óperas.

La guerra franco-prusiana de 1870 le afectó profundamente y removi6 no sólo sus sentimientos de francés, sino de su ser humano, que se sublevó ante el tremendo crimen; esta reacción parece que produjo también un despertar de su conciencia en lo artístico.

El 27 de mayo de 1872, estrenó en el Opéra Comique, su ópera *Djamileh* cuyo argumento no es otra cosa que *Namouna*, de Alfredo de Musset, llevada a la escena por Louis Gallet. La obra fue muy discutida por la Prensa y en general se la consideró carente de interés dramático. Esta vez fue Louis Reyner -y resulta increíble- el que tachó a Bizet de wagnerista.

Es cierto que Bizet amaba y veneraba la música de Wagner y así lo expresó en muchas cartas. Había superado ya la etapa de su juvenil admiración por los Rossini y los Meyerbeer; pero de esto a que jamás hubiese adoptado los procedimientos ni plagiado los temas de Wagner media un abismo.

Habiendo sido designado Carvalho director del Vaudeville, no se resignó a hacer un teatro puramente literario y pensó introducir música en él. Naturalmente se acordó de Bizet en el que no había perdido la confianza y le encargó la música que debía acompañar la representación del drama de Daudet *L'Arésienne*, cuyo estreno tuvo lugar el 18 de octubre de 1872. La obra no gustó. La música en cambio, arreglada en forma de Suite fue estrenada el 10 de noviembre del mismo año en los Conciertos Padeloup y obtuvo un completo éxito. El 9 de noviembre de 1873 esta Suite fue inscrita por vez primera en los programas de los Conciertos Colonne y se la recibió también con entusiasmo. Por fin Bizet había escrito una obra maestra y ya nadie dudaba de que era un gran músico. Y es que esta vez, Bizet no se había preocupado de halagar los gustos del público, sino que había sido sincero consigo mismo, revelando directamente su propia personalidad.

Hasta el 5 de mayo de 1886 no se volvió a representar *L'Arlésienne* (drama y música): fue en el teatro de la Comedia Francesa y esta vez alcanzó un clamoroso triunfo.

En el año 1873 compuso y publicó Bizet una colección de piezas para piano a cuatro manos, bajo el título *Juegos de niños*, luego orquestó cinco de dichas piezas y con ellas constituyó una Pequeña suite para orquesta, que fue estrenada el 2 de marzo de 1873 por Colonne y consiguió un gran éxito.

A la sazón Padeloup había tenido la idea de encargar una obertura sinfónica a tres de los jóvenes compositores más populares: Bizet, Guiraud y Massenet. La obertura de Bizet, titulada *Patria*, se inspiraba en las desventuras de la pasada guerra del setenta; fue estrenada el 15 de febrero de 1874 y obtuvo también un éxito considerable.

Algunos días después de la primera representación de *Djamileh*, el teatro Opéra Comique encargó a Bizet una obra en tres actos sobre un libreto que estaban preparando Meilhac y Halevy. Bizet trabajó intensamente y en pocos meses terminó la nueva ópera. Se trataba de *Carmen*. El estreno tuvo lugar en el citado teatro el 3 de marzo de 1875. El preludeo del segundo acto hubo de ser repetido y fueron aplaudidos la canción del torero y el quinteto, pero el resto de la obra dejó al público indiferente. En las representaciones sucesivas despertó mayor curiosidad. El 18 de junio de 1875 alcanzaba la 37 representación y el 15 de febrero de 1876, la 50. Después *Carmen* desapareció de los carteles durante varios años.

Hoy que conocemos a fondo todos los valores maravillosos de esa obra maestra, es cuando podemos apreciar la inmensa miopía, la desconsoladora incomprensión, la lamentable injusticia que revelan los comentarios críticos que se hicieron a raíz de su estreno. Más que como documento histórico, reproducimos algunos a título de anécdota grotesca. Véanse:

El director del Opéra Comique: «Es música cochinchina; no se comprende nada».

Paul de Saint-Victor, en *Le Moniteur*: «El señor Bizet pertenece a esa nueva secta cuya doctrina consiste en evaporar la idea musical en vez de concentrarla dentro de contornos definidos. Para esta escuela, el canto, dominado por la orquesta, no debe ser más que un eco debilitado. Tal sistema tiene forzosamente que producir obras confusas». (¡*Carmen*, obra confusa!...)

Henri Lavoix en *L'Illustration*: «Esa partitura tupida carece de orden, de plan de claridad».

Oscar Comettant en *Le Siècle*: «El señor Bizet tendrá que olvidar muchas cosas antes de llegar a ser compositor dramático».

Adolphe Jullien: «*Carmen* señala un retroceso inoportuno hacia las formas más vulgares del antiguo repertorio. Bizet ha renunciado a sus anteriores audacias».

Finalmente, el ponderado *Le Figaro* concede alguna beligerancia a *Carmen* y declara que «la obra leída al piano será más apreciada que sobre la escena». Incalificable majadería pues ¿qué teclado puede imitar los agudos de los flautines en la marcha de los golfillos del primer acto, o el chispeante acompañamiento del quinteto en el segundo? ¿Qué pianista acertará a sugerirnos el misterioso colorido orquestal al principiar el tercer acto o la lúgubre ambientación amenazadora del final de la ópera?

¿Para qué seguir? La crítica musical francesa se cubrió de ridículo en esta ocasión, publicando despropósitos e insensateces sin base ni sentido.

Debo a mis años juveniles haber conocido en París un testigo que en los suyos coincidió con el fiasco de *Carmen*. Según él, a Bizet le anonadó, no la derrota, sino la ausencia del éxito. Sábese que, totalmente desorientado, llegó a declarar: «Quizá tienen razón: es posible que me haya equivocado». No fue una súbita insuficiencia cardíaca, una embolia o un colapso lo que le quitó la vida a Bizet tres meses después de estrenar *Carmen*: fue el fracaso de *Carmen*. Se cuenta, por lo demás, que al salir del estreno, Bizet, descorazonado, deambuló por las calles de París, hasta el amanecer.

cer, en compañía de su amigo y colega Guiraud, dando rienda suelta a su dolor, a su desesperación. Otra versión afirma que se dirigió a su casa, la de su suegro Halévy, silencioso y cabizbajo, acompañado de éste y de Meilhac.

Vincent d'Indy felicitó a Bizet, el día del estreno de Carmen, después del primer acto. Bizet le dijo: «Es Ud. el primero que me felicita y mucho me temo que sea el último».

Reyer, esta vez fue comprensivo y en *Les Débats* escribió: «Carmen no ha muerto (se refería al fracaso del estreno) y en la Ópera Cómica se han visto muchas obras que han vuelto de más lejos».

Galabert admitió que Bizet, aquella triste noche, pudo sufrir una fuerte depresión moral, pero siempre creyó que lo que mató a Bizet tan prematuramente fue el exceso de trabajo. En 1866, el músico había escrito a Galabert: «Trabajo de quince a dieciséis horas diarias; algunas veces más, pues tengo lecciones; pruebas que corregir; hay que vivir.» Y en 1867 escribía: «Llevo una vida insensata; todos los días doy lecciones. Tengo que dirigir la publicación de Mignon, reducir la partitura a piano... me siento enfermo.» Y días después: «Estoy con las pruebas de Romeo hasta el cuello. Trabajo como un negro, estoy agotado. Estoy embrutecido, termino el arreglo de Hamlet para piano a cuatro manos. Acabo de terminar melodías para un nuevo editor. Temo haber hecho sólo cosas mediocres, pero necesito dinero, ¡siempre dinero! ¡al diablo!».

La muerte sorprendió a Bizet el 3 de junio de 1875 cuando planeaba escribir una ópera que debía titularse *El Cid* (texto de Guillén de Castro). No había tomado apuntes, pero en presencia de algunos amigos había ejecutado al piano fragmentos que ya bullían en su mente. También estaba a punto de componer un oratorio titulado *Genoveva de París*, sobre un poema de Louis Gallet.

¿Cómo fue el hombre? Según testimonio de sus contemporáneos, era el tipo de un «buen

muchacho», siempre de excelente humor, sencillo y afable, afectuoso, fiel a sus padres y a sus amigos, recto, franco e incapaz de ninguna mala acción. Fue un trabajador infatigable. La reflexión, el espíritu crítico, la gran cultura, las ideas generales -dice Landormy- le faltaron un poco; su horizonte intelectual era bastante limitado.

De niño tenía aficiones literarias y sus padres le escondían los libros para que no leyese tanto y en cambio estudiara música, cosa que a él no le agradaba del todo. En su habitación de la calle Douai tenía una buena biblioteca, muy completa y variada; los libros estaban bien encuadernados y meticulosamente alineados.

Estudió filosofía y religiones; pero su inteligencia, aunque vivaz, no era capaz de profundizar mucho. Mas, ¿qué importa?, escribió una obra inmortal. Nadie podría exigirle más a un ser humano.

No conoció en vida el triunfo y la gloria que tanto había ambicionado, cosa que parece ser el sino de muchos grandes artistas. Después de su muerte, Nietzsche calificó Carmen de obra maestra y se declaró orgulloso de haber asistido a treinta y dos representaciones consecutivas de esta ópera. Y los escritores Brockway y Weinstock, autores del libro «La Ópera», han denominado a Carmen, la «ópera perfecta».

Ha correspondido a un músico francés, la misión y la gloria, bien extrañas, de escribir la primera ópera española. Aunque existen ligeras dudas de si Bizet estuvo o no, alguna vez, en España, los más autorizados biógrafos coinciden en afirmar que nunca puso pie en ella. Bizet poseía el don de asimilarse todo lo exótico y al escribir sus obras se substraía a la realidad que le rodeaba y se situaba en la del paisaje que se proponía describir. Empero, fue al interpretar a España cuando realizó su obra maestra, una obra que después de su frígido estreno, ha conseguido los más delirantes éxitos en todos los teatros líricos del mundo y se representa hoy continuamente, despertando una inacabable admiración.

## *Sipnosis* *Argumental*

*Lugar de acción: En Ceylán durante la designación de los bárbaros*

### *Acto 1º*

**H**a llegado el momento de elegir un nuevo jefe en el pequeño mundo de los pescadores cingaleses, que se reúnen para celebrar con gran fausto un baile ceremonial y un gran festival. La elección recae en Zurga. Poco después llega Nadir, amigo muy querido de Zurga, de quien hacía tiempo no tenía noticias. Recuerdan pasados días en que cometieron la tontería de reñir por una mujer muy hermosa, una sacerdotisa del templo de Brahma, conocida de ellos por Leila, y sobre ella cantan un dúo que es una de las inspiraciones más delicadas de Bizet: "Del templo al limitar".

Este dúo lo inicia Nadir, describiendo la escena con ardor y apasionamiento. Creyéndose ya curados de su vieja rencilla, juran ahora una amistad eterna, prometiéndose una fraternidad leal hasta la muerte. Un pescador anuncia la llegada de una misteriosa sacerdotisa, cubierta por un espeso velo, que acostumbra a aparecer una vez al año y rogar por el bien de los pescadores, quienes ven en ella una devota guardiana. Ninguno se atreve a acercarse al lugar donde hace sus oraciones, que es un sitio cerca de las rocas en las alturas de la aldea, y todos la tratan con venera-

ción y respeto. Siempre llega cubierta de un espeso velo y al iniciar ella su marcha hacia el templo, el pueblo canta un coro de plegaria al gran Dios Brahma, y la sacerdotisa confunde también su voz en la oración.

Antes de entrar en el templo, Zurga le pide que rece día y noche por el pueblo, prometiéndole que si conserva su voto de castidad recibirá una gran perla de inmenso valor pero que si rompe el voto sobre ella caerá la pena de muerte. Va a jurar cuando con sobresalto mira a Nadir. El Gran Sacerdote, Nourabad, le recuerda que aún es tiempo para que revoque su juramento si así lo desea, pero la sacerdotisa, con aplomo, rehusa y entra en el templo.

Al quedarse solo, Nadir tiembla ante el descubrimiento de que la dama cubierta no es otra que Leila. No es el descubrimiento lo que le espanta, es que su amor por ella no se ha extinguido. En una amorosa aria evoca la primera vez que puso en ella sus ojos: "Yo creo escuchar aún".

Nadir resuelve comunicar a Zurga su descubrimiento. Se siente abrumado y se deja caer en la mullida hierba, quedándose dormido. Mientras Nadir está entregado a su sueño, las sacerdotisas, al volver del templo, encienden fuego sobre las rocas en donde Leila canta una plegaria a Brahma. El eco de la dulce voz despierta a Nadir, y la llama con voz baja y medrosa. En su misma plegaria Leila le contesta furtivamente, sin que sospechen las sacerdotisas que la acompañan. Amparado por la oscuridad que paulatinamente se va haciendo más densa, Nadir, olvidando su juramento a Zurga, corre al lado de la mujer que nunca ha dejado de amar.

## Acto 2º

Cerca de un templo viejo y arruinado, Leila empieza su solitaria vigía recordándole Nourabad otra vez el juramento que ha hecho, su renuncia al matrimonio y su devoción a su pueblo. La sacerdotisa da cuenta de un juramento que hizo cuando era niña de proteger a un fugitivo; aunque los enemigos para amedrantarla y obligarla a delatarlo pusieron sobre su pecho una daga, ella cumplió su juramento y él huyó dejándole una cadena de oro. Esta narración queda expresada en la siguiente aria: "Siccome un di caduco il sole". Muerte y venganza será tu suerte si violases tu juramento, le dice Nourabad. Queda sola Leila con sus pensamientos y recuerdos.

Esclavizado su corazón por su juramento religioso y sin embargo consciente de su amor por Nadir, Leila se entrega a la más terrible desesperación y la voz de su amante le hace olvidar sus reflexiones. Corriendo hacia ella el amante de la sacerdotisa le implora desafiar a los sacerdotes, romper su injusto juramento a Brahma, recobrar su perdida libertad y así poder huir juntos en busca de la felicidad. Ella rehusa pero su amor es demasiado fuerte y termina por abandonarse en los brazos de Nadir. Entonces empieza el hermoso dúo: "Non hai compreso un cor fedel".

Surge ahora la tragedia. Sin saberlo, los amantes ha estado espíándolos Nourabad. Sin demora da el grito de alarma ante el pueblo, acusando a Leila. Los pescadores avanzan hacia la pareja en actitud amenazante pidiendo la muerte de los dos. Zurga se adelanta y les ordena que retrocedan y la chusma se desbanda. Cuando se han marchado los pescadores, Nourabad arranca el velo que cubre el rostro de la sacerdotisa y con gran sorpresa de Zurga se descubre que es Leila, la mujer que Nadir había jurado con él olvidar para siempre.

Lleno de cólera por lo que él juzga una deslealtad de su amigo ordena que ambos sean ejecutados. Nadir es llevado encadenado y los sacerdotes sujetan a Leila.

## Acto 3º

### Escena 1ª

Ante el afaneque donde Leila está prisionera con centinelas, Zurga acaricia la idea de salvar la vida de su amigo y la de la mujer que éste ama. Leila sale a la entrada de la tienda y llama a Zurga con voz queda y dolorosa. Le suplica que aleje a los guardias y hable con ella. Zurga accede a la súplica de la infiel sacerdotisa. Una vez solos, Leila implora por la vida de Nadir en un aria de gran fuerza dramática en que dice no temer la muerte por ella sino por Nadir a quien tanto ama. Zurga le declara su propio amor por ella y abiertamente le confiesa los terribles celos que siente por Nadir pero Leila lo desdena. Su negativa encoleriza a Zurga. Nourabad llega a anunciar el próximo sacrificio y Leila le entrega la cadena de oro que le dió el fugitivo pidiéndole que la envíe a su madre.

## Acto 3º

### Escena 2ª

En un agreste rincón del bosque se ha levantado la pira fúnebre y hasta allí son llevados Leila y Nadir. Al ascender a la pira, el firmamento se ve iluminado por un resplandor rojo que el pueblo cree es el resurgimiento de la aurora. Zurga entra y dice a la gente que lo que está viendo no es la aurora sino el rojo resplandor de sus hogares envueltos en llamas, y todos corren a salvar a sus hijos y menajes. Quedan solos en la escena Zurga y los dos prisioneros vigilados secretamente por Nourabad, y éste escucha cuando Zurga confiesa que él ha iniciado el fuego para salvar a los dos amantes. Con una gran

hacha de combate, Zurga rompe las cadenas que sujetan a los compañeros.

Los amantes alaban la gran generosidad de Zurga, quien por amor a la amistad ha hecho una acción que va a costarle la vida. Leila y Nadir huyen, y en esos momentos empiezan a oírse los salvajes gritos de los coléricos pescadores que piden venganza. Zurga los detiene con la punta de su daga hasta que Leila y Nadir se ven salvos a lo lejos, entre las rocas, Zurga es sujetado y obligado a subir a la pira.

Cuando el ardor de las llamas lame con sus candentes lenguas al noble Zurga, se ve que enormes llamas envuelven a la selva entera, y viendo en esta última catástrofe la cólera de Brahma, con reverencia se postra el pueblo, mientras el fuego los arroja en furia devastadora. En esta tremenda costumbre india de sacrificar a la víctima en la hoguera fúnebre, todos mueren con los amantes.

Y en esta forma culmina una de las tragedias más extraordinarias de la ópera francesa, la cual contiene melodías sublimes y sumamente originales.

## *Los Pescadores de Perlas*

### PRELUDIO

### ACTO I

#### CHOEUR

Sur la grève en feu.

#### SCÈNE ET CHOEUR

Amis, interrompez vos danses.

#### RÉCIT et REPRISE DU CHOEUR

#### DANSE

Demeure parmi nous, Nadir.

#### RÉCIT

C'est toi, toi qu'enfin je reerois.

#### DUO

Au fond du temple saint.

#### RÉCIT

Que voix-je?

#### CHOEUR

Sois la bienvenue.

#### SCÈNE et CHOEUR

Seule au milieu de nous.

#### RÉCIT

A celle voix.

#### ROMANCE

Je crois encore entendre.

#### SCÈNE et CHOEUR

Le ciel est bleu.

#### AIR et CHOEUR

Ô Dieu Brahma!

### PRELUDIO

### ACTO I

#### CORO

En la playa ardiente.

#### ESCENA Y CORO

Amigos, interrumpen sus danzas.

#### RECITADO y REANUDACIÓN

#### DEL CORO DANZADO

Quédate con nosotros, Nadir.

#### RECITADO

Eres tú, tú a quien finalmente vuelvo a ver.

#### DUO

En el fondo del Sagrado Templo.

#### RECITADO

¿Qué es lo que veo?

#### CORO

Bienvenida seas.

#### ESCENA y CORO

Sola entre nosotros.

#### RECITADO

A esta voz.

#### ROMANZA

Todavía creo oír.

#### ESCENA y CORO

El cielo es azul.

#### AIRE y Coro

¡Oh Dios Brahma!

**ACTO II**

ENTR'ACTE - SCÈNE et CHOEUR

L'ombre descend des cieux.

RÉCIT et CAVATINE

Me voila seule dans la nuit.

CHANSON

De mon amie.

DUO

Léila! Dieu puissant!

FINAL

Ah! revenez à la raison.

**ACTO III**

**CUADRO I**

ENTR'ACTE - RÉCIT et AIR

L'orage s'est calmé.

RECIT

Qu'ai-je vu?

DUO

Je frémis, je chancelle.

SCÈNE

Entends au loin ce bruit de fête.

**CUADRO II**

CHOEUR DANSÉ

Dès que le soleil.

SCÈNE et CHOEUR

Sombres divinités.

TRIO

Ô lumière sainte.

FINAL

Ce sont eux, les voici!

**ACTO II**

INTERMEDIO - ESCENA Y CORO

La sombra baja de los cielos.

RECITADO y CAVATINA

Me encuentro sola en la noche.

CANCIÓN

De mi amiga.

DUO

¡Leila! Dios poderoso.

FINAL

¡Ah! entren en razón.

**ACTO III**

**CUADRO I**

INTERMEDIO - RECITADO y AIRE

La tormenta amainó.

RECITADO

¿Qué vi?

DUO

Tiemblo, me tambaleo.

ESCENA

Escucha a lo lejos este ruido de fiesta.

**CUADRO II**

CORO DANZADO

Apenas el sol.

ESCENA y CORO

Tenebrosas deidades.

TRIO

Oh luz santa.

FINAL

¡Son ellos, ahí están!

*Acto Primero*

PRIMERA ESCENA

CHOEUR

Sur la grève en feu  
Où dort le flot bleu,  
Nous dressons nos tentes!  
Dansez jusqu'au soir,  
Filles à l'oeil noir,  
Aux tresses flottantes!  
Chassez par vos chants  
Les esprits méchants!

LE CHOEUR DES PÊCHEURS

Voilà notre domaine!  
C'est ici que le sort  
Tous les ans nous ramène,  
Prêts à braver la mort!  
Sous la vague profonde,  
Plongeurs audacieux  
A nous la perle bonde  
Cachée à tous les yeux!  
Voilà notre domaine! etc

REPRISE DU CHOEUR

Sur la grève en feu  
Où dort le flot bleu,  
Nous dressons nos tentes!  
Dansez jusqu'au soir...  
Filles à l'oeil noir,  
Aux tresses flottantes!  
Chassez par vos chants  
Les esprits méchants!

SEGUNDA ESCENA

ZURGA

Amis, interrompez vos danses et vos  
jeux!  
Il est temps de choisir un chef qui  
nous commande,  
Qui nous protège et nous défende.  
un chef aimé de tous, vigilant, coura-  
geux!...

PRIMERA ESCENA

CORO

Sobre las arenas ardientes  
En las que las olas mueren,  
Nosotros acampamos.  
Danzad hasta el crepúsculo,  
Muchachas de negros ojos  
Y de flotantes trenzas.  
Ahuyentad con vuestros cantos  
Los espíritus del mal.

CORO DE PESCADORES

He aquí nuestro dominio  
En los que el destino quiere  
Reunirnos todos los años  
Prestos a afrontar la muerte.  
Bajo la profunda ola  
Audaces nos lanzamos,  
Para nosotros la dorada perla  
Oculta a todos los ojos.  
He aquí nuestro dominio, etc.

ESTRIBILLO DEL CORO

Sobre las arenas ardientes  
En las que las olas mueren,  
Nosotros acampamos.  
Danzad hasta el crepúsculo,  
Muchachas de negros ojos  
Y de flotantes trenzas.  
Ahuyentad con vuestros cantos  
Los espíritus del mal.

ESCENA SEGUNDA

ZURGA

Amigos, interrumpid vuestras danzas  
y juegos  
Debemos elegir un jefe que nos guíe,  
Que nos proteja y nos defienda.  
Un jefe amado de todos, vigilante,  
valiente.

LE CHOEUR

Celui que nous voulons pour maitre  
Et que nous choisissons pour roi...  
Ami Zurga, ami Zurga c'est toi.

CORO

Aqué! a quien nosotros queremos  
por caudillo  
Y que nosotros elegiremos como rey.  
Amigo Zurga, amigo Zurga, eres tú.

ZURGA

Qui? - Moi!

ZURGA

¿Quién? ¿Yo?

LE CHOEUR

Oui, oui, sois notre chef!...nous ac-  
ceptons ta loi.

CORO

Sí, sí, ¡sé nuestro caudillo!... aceptamos  
tu ley.

ZURGA

Vous me jurez obéissance?

ZURGA

¿Me juráis obediencia?

LE CHOEUR

Sois notre chef!

CORO

¡Sé nuestro jefe!

ZURGA

A moi seul la toute-puissance?

ZURGA

¿Todo el poder para mí?

LE CHOEUR

Sois notre roi!

CORO

¡Sé nuestro rey!

ZURGA

Eh bien c'est dit... c'est dit!...

ZURGA

Pues bien... ¡Sea!... ¡Sea!

LE CHOEUR

A toi seul la toute puissance!  
Sois notre chef et notre roi!

CORO

Para ti todo el poder.  
¡Sé nuestro jefe y nuestro rey!

ZURGA

C'est dit, c'est dit!

ZURGA

¡Sea! ¡Sea!

**TERCERA ESCENA**

**TERCERA ESCENA**

LE CHOEUR

Mais qui vient là?

CORO

¿Quién viene?

ZURGA

Nadir! ami de ma jeunesse?  
Est-ce bien toi que je revois?...

ZURGA

¡Nadir! Amigo de mi infancia,  
¿Eres tú verdaderamente a quien  
veo?

LE CHOEUR

C'est Nadir, le coureur des bois!

CORO

Es Nadir, el corredor de los bosques.

NADIR

Oui, Nadir votre ami d'autrefois!  
Parmi vous, compagnons, que mon  
bon temps renaisse!  
Des savanes et des forêts  
Où les trappeurs tendent leurs rets,  
J'ai sondé l'ombre et le mystère!  
J'ai suivi, le poignard aux dents.  
Le tigre fauve aux yeux ardents  
Et le jaguar et la panthère!...  
Ce que j'ai fait hier, mes amis, vous  
le feriez demain!  
Compagnons, donnons-nous la main!

LE CHOEUR

Amis, donnons-lui la main!

ZURGA

Demeure parmi nous, Nadir, et sois  
des nôtres.

NADIR

Oui! - Mes vœux désormais, mes  
plaisirs sont les vôtres!

ZURGA

Eh bien! prends part à nos jeux!  
Ami, bois avec moi, danse et chante  
avec eux!

Avant que la pêche commence,  
Saluons le soleil, l'air et la mer in-  
mense !

REPRISE DU CHOEUR

Sur la grève en feu  
Où dort le flot bleu,  
Nous dressons nos tentes!  
Dansez jusqu'au soir,  
Filles à l'oeil noir,  
Aux tresses flottantes!  
Chassez par vos chants  
Les esprits méchants!

NADIR

Sí, Nadir, vuestro amigo de otros  
tiempos.  
Entre vosotros, compañeros, vuelven  
mis felices tiempos.  
En las sabanas y en los bosques,  
Donde los cazadores tienden sus re-  
des  
He explorado la sombra y el misterio.  
He seguido con el puñal entre los  
dientes  
Al feroz tigre de ardientes ojos  
Y al jaguar y a la pantera.  
Lo que ayer hice, amigos míos, lo ha-  
réis vosotros mañana.  
Compañeros, démonos la mano.

CORO

Amigos, démonos la mano.

ZURGA

Quédate con nosotros, Nadir, y sé de  
los nuestros.

NADIR

Sí, en adelante mis deseos y mis pla-  
ceres son los vuestros.

ZURGA

Pues bien, toma parte en nuestros  
juegos.  
Amigo, bebe conmigo, baila y canta  
con ellos.  
Antes de que comience la fiesta  
Saludemos al sol, al aire y al inmenso  
mar.

ESTRIBILLO DEL CORO

Sobre las arenas ardientes  
En las que las olas mueren,  
Nosotros acampamos.  
Danzad hasta el crepúsculo,  
Muchachas de negros ojos  
Y de flotantes trenzas.  
Ahuyentad con vuestros cantos  
Los espíritus del mal.

CUARTA ESCENA

ZURGA

C'est toi! - toi qu'enfin je revois!  
Après de si longs jours, après de si  
longs mois  
Où nous avons vécu séparés l'un de  
l'autre,  
Brahma nous réunit! -quelle joie est  
la nôtre  
Mais parle... es-tu resté fidèle à ton  
serment?  
Est-ce un ami que je revois ou bien  
un traître?

NADIR

De mon amour profond, j'ai su me  
rendre maître!

ZURGA

Oublions le passé... Fêtons ce doux  
moment!  
Soyons frères... restons amis toute la  
vie!  
Mon coeur a banni sa folie!

NADIR

Oui, le calme est venu pour toi, mais  
l'oubli ne viendra jamais!...

ZURGA

Que dis-tu?

NADIR

Zurga, quand tous deux nous touche-  
rons à l'âge  
Où les rêves des jours passés  
De notre âme sont effacés,  
Tu te rappelleras notre dernier voya-  
ge:  
Et notre halte aux portes de Candi...

CUARTA ESCENA

ZURGA

¡Eres tú! Tú, a quien de nuevo veo  
Después de tan largos días, después  
de tan largos meses  
Vividos separados el uno del otro,  
Brahma nos ha reunido, qué alegría  
la nuestra!  
Pero habla... ¿has permanecido fiel a  
tu juramento?  
¿Es un amigo al que vuelvo a ver, o  
es un traidor?

NADIR

De mi amor profundo he sabido ha-  
cerme el Señor.

ZURGA

Olvidemos el pasado... festejemos es-  
tos dulces momentos.  
Seamos hermanos... quedemos ami-  
gos para toda la vida.  
Mi corazón ha desterrado su locura.

NADIR

Sí, te ha llegado la calma, pero  
el olvido no llegará jamás.

ZURGA

¿Qué dices?

NADIR

Zurga, cuando ambos lleguemos a la  
edad  
En la que los sueños de los días pasa-  
dos  
Se borren de nuestra alma  
Tú te acordarás de nuestro último  
viaje  
Y de nuestra parada a las puertas de  
Candi...

ZURGA

C'était le soir,—dans l'air par la brise  
attédi,  
Les bramines, aux fronts inondés de  
lumière .  
Appelaient lentement la foule à la  
prière!...

NADIR

Au fond du temple saint paré de  
fleurs et d'or,  
Une femme apparaît! -Je crois la  
voir encore!

ZURGA

Une femme apparaît! -Je crois la  
voir encore!

NADIR

La foule prosternée  
La regarde, étonnée,  
Et murmure tout bas:  
Voyez, c'est la déesse  
Oui dans l'ombre se dresse  
Et vers nous tend les bras!

ZURGA

Son voile se soulève!...  
Ô vision! Ô rêve!  
La foule est à genoux!

ENSEMBLE

Oui, c'est elle!  
C'est la déesse plus charmante et  
plus belle!  
Oui, c'est elle, c'est la déesse  
Qui descend parmi nous!  
Son voile se soulève  
Et la foule est à genoux!

NADIR

Mais à travers la foule elle s'ouvre un  
passage!

ZURGA

Son long voile déjà nous cache son  
visage!

ZURGA

Era por la tarde, en el aire entibiado  
por la brisa  
Los brahmanes sus frentes inundadas  
de sol, luz,  
Llamaban lentamente al gentío a la  
oración...

NADIR

En el fondo del santo templo adorna-  
do de flores y oro,  
Una mujer aparece. ¡Aún creo verla!

ZURGA

Una mujer aparece. ¡Aún creo verla!

NADIR

La muchedumbre postrada:  
La mira asombrada,  
Y murmura quedamente:  
Mirad, es la diosa  
Que de las sombras emerge  
Y hacia nosotros tiende sus brazos.

ZURGA

Su velo se alza.  
¡Oh visión! ¡Oh sueño!  
La muchedumbre está arrodillada.

LOS DOS

Sí, es ella.  
¡Es la diosa más encantadora y más  
bella!  
Sí, es ella, es la diosa  
que descende entre nosotros.  
Su velo se alza  
La muchedumbre está arrodillada.

NADIR

Pero a través de la gente, ella se abre  
un camino.

ZURGA

Su largo velo nos oculta su rostro.

NADIR	NADIR
Mon regard, hélas, la cherche en vain!	Mi mirada, ¡ay de mí!, la busca en vano.
ZURGA	ZURGA
Elle fuit!	¡Ella huye!
NADIR	NADIR
Elle fuit!	¡Ella huye!
Mais dans mon âme soudain Quelle étrange ardeur s'allume!	Pero en mi alma repentinamente Un extraño ardor se inflama.
ZURGA	ZURGA
Quel feu nouveau me consume!	¡Qué nuevo fuego me consume!
NADIR	NADIR
Ta main repousse ma main!	¡Tu mano rechaza a la mía!
ZURGA	ZURGA
Ta main repousse ma main!	¡Tu mano rechaza a la mía!
NADIR	NADIR
De nos coeurs l'amour s'empare Et nous change en ennemis!	De nuestros corazones el amor se apodera y nos convierte en enemigos.
ZURGA	NADIR
Non, que rien ne nous sépare!	No, que nada nos separe.
NADIR	NADIR
Non, rien!	No, ¡nada!
ZURGA	ZURGA
Que rien ne nous sépare!	¡Que nada nos separe!
NADIR	NADIR
Non, rien!	¡No, nada!
ZURGA	ZURGA
Jurons de rester amis!	¡Queremos quedar amigos!
NADIR	NADIR
Jurons de rester amis!	¡Queremos quedar amigos!
ENSEMBLE	LOS DOS
Oui, c'est elle!... C'est la déesse En ce jour qui vient nous unir Et fidèle à ma promesse	Sí, es ella... Es la diosa Que en este día viene a unirnos, y fiel a mi promesa

Comme un frère je veux te chérir!  
C'est elle!... C'est la déesse  
Qui vient en ce jour nous unir!  
Oui, partageons le même sort!  
Soyons unis jusqu'à la mort!

QUINTA ESCENA

ZURGA

Que vois-je? Une pirogue aborde  
près d'ici.  
Je l'attendais!...O dieu Brahma, mer-  
ci!

NADIR

Qui donc attendais-tu?

ZURGA

Une femme inconnue et belle autant  
que sage,  
Que les plus vieux de nous, selon le  
antique usage,  
Loin d'ici chaque année, ont soin  
d'aller chercher.  
Un long voile à nos yeux dérobe son  
visage;  
Et nul ne doit la voir, nul ne doit  
l'approcher!...  
Mais pendant nos travaux, debout  
sur ce rocher,  
Elle prie... et son chant que plane sur  
nos têtes  
Ecarte les esprits méchants et nous  
protège!  
Elle approche!...ami, fête avec nous  
son arrivée!

LE CHOEUR

C'est elle!...Elle vient!...On l'amène  
ici!  
La voici!

Como a un hermano voy a quererte.  
¡Es ella!... Es la diosa  
Que en este día viene a unirnos.  
Sí, corremos la misma suerte.  
Estemos unidos hasta la muerte.

QUINTA ESCENA

ZURGA

¿Qué veo? Una piragua que atraca  
aquí cerca.  
¡La esperaba!...Oh dios Brahma,  
¡gracias!

NADIR

¿Y a quién esperabas?

ZURGA

A una mujer desconocida y bella al  
par que sabía,  
Que los más viejos de nosotros, se-  
gún la antigua usanza,  
Cada año, lejos de aquí, íbamos a  
buscar.  
Un largo velo a nuestros ojos oculta  
su rostro  
Y nadie la puede ver, nadie debe  
acercarse a ella.  
Pero durante nuestros trabajos, en  
pie sobre esa roca  
Reza...y su canto que sobre nuestras  
cabezas vuela  
Aparta los espíritus malignos y nos  
protege.  
¡Se aproxima!...Amigo, festeja con  
nosotros su llegada.

CORO

¡Es ella!...¡Viene!...¡Se acerca!  
¡Hela aquí!

SEXTA ESCENA

LE CHOEUR

Sois la bienvenue.  
Amie inconnue,  
Reçois nos présents!  
Chante et que l'orage  
Aplaise sa rage,  
A tes doux accents!  
Que la troupe immonde  
Des esprits de l'onde,  
Des près et des bois,  
S'envolve à ta voix!  
Sois la bienvenue,  
Amie inconnue,  
Etc.  
Protège-nous!  
Veille sur nous!

ZURGA

Seule au milieu de nous, vierge pure  
et sans tache,  
Promets-tu de garder le voile que te  
cache?

LEILA

Je le jure!

ZURGA

Promets-tu de rester fidèle a ton ser-  
ment  
De prier nuit et jour au bord du gouf-  
fre sombre?

LEILA

Je le jure!

ZURGA

D'écarter par tes chants les noirs es-  
prits de l'ombre,  
De vivre sans ami, sans époux, sans  
amant!

LEILA

Je le jure!

SEXTA ESCENA

EL CORO

Sé bienvenida,  
Amiga desconocida,  
¡Recibe nuestros presentes!  
Canta y que la tempestad  
Aplaque su furia  
Al oír tus dulces acentos.  
Que la inmundada tropa  
De los espíritus del mar,  
De los prados y de los bosques  
Huya al escuchar tu voz.  
Sé bienvenida,  
Amiga desconocida,  
Etc.  
¡Protégenos!  
¡Vela por nosotros!

ZURGA

Sola, en medio de nosotros, virgen  
pura sin mácula,  
¿Prometes conservar el velo que te  
oculta?

LEILA

¡Lo juro!

ZURGA

¿Prometes ser fiel a tu juramento  
De rezar noche y día al borde del os-  
curo abismo?

LEILA

¡Lo juro!

ZURGA

De alejar con tus cantos los negros  
espíritus de la oscuridad,  
De vivir sin amigo, sin esposo, sin  
amante.

LEILA

¡Lo juro!

ZURGA

Si tu restes fidèle,  
Et soumise à ma loi,  
Nous garderons pour toi,  
La perle la plus belle!  
Et l'humble fille alors sera digne d'un  
roi!

Mais si tu nous trahis!...si ton âme  
succombe

Aux pièges maudits de l'amour,  
Malheur à toi!...C'est ton dernier  
jour!

Pour toi s'ouvre la tombe. La mort  
t'attend!

LE CHOEUR

Malheur à toi!

NADIR

Ah! funeste sort!

LEILA

Ah! C'est lui!

ZURGA

Qu'as-tu donc?...ta main frissonne et  
trempe!

D'un noir pressentiment ton coeur  
est agité...

Eh bien!...fuis ce rivage où le sort  
nous rassemble...

Reprends ta liberté!

LE CHOEUR

Parle! Réponds!

LEILA

Je reste. Je reste ici quand j'y devrais  
mourir!

Que mon sort glorieux ou funeste  
s'accomplisse!

Je reste, je reste, mes amis, ma vie est  
à vous!

ZURGA

Si permaneces fiel,

Y sumisa a mi ley,

Nosotros guardaremos para ti

La perla más bella.

Y la humilde muchacha será enton-  
ces digna de un rey.

Pero si nos traicionas...si tu alma  
sucumbe

A los engaños malditos del amor.

¡Maldición sobre ti!...Será tu último  
día.

Para ti se abre la tumba. La muerte  
te espera.

EL CORO

¡Maldición sobre ti!

NADIR

¡Ah! ¡Suerte funesta!

LEILA

¡Ah! ¡Es él!

ZURGA

¿Qué tienes?...¡Tu mano tiembla y se  
estremece!

Tu corazón se agita con un negro  
presentimiento.

¡Y bien!...Huye de estas riberas, en  
las que la suerte nos ha reunido...

¡Vuelve a la libertad!

EL CORO

¡Habla! ¡Responde!

LEILA

Me quedo ¡Me quedo aquí aunque  
debería morir!

¡Que mi muerte, gloriosa o funesta,  
se cumpla!

¡Me quedo, me quedo, amigos míos,  
mi vida está con vosotros!

ZURGA

C'est bien!...A tous les yeux tu resteras voilée  
Tu chanteras pour nous sous la nuit étoilée.  
Tu l'as promis!

LEILA

Je l'ai juré!

ZURGA

Tu l'as juré!

LE CHOEUR

Brahma, divin Brahma, que ton bras nous protège,  
Des esprits de la nuit qu'il écarte le piège!  
O Dieu Brahma, nous sommes tous  
A tes genoux!

### SÉPTIMA ESCENA

NADIR

A cette voix quel trouble agitait tout mon être?  
Quel fol espoir?...comment ai-je cru reconnaître? ...  
Hélas! devant mes yeux déjà, pauvre insensé,  
La même vision tant de fois a passé!  
Non! non! c'est le remords, la fièvre, le délire!  
Zurga doit tout savoir,  
J'aurais du tout lui dire!  
Parjure à mon serment, j'ai voulu la revoir!  
J'ai découvert sa trace,  
Et j'ai suivi ses pas!  
Et caché dans la nuit et soupirant tout bas,  
J'écoutais ses doux chants emportés dans l'espace.  
Je crois entendre encore,

ZURGA

¡Está bien!... A todos los ojos permanecerás oculta.  
Cantarás para nosotros bajo la noche estrellada.  
¡Lo has prometido!

LEILA

¡Lo he jurado!

ZURGA

¡Lo has jurado!

EL CORO

Brahma, divino Brahma, que tu brazo nos proteja  
De los espíritus de la noche, sus lazos aleje.  
¡Oh Dios Brahma, estamos todos a tus pies!

### SÉPTIMA ESCENA

NADIR

¿Por qué al oír su voz se agitaba todo mi ser?  
¿Qué loca esperanza?...¿Cómo habré creído reconocerla?  
¡Ay!, delante de mis ojos, pobre insensato  
La misma visión ha pasado tantas veces...  
¡No! ¡No!, son los remordimientos, la fiebre, el delirio.  
Zurga debe de saberlo todo,  
Debo decirle todo.  
Perjuro a mi juramento, he querido volver a verla.  
He descubierto su pista,  
He seguido sus pasos.  
Y oculto en la noche y suspirando dulcemente  
Escuchaba sus dulces cantos transportados por el espacio.  
De nuevo he creído escuchar

Caché sous les palmiers,  
Sa voix tendre et sonore  
Comme un chant de ramiers!  
Ô nuit enchanteresse!  
Divin ravissement!  
Ô souvenir charmant!  
Folle ivresse! Doux réve!  
Aux clarés des étoiles,  
Je crois encor la voir,  
Entr'ouvrir ses longs voiles  
Aux vents tièes du soir!  
Ô nuit enchanteresse!  
Divin ravissement!  
Ô souvenir charmant!  
Folle ivresse! doux réve!  
Charmant souvenir!

LE CHOEUR DES PÊCHEURS  
Le ciel est bleu!... la mer est immobi-  
le et claire!...

OCTAVA ESCENA

NOURABAD

Toi, reste là, debout sur ce roc solitai-  
re!...

Aux lueurs du brasier en feu.  
Aux vapeurs de l'encens qui monte  
jusqu'à Dieu.  
Chante... nous t'écoutons!

NADIR

Adieu doux rêve.. adieu!

LEILA

Ô Dieu Brahma!  
Ô maître souverain du monde!

LE CHOEUR

Ô dieu Brahma!

LEILA

Blanche Siva!  
Reine a la chevelure blonde!

Oculto bajo las palmeras  
Su voz tierna y sonora  
Como un canto de palomas  
¡Oh noche encantadora!  
¡Divino arrobamiento!  
¡Oh recuerdo encantador!  
¡Loca embriaguez! ¡Dulce sueño!  
A la claridad de las estrellas  
Creo verla de nuevo,  
Entreabrir sus largos velos  
A los tibios vientos de la tarde.  
¡Oh noche encantadora!  
¡Divino arrobamiento!  
¡Oh recuerdo encantador!  
¡Loca embriaguez! ¡Dulce sueño!  
¡Recuerdo encantador!

LOS COROS DE PESCADORES  
¡El cielo es azul!... ¡El mar está inmó-  
vil y claro!...

OCTAVA ESCENA

NOURABAD

¡Quédate aquí, sobre la solitaria ro-  
ca!

A los resplandores del brasero en lla-  
mas,  
A los vapores de los inciensos que  
suben a Dios  
Canta... ¡te escuchamos!

NADIR

Adiós dulce sueño... ¡adiós!

LEILA

¡Oh Dios Brahma!  
¡Oh soberano maestro del mundo!

EL CORO

¡Oh Dios Brahma!

LEILA

¡Blanca Siva!  
La reina de los cabellos dorados.

LE CHOEUR

Blanche Siva!

EL CORO

¡Blanca Siva!

LEILA

Esprits de l'air, esprits de l'onde,  
Des rochers, des prés et des bois,  
Ecoutez ma voix!

LEILA

Espíritus del aire, espíritus del mar,  
De las rocas, de los prados y de los  
bosques,  
¡Escuchad mi voz!

NADIR

Ciel!...encor cette voix!

NADIR

¡Cielos!...¡De nuevo esa voz!

LEILA

Dans le ciel sans voiles,  
Parsemé d'étoiles,  
Au sein de la nuit  
Transparent et pur,  
Comme dans un rêve,  
Penché sur la grève,  
Mon regard vous suit  
A travers la nuit!  
Ma voix vous implore,  
Mon coeur vous adore,  
Et mon chant léger,  
Ainsi qu'un oiseau semble voltiger!

LEILA

En el cielo sin velos,  
Sembrado de estrellas,  
En el seno de la noche  
Transparente y pura,  
Como en un sueño,  
Inclinada sobre la arena  
Mi mirada os sigue  
¡A través de la noche!  
Mi voz os implora,  
Mi corazón os adora,  
Y mi canto ligero,  
Cual un pájaro parece revolotear.

LES SORCIERES ET LE CHOEUR

Chante, chante encore!

Que ta voix sonore,

Que ton chant léger,

Loin de nous, ce soir, chasse tout  
danger!

LAS BRUJAS Y EL CORO

¡Canta, sigue cantando!

Que tu voz sonora,

Que tu canto ligero,

Lejos de nosotros, esta tarde, aleje  
todo peligro.

NADIR

Dieu! c'est elle! O Leila!...Leila!  
Ne redoute plus rien!...me voici!...je  
suis là!

Pret a donner mes jours, mon sang  
pour te défendre!

NADIR

¡Dios! ¡Es ella! ¡Oh Leila!...¡Leila!  
¡No temas más!...¡Heme aquí! ¡Aquí  
estoy!

Presto a dar mis días, mi sangre por  
defenderte.

LEILA

Il est là!...il m'écoute!

LEILA

¡Está allí!... ¡Me escucha!

LE CHOEUR

Chante, chante encore!  
Que ta voix sonore,  
Que ton chant léger,  
Loin de nous, ce soir, chasse tout  
danger!

NADIR

Chante, chante encore!  
Ô toi que j'adore,  
Ne crains nul danger!  
Jè suis là, je viens pour te protéger!

LEILA

Pour toi que j'adore,  
Qui jé chante encore!  
Et mon chant léger,  
Ainsi qu'un oiseau semble voltiger!

EL CORO

¡Canta! ¡Sigue cantando!  
Que tu voz sonora,  
Que tu canto ligero,  
Lejos de nosotros, esta tarde, aleje  
todo peligro.

NADIR

¡Canta! ¡Sigue cantando!  
¡Oh tú, a quien adoro,  
No temas ningún peligro!  
¡Estoy aquí, vengo para protegerte!

LEILA

Por ti a quien adoro,  
¡Sí, yo sigo cantando!  
Y un canto ligero,  
¡Cual un pájaro parece revolotear!

*Acto Segundo*

PRIMERA ESCENA

CHOEUR

L'ombre descend des cieux;  
La nuit ouvre ses voiles,  
Et les blanches étoiles  
Se baignent dans l'azur des flots si-  
lencieux!

NOURABAD

Les barques ont gagné la grève;  
Pour cette nuit, Leila, notre tâche  
s'achève.  
Ici tu peux dormir.

LEILA

Allez-vous donc, hélas!  
Me laisser seule?

NOURABAD

Oui; mais ne tremble pas,  
Sois sans crainte. Par là des rocs inac-  
cesibles.  
Défendus par les flots grondants;  
De ce côté, le camp; et là, gardiens  
terribles,  
Le fusil sur l'épaule et le poignad aux  
dents,  
Les Fakirs veilleront!

LEILA

Que Brahma me protège!

NOURABAD

Si ton coeur pur, si tu tiens ton ser-  
ment,  
Dors en paix sous ma garde et ne  
crains aucun piège!

LEILA

En face de la mort, j'ai su rester fidèle,  
Au serment qu'une fois j'avais fait...

PRIMERA ESCENA

CORO

Las sombras descienden de los cielos;  
La noche abre sus velos,  
Y las blancas estrellas  
¡Se bañan en el azul de las olas silen-  
ciosas!

NOURABAD

Las barcas han llegado a la arena;  
Por esta noche, Leila, nuestra tarea  
se ha terminado.  
Puedes dormir aquí.

LEILA

¿Os vais pues?  
¿Me dejáis sola?

NOURABAD

Sí, pero no tiembles,  
Quédate sin temor. Por allí rocas  
inaccesibles.  
Defendidas por olas rugientes;  
De este lado, el campo y allí, guardia-  
nes terribles,  
El fusil a la espalda y el puñal entre  
los dientes,  
¡Los Fakires vigilan!

LEILA

¡Que Brahma me proteja!

NOURABAD

Si tu corazón permanece puro,  
si mantienes tu juramento.  
¡Duerme en paz bajo mi guardia y no  
temas ninguna trampa!

LEILA

De cara a la muerte, sé quedar fiel,  
Al juramento que hice una vez...

NOURABAD

Toi! comment?

LEILA

J'étais encore enfant... un soir... je me rapelle...  
Un homme, un fugitif, implorant mon secours,  
Vint chercher un refuge en notre humble chaumière;  
Et je promis le coeur ému par sa prière,  
De le cacher à tous, de protéger ses jours.  
Bientôt une horde farouche Acourt, la menace à la bouche...  
On m'entoure!...un poignard sur mon front est levé...  
Je me tais...La nuit vient...il fuit...il es sauvé!  
Mais avant de gagner la savance lointaine:  
«O courageuse enfant, dit-il, prend cette chaîne  
Et garde la toujours, en souvenir de moi!  
Moi, je me souviendrai!» -J'avais sauvé sa vie,  
Et tenu ma promesse!...

NOURABAD

C'est bien!...Songes-y!  
De tous nos maux Zurga peut te demander compte!  
Songes-y!...songe à Dieu!

REPRISE DU CHOEUR

L'ombre descend de cieux,  
La nuit ouvre ses voiles,  
Et les-blanches étoiles  
Se baignent dans l'azur des flots silencieux.

NOURABAD

¡Tú! ¿Cómo?

LEILA

Era como una niña... una tarde... me recuerdo...  
Un hombre, un fugitivo, implorando mi ayuda.  
Vino a buscar un refugio en nuestra humilde cabaña:  
Y yo prometí, el corazón emocionado por su oración.  
Ocultarlo a todos, proteger sus días.  
De pronto, una horda feroz Aparece; amenazas en sus bocas...  
Me rodea... un puñal se cierne sobre mi frente...  
Yo callo... Viene la noche...él huye...  
¡Está salvado!  
Pero antes de alcanzar la sabana lejana:  
«¡Oh valerosa niña, dice, toma esta cadena  
y guárdala siempre, como recuerdo mío!  
¡Yo, yo te recordaré!». -Yo había salvado su vida  
y mantenido mi promesa.

NOURABAD

¡Está bien!...¡Ilusiones!  
De todas nuestras obras, Zurga puede pedirnos cuenta.  
¡Ilusiones!...¡Sueña con Dios!

ESTRIBILLO DEL CORO

Las sombras descienden de los cielos.  
La noche abre sus velos.  
Y las blancas estrellas  
Se bañan en el azul de las olas silenciosas.

SEGUNDA ESCENA

LEILA

Me voilà seule dans la nuit,  
Seule en ce lieu désert où règne le silence!

Je frissonne...j'ai peur!...et le sommeil me fuit!...

Mais il est là!...mon coeur devine sa présence!

Comme autrefois dans la nuit sombre,

Caché sous le feuillage épais,  
Il veille près de moi dans l'ombre,  
Je puis dormir, rêver en paix!...

Il veille près de moi,

Comme autrefois,

Comme autrefois

C'est lui! mes yeux l'ont reconnu!

C'est lui!.. mon âme est rassurée!

O bonheur!...joie inespérée!

Pour me ervoir il est venu!...

Comme autrefois dans la nuit sombre,

Caché sous le feuillage épais,

Il veille près de moi dans l'ombre.

Je puis dormir rêver en paix!

Il veille près de moi,

Comme autrefois,

Comme autrefois.

NADIR

De mon amie,

Fleur endormie

Au fond du lac silencieux,

J'ai vu dans l'onde

Claire et profonde

Etinceler le front joyeux

Et les doux yeux!...

Ma bien-aimée

Est enfermée

Dans un palais d'or et d'azur;

Je l'entends rire,

Et je vois luire

Sous le cristal du gouffre obscur

Son regard pur!

SEGUNDA ESCENA

LEILA

Heme aquí sola en la noche,  
Sola en este desierto lugar en el que reina el silencio!

Tiemblo...¡Tengo miedo!...y el sueño me huye.

¡Él está ahí!... ¡Mi corazón nota su presencia!

Como otras veces en la noche oscura,  
Oculto en el espeso follaje,

Él vela cerca de mí en la sombra.

Puedo dormir ¡soñar en paz!...

Vela cerca de mí,

Como otras veces.

Como otras veces.

¡Es él! ¡Mis ojos le han reconocido!

¡Es él! ¡Mi alma se tranquiliza!

¡Oh dicha!...¡Alegría inesperada!

Por volver a verme ha venido,

Como otras veces, en la noche oscura,

Oculto en el espeso follaje.

Él vela cerca de mí en la sombra.

Puedo dormir ¡soñar en paz!

Él vela cerca de mí,

Como otras veces,

Como otras veces.

NADIR

De mi amada,

Flor dormida

en el fondo de silencioso lago,

He visto en la ola

Clara y profunda

Centellear su faz alegre

y sus dulces ojos,...

Mi bien amada

Está encerrada

En un palacio de oro y azul;

La escucho reír,

Y veo brillar,

Bajo el cristal del abismo oscuro

Su mirar puro.

LEILA  
Dieu! La voix se rapproche!...  
Un doux charme m'attire. Ciel! C'est  
lui!

TERCERA ESCENA

NADIR  
Leila! Leila!

LEILA  
Dieu puissant, le voilà!

NADIR  
Près d'elle, me voilà!...

LEILA  
Par ce étroit sentier qui borde un  
sombre abîme,  
Comment es-tu venu?

NADIR  
Un Dieu guidait mes pas, un tendre  
espoir m'anime!  
Rien ne m'a retenu!

LEILA  
Que viens-tu faire ici? Fuis...la mort  
te menace!

NADIR  
Apaise ton effroi...Pardonne!...

LEILA  
J'ai juré!...Je ne dois pas t'entendre!  
Hélas, je ne dois pas te voir!

NADIR  
Ah! Fais-moi grâce!

LEILA  
La mort est sur tes pas!

NADIR  
Ne me repousse pas!

LEILA  
Ah, va t'en!

LEILA  
¡Dios! ¡La voz se aproxima!  
Un dulce encanto me atrae. ¡Cielos!  
¡Es él!

TERCERA ESCENA

NADIR  
¡Leila! ¡Leila!

LEILA  
¡Poderoso Dios! ¡Helo aquí!

NADIR  
¡Junto a ella! ¡Heme aquí!

LEILA  
Por este estrecho sendero que bordea  
un oscuro abismo,  
¿Cómo has podido llegar?

NADIR  
Un Dios guió mis pasos, una dulce  
esperanza me anima.  
¡Nada puede detenerme!

LEILA  
¿Qué vienes a hacer aquí? Huye...la  
muerte te amenaza.

NADIR  
Calma tu temor...¡Perdona!

LEILA  
¡He jurado!...¡No debo escucharte!  
¡Ay de mí!, no debo verte.

NADIR  
¡Ay! ¡Dame el perdón!

LEILA  
La muerte sigue tus pasos.

NADIR  
¡No me rechaces!

LEILA  
¡Ay! ¡Vete!

NADIR	NADIR
Ah, le jour est loin encore. Nul ne peut nous suprendre... Ah, Leila! ah. Leila, souris à mon espoir!	¡Ay! El día está aún lejos, Nadie nos puede sorprender... ¡Ah Leila! ¡Ah Leila! Sonríe a mi esperanza.
LEILA	LEILA
Non, séparons-nous!	¡No! ¡Separémonos!
NADIR	NADIR
Ah, pourquoi repousser..	Ah, por qué rechazarme...
LEILA	LEILA
Il en est temps encore...	Aún es tiempo...
NADIR	NADIR
Un ami qi t'implore.	Un amigo que te implora.
LEILA	LEILA
Ah, va t'en!	¡Ay! ¡Vete!
NADIR	NADIR
Leila! Leila!	¡Leila! ¡Leila!
LEILA	LEILA
Ah! La mort est sur tes pas. Ah! par pitié, éloigne-toi!	¡Ah! La muerte sigue tus pasos. ¡Ah!, por piedad, aléjate.
NADIR	NADIR
Ton coeur n'a pas compris le mien! Au sein de la nuit parfumée Quand j'écoutais, l'âme charmée, Les accents de ta voix aimée, Ton coeur n'a pas compris le mien!	¡Tu corazón no comprende al mío! En el seno de la noche perfumada, Cuando te escuchaba, el alma se encantaba, Con los acentos de tu voz amada, ¡Tu corazón no comprende al mío!
LEILA	LEILA
Ainsi que toi je me souviens! Au sein de la nuit parfumée Mon âme alors libre et charmée A l'amour n'était pas fermée. Ainsi que toi je me souviens!	¡Lo mismo que tú yo recuerdo! En el seno de la noche perfumada, Mi alma entonces libre y encantada, al amor no estaba cerrada. ¡Lo mismo que tú yo recuerdo!
NADIR	NADIR
J'avais promis d'éviter ta présence, Et de me taire à tout jamais; Mais de l'amour, hélas! ô fatale puissance!... Pouvais-je fuir les beaux yeux que j'aimais?	Había prometido evitar tu presencia, Y callarme para siempre; Pero el amor ¡ay! oh fatal potencia... ¿Podría hacerme huir de los bellos ojos que amé?

LEILA

Malgré la nuit, malgré ton long silence,  
Mon coeur charmé avait lu dans ton  
coeur!  
Je t'attendais, j'espérais ta présence!  
Ta douce voix m'apportait le bonheur!

NADIR

Est-il vrai?... que dis-tu?... Doux  
aveux!... ô bonheur!

NADIR

Ton coeur avait compris le mien!  
Au sein de la nuit parfumée  
Quand j'écoutais, l'âme charmée  
Les accents de ta voix aimée  
Ton coeur avait compris le mien!

LEILA

Ainsi que toi je me souviens!  
Au sein de la nuit parfumée,  
Mon âme alors libre, et charmée,  
A l'amour n'était pas fermée!  
Ainsi que toi je me souviens!

LEILA

Ah! revenez à la raison!  
Partez! partez vite! je tremble!

NADIR

Que l'amour chaque soir dans l'ombre nous rassemble!

LEILA

Oui...oui demain je t'attendrai!...

NADIR

Oui, demain te reverrai!

NOURABAD ET LES FAKIRS

Malheur sur lui! malheur sur nous!  
Accourez...vénez tous!

LEILA

A pesar de la noche, a pesar de tu  
largo silencio,  
Mi corazón encantado tenía un lugar  
en el tuyo.  
¡Te aguardaba, esperaba tu presencia!  
¡Tu dulce voz me traía la felicidad!

NADIR

¿Es cierto?... ¿Qué dices?... ¡Dulce  
confesión! ¡Oh felicidad!

NADIR

¡Tu corazón ha comprendido al mío!  
En el seno de la noche perfumada,  
Cuando te escuchaba, el alma se  
encantaba,  
Con los acentos de tu voz amada.  
¡Tu corazón ha comprendido al mío!

LEILA

¡Lo mismo que tú yo recuerdo!  
En el seno de la noche perfumada,  
Mi alma entonces libre y encantada,  
al amor no estaba cerrada.  
¡Lo mismo que tú yo recuerdo!

LEILA

¡Ah! Vuelve a la razón.  
¡Vete! ¡Vete pronto!...¡Tiemblo!

NADIR

Que el amor, en la sombra cada atardecer nos reúna.

LEILA

¡Sí!...¡Sí!, mañana te esperaré.

NADIR

¡Sí!, mañana volveré.

NOURABAD Y LOS FAKIRES

¡Maldición para ella! ¡Maldición para  
nosotros!  
¡Rápido!...!Venid todos!

CUARTA ESCENA

LE CHOEUR

Quelle voix nous appelle?  
Quelle sombre nouvelle,  
Quel presage de mort nous attend en  
ces lieux?  
Ô nuit d'épouvante,  
La mer écumante  
Soulève en grondant ses flots furieux!

NOURABAD

Dans cet asile sacré, dans ces lieux  
redoutables,  
Un homme, un étranger, profitant de  
la nuit,  
A pas furtifs s'est introduit...

LE CHOEUR

Que dit-il!

NOURABAD

Le voici! voici les deux coupables.

LE CHOEUR

Voici les deux coupables!  
Ah! Nadir!...ô trahison! Nadir! ô tra-  
hison!  
Pour eux, point de grâce! Ni pitié, ni  
merci!  
Non, la mort, la mort, la mort, la  
mort!  
Pour eux point de grâce!  
Oui, pour tous deux la mort!  
Malgré sa menace, qu'ils aient même  
sort!  
Esprits des ténèbres pour eux vont  
s'ouvrir!  
Ni pitié, ni merci! Pur eux, la mort!  
Point de pitié, pour eux, la mort!  
Punissons leur forfait!  
Pour eux la mort!

CUARTA ESCENA

EL CORO

¿Qué voz nos llama?  
¿Qué nueva oscuridad?  
¿Qué presagio de muerte nos espera  
en estos lugares?  
Oh noche espantosa,  
La mar espumante  
Eleva rugientes sus furiosas olas.

NOURABAD

En este asilo sagrado, en estos temi-  
bles lugares,  
Un hombre, un extranjero, aprove-  
chando la noche,  
Se introdujo con furtivos pasos.

EL CORO

¡Qué dijo!

NOURABAD

¡Helo aquí! Aquí están los dos culpa-  
bles.

EL CORO

He aquí a los dos culpables.  
¡Ah! Nadir...¡Oh traición! ¡Nadir!  
¡Oh traición!  
No haya perdón para ellos. Ni piedad  
ni gracia.  
No, la muerte, la muerte, la muerte.  
¡la muerte!  
No haya perdón para ellos.  
Sí, la muerte para ambos.  
Ocurra lo que ocurra, corran la mis-  
ma suerte.  
Espíritus de las tinieblas dispuestos a  
castigarnos,  
Para ellos se abran nuestros fúnebres  
abismos.  
Ni piedad ni gracia, para ambos la  
muerte.  
No haya perdón para ellos, ¡la muer-  
te!  
Castiguemos su perversidad.  
Para ellos la muerte.

LEILA

Ô sombre menace!  
Ô funeste sort!  
Tout mon sang se glace!  
Pour nous c'est la mort!  
Hélas! Je tremble! O ciel!  
La mort nous menace!  
Funeste sort!  
Ô sombre menace!  
Ô funeste sort!  
Oui, tout mon sang se glace!  
Brahma! Protège-nous!  
Je meurs d'effroi!  
Protège-nous, Brahma, protège-  
nous!

NADIR

Leur demander grâce?  
Non! Plutôt la mort!  
Leur folle menace  
Fait mon bras plus fort!  
Ne crains rien, mon bras te protège!  
Je saurai braver leurs coups!  
Plutôt la mort!  
Venez, je vous brave, venez,  
Oui, je brave les cieux!  
Leur demander grâce!  
Non! Plutôt la mort!  
Oui, je braverai les cieux!  
Je ris de leur courroux!  
Je braverai votre fureur!  
Venez, je vous attends!

QUINTA ESCENA

ZURGA

Arrêtez!...arrêtez! c'est à moi d'or-  
donner de leur sort.

LE CHOEUR

La mort pour eux!...la mort! la mort!

LEILA

¡Oh sombría amenaza!  
¡Oh funesta suerte!  
Se me hiela toda la sangre.  
Para nosotros la muerte.  
¡Ay! Tiemblo ¡oh cielos!  
La muerte nos amenaza.  
¡Funesta suerte!  
¡Oh sombría amenaza!  
¡Oh funesta suerte!  
Sí, toda mi sangre se me hiela.  
¡Brahma! ¡Protégenos!  
Muero de terror.  
Protégenos Brahma, protégenos.

NADIR

¿Pedirles gracia?  
¡No! ¡Antes la muerte!  
Su loca amenaza  
Hace más fuertes mis brazos.  
No temas, mis brazos te protegen.  
Yo sabré desafiar sus golpes.  
¡Antes la muerte!  
Venid, soy valiente, venid.  
Sí, desafío incluso a los cielos  
Pidiéndoles gracia.  
¡No! ¡Antes la muerte!  
Sí, desafiaré a los cielos.  
Me río de su cólera.  
Desafiaré vuestro furor.  
Venid, ¡os espero!

QUINTA ESCENA

ZURGA

¡Deteneos!...¡Deteneos! Es a mí a  
quien corresponde decidir su  
suerte.

EL CORO

¡La muerte a ambos!...¡La muerte!  
¡La muerte!

ZURGA

Vous m'avez donné la puissance,  
Vous me devez obeissance.  
Alors...j'ai votre serment...  
Obéissez...je le veux.

LE CHOEUR

Qu'ils partent donc!...nous faisons  
grâce au traître.  
Zurga le veut...Zurga commande en  
maître!

ZURGA

Partez!

NOURABAD

Avant de fuir au moins fais-toi con-  
naître!

ZURGA

Dieu! qu'ai-je vu? c'était elle, ô fu-  
reur!  
Vengez-vous! vengez-moi!... malheur  
sur eux!  
...malheur!  
Ni pitié, ni grâce,  
Pour tous deux la mort!

LE CHOEUR

Ni pitié ni grâce!  
Pour tous deux la mort!  
Etc.

LEILA

Ô sombre menace;  
Pour nous, c'est la mort!  
Etc.

NADIR

Leur demander grâce,  
Non, plutôt la mort!  
Etc.

TOUS LES PECHEURS

Brahma, divin Brahma! Que ton bras  
nous protège!  
Nous jurons de punir leur amour sa-  
criste!  
O dieu Brahma, nous sommes tous  
A tes genoux!

ZURGA

Vosotros me habéis dado el poder.  
Me debéis obediencia.  
Así pues... tengo vuestro juramento.  
Obedeced...lo quiero.

EL CORO

¡Que se vayan!...concederemos per-  
dón a los traidores.  
Zurga lo quiere...Zurga, nuestro jefe,  
manda.

ZURGA

¡Partid!

NOURABAD

Antes de huir, al menos deja que te  
conozcamos.

ZURGA

¡Dios! ¿Qué veo? es ella ¡oh furor!  
¡Vengadme!... ¡Vengadme!... ¡Maldi-  
ción para ambos!  
... ¡Maldición!  
Ni piedad ni gracia.  
¡La muerte para los dos!

EL CORO

Ni piedad ni gracia.  
¡La muerte para los dos!  
Etc.

LEILA

Oh sombría amenaza;  
Para nosotros ¡es la muerte!  
Etc.

NADIR

Pedirles gracia,  
No, ¡antes la muerte!  
Etc.

TODOS LOS PESCADORES

Brahma, divino Brahma, ¡que tu bra-  
zo nos proteja!  
¡Sabremos castigar su sacrilego  
amor!  
¡Oh Dios Brahma, estamos todos a  
tus pies!

Acto Tercero

CUADRO PRIMERO

ZURGA

L'orage s'est calmé. . . Déjà les vents se  
taisent,

Comme eux les colères s'apaisent!  
Moi seul j'appelle en vain le calme et  
le sommeil.

La fièvre me dévore, et mon âme op-  
pressée

N'a plus qu'une pensée:  
Nadir doit expirer au lever du soleil!

Ô Nadir, tendre ami de mon jeune  
âge!

Ô Nadir, lorsqu'a la mort je t'ai livré!

Ô Nadir, hélas! par quelle aveugle ra-  
ge

Par quelle aveugle et folle rage  
Mon coeur était-il déchiré!

Non, non c'est impossible!

J'ai fait un songe horrible!

Non, tu n'as pu trahir ta foi

Et le coupable, hélas! c'est moi!

Ô remords! O regrets!

Ah, qu'ai-je fait!

Ô Nadir, tendre ami de mon jeune  
âge!

Ô Leila, radieuse beauté!

Ô Nadir, ô Leila, pardonnez a l'aveu-  
gle rage!

De grâce, pardonnez aux transports  
d'un coeur irrité!

Malgré moi le remords m'opresse!

Nadir, Leila, hélas! J'ai honte de ma  
cruauté!

Ah! Pardonnez aux transports d'un  
coeur irrité.

Ah! pardonnez!

CUADRO PRIMERO

ZURGA

La tempestad ha calmado...ya los  
vientos callan,

Y cual ellos, las cóleras se apaciguan.

En vano llama a la calma y al sueño.

La fiebre me devora y mi alma opri-  
mida

No tiene sino un solo pensamiento:  
Al amanecer, Nadir va a morir.

Oh Nadir, tierno amigo de mi juven-  
tud.

Oh Nadir, yo te he llevado a la muer-  
te.

Oh Nadir ¡ay!, por qué ciega rabia,  
Por qué ciega y loca rabia,

Mi corazón está desgarrado.

No, no ¡es imposible!

He tenido un sueño horrible.

No, tú no puedes traicionar tu fe.

Y el culpable ¡ay! soy yo.

¡Oh remordimientos! ¡Oh arrepenti-  
mientos!

¡Ay! ¡Qué he hecho!

Oh Nadir, tierno amigo de mi juven-  
tud.

Oh Leila, radiante belleza.

Oh Nadir, oh Leila, perdonad la cie-  
ga rabia.

Dad gracia, perdonad los arrebatos  
de un corazón irritado.

A pesar mío los remordimientos me  
oprimen.

Nadir, Leila. ¡Ay! Tengo vergüenza  
de mi crueldad.

¡Ay! Perdonad los arrebatos de un  
corazón irritado.

SEGUNDA ESCENA

ZURGA

Qu'ai-je vu? O ciel! Quel trouble!  
Tout mon amour se réveille à sa  
vue!...  
Près de moi, qui t'amène?

LEILA

J'ai voulu te parler à toi seul.

ZURGA

C'est bien! vous, sortez!

LEILA

Je frémis, je chancelle.  
De son âme cruelle  
Hélas, hélas, que vais-je obtenir?  
Sous son regard, l'effroi vient me sai-  
sir  
De son âme cruelle, que vais-je obte-  
nir?

ZURGA

Je frémis devant elle!  
Leila, qu'elle est belle!  
Oui, plus belle, plus belle encore au  
moment de mourir.  
Oui, c'est Dieu qui l'a conduite ici  
pour me punir!  
Oui, je frémis, je frémis!  
Ah, Leila! Quelle est belle!  
Ne tremble pas... approche... je t'é-  
coute.

LEILA

Zurga, je viens demander grâce.  
Par Brahma, par le ciel, par tes mains  
que j'embrasse,  
Épargne un innocent et ne frappe  
que moi!  
Pour moi, je ne crains rien, Zurga,  
mais je tremble pour lui!  
Ah, sois sensible à ma plainte  
Et deviens notre appui.  
Il me donne son âme! Il est tout mon  
amour!

SEGUNDA ESCENA

ZURGA

¿Qué veo? ¡Oh cielos! ¡Qué turba-  
ción!  
Todo mi amor se despierta a su vis-  
ta...  
Junto a mí, ¿quién te trae?

LEILA

Quería hablar contigo a solas.

ZURGA

Está bien, vosotros ¡salid!

LEILA

Tiemblo, vacilo.  
De su cruel alma  
¡Ay de mí! ¿qué voy a conseguir?  
Ante su mirada me embarga el es-  
panto  
De su cruel alma ¿qué voy a conse-  
guir?

ZURGA

¡Tiemblo ante ella!  
Leila, ¡qué bella es!  
Sí, más bella, más bella aún en el mo-  
mento de morir.  
Sí, Dios la ha traído aquí para casti-  
garme.  
Sí, tiemblo, tiemblo.  
¡Ay Leila! ¡Qué bella es!  
No temas...acércate...te escucho.

LEILA

Zurga, vengo a pedir gracia.  
Por Brahma, por los cielos, por tus  
manos que estrecho,  
Perdona a un inocente y castígame a  
mí sola.  
Por mí, nada temo, Zurga, pero tiem-  
blo por él.  
Ay, sé sensible a mi llanto  
Y sé nuestro apoyo.  
Él me entrega su alma, ¡él es todo mi  
amor!

ZURGA  
Tout son amour!

ZURGA  
¡Todo su amor!

LEILA  
Ardente flamme, hélas! Voici son  
dernier jour!

LEILA  
Ardiente llama ¡ay! Éste es su último  
día.

ZURGA  
Son dernier jour!

ZURGA  
¡Su último día!

LEILA  
Ah, pitié, Zurga! Ah, pitié!  
Par ma voix qui supplie,  
Ah! laisse-toi fléchir!  
Accorde-moi sa vie, Zurga, je t'en  
conjure,  
Acorde-moi sa vie  
Pour m'aider à mourir!

LEILA  
Ay Zurga, ¡piedad! Ay ¡piedad!  
Por mi voz que te suplica,  
¡Ay! déjate convencer,  
Dame su vida, Zurga, yo te conjuro,  
Dame su vida  
Para ayudarme a morir.

ZURGA  
Pour t'aider à mourir!  
Ah, Nadir j'aurais pu lui pardonner  
peut-être et le sauver,  
Car nous étions amis!  
Mais tu l'aimes!

ZURGA  
Para ayudarte a morir.  
Oh Nadir, podría haberle perdonado,  
puede ser, y salvarle  
Puesto que éramos amigos,  
¡Pero tú le amas!

LEILA  
Grand Dieu!

LEILA  
¡Gran Dios!

ZURGA  
Tu l'aimes!

ZURGA  
¡Tú le amas!

LEILA  
Je frémis!

LEILA  
Tiemblo.

ZURGA  
Tu l'aimes! Ce mot seul a ranimé ma  
haine et ma fureur!

ZURGA  
¡Tú le amas! Esa sola palabra reani-  
ma mi odio y mi furor.

LEILA  
Dieu!

LEILA  
¡Dios!

ZURGA  
En croyant le sauver, tu le perds pour  
jamais!

ZURGA  
Creyendo salvarle le pierdes para  
siempre.

LEILA  
Par grâce, par pitié!

LEILA  
¡Gracia! ¡Piedad!

ZURGA  
Plus de prière vaine!

ZURGA  
Basta de plegarias vanas.

LEILA  
Par grâce, par pitié!

LEILA  
¡Gracia! ¡Piedad!

ZURGA  
Je suis jaloux!

ZURGA  
¡Estoy celoso!

LEILA  
Jaloux?

LEILA  
¿Celoso?

ZURGA  
Comme lui, Leila, comme lui, je t'ai-  
mais!

ZURGA  
Igual que él, Leila, igual que él, yo te  
amaba.

LEILA  
De mon amour pour lui tu oses faire  
un crime?

LEILA  
¿Osas hacer un crimen a causa de mi  
amor por él?

ZURGA  
Son crime est d'être aimé quand je ne  
le suis pas!

ZURGA  
Su crimen es ser amado cuando yo no  
lo soy.

LEILA  
Ah! du moins dans son sang ne plon-  
ge pas tes bras!

LEILA  
¡Ay! al menos en su sangre, no hun-  
das tus brazos.

ZURGA  
En voulant le sauver, tu le perds à ja-  
mais!

ZURGA  
Queriendo salvarle, le pierdes para  
siempre.

LEILA  
Ah! que de ta fureur seule je sois vic-  
time!

LEILA  
¡Ay! que de tu furor sea yo sola la  
víctima.

ZURGA  
Tu l'aimes?...

ZURGA  
¿Le amas?...

LEILA  
Par pitié...

LEILA  
¡Por piedad!

ZURGA  
Tu l'aimes!

ZURGA  
¡Le amas!

LEILA  
Par le ciel!

LEILA  
¡Por los cielos!

ZURGA  
Il doit périr!

ZURGA  
Debe morir.

LEILA

Eh, bien! Venge-toi donc, cruel!  
Zurga, je te maudis, je te hais  
Et je l'aime à jamais!

ZURGA

Ô fureur, ô fureur!

CUARTA ESCENA

NOURABAD

Entends au loin ce bruit de fête!  
L'heure est venue!

LEILA

Et la victime est prête!

ZURGA

Partez!

LEILA

Pour moi s'ouvre le ciel!  
Ami prends ce collier, et, quand je  
serai morte.

A ma mère on le porte.  
Va!... Je vais prier à Dieu pour toi.

ZURGA

Mon collier... celle qui m'a sauvé!  
Je ferai mon devoir!

LEILA

¡Pues bien! Cruel ¡véngate!  
Zurga, yo te maldigo, te odio  
Y le amaré por toda la eternidad.

ZURGA

¡Oh furor! ¡Oh furor!

CUARTA ESCENA

NOURABAD

Escucháis a lo lejos esos sonos festi-  
vos.  
Ha llegado la hora.

LEILA

Y la víctima está preparada.

ZURGA

¡Partid!

LEILA

Los cielos se abren para recibirme.  
Amigo, toma este collar y cuando es-  
té muerta,

Llévaselo a mi madre.  
¡Ve!... Voy a rezar a Dios por ti.

ZURGA

Mi collar... la que me salvó.  
¡Cumpliré mi deber!

CUADRO SEGUNDO

PRIMERA ESCENA

LE CHOEUR ET BALLET

Dès que le soleil,  
Dans l'azur vermeil,  
Versera sa flamme.  
Nos bras frapperont  
Et se plongeront  
Dans leur sang infâme!  
Ardente liqueur  
Verse en notre coeur  
Une sainte extase;  
Qu'un sombre transport,  
Présage de mort,  
Soudain nous embrase.  
Dès que le soleil,  
Dans l'azur vermeil,  
Versera sa flamme,  
Nos bras frapperont  
Et se plongeront  
Dans leur sang infâme.  
Brahma! Brahma! Brahma!

SEGUNDA ESCENA

NOURABAD

Sombres divinités,  
Zurga les livre à nos bras irrités!

LE CHOEUR

Sombres divinités,  
Zurga les livre à nos bras irrités.

NOURABAD

Le jour enfin perce la nue,  
Le soleil luit, l'heure est venue!

CUADRO SEGUNDO

PRIMERA ESCENA

CORO Y BALLET

Cuando el sol,  
Hacia el azul bermejo,  
Tienda su llama,  
Nuestros brazos golpearán  
Y se clavarán  
En su sangre infame.  
Ardiente licor  
Vierte en nuestro corazón  
Un santo éxtasis.  
Que la sombra que transporta,  
Un presagio de muerte,  
Súbitamente nos abraza.  
Cuando el sol,  
Hacia el azul bermejo,  
Tienda su llama,  
Nuestros brazos golpearán  
Y se clavarán  
En su sangre infame.  
¡Brahma! ¡Brahma! ¡Brahma!

ESCENA SEGUNDA

NOURABAD

Tétricas divinidades,  
Zurga debe entregarlos a nuestros  
irritados brazos.

CORO

Tétricas divinidades,  
Zurga debe entregarlos a nuestros  
irritados brazos.

NOURABAD

Al fin el día horada la nube,  
El sol brilla, ¡ha llegado la hora!

TERCERA ESCENA

ZURGA

Non, ce n'est pas le jour, regardez,  
c'est le feu!  
Le feu du ciel tombé sur nous des  
mains de Dieu!  
La flamme envahit et dévore  
Votre camp! Courez tous! il en est  
temps encore,  
Pour arracher vos enfants au trépas,  
Courez, courez, que Dieu guide vos  
pas!

ZURGA

Mes mains ont allumé le terrible in-  
cendie  
Oui menace leurs jours et vous sauve  
la vie,  
Car je brise vos fers.-Leïla, sou-  
viens-toi,  
Tu m'as sauvé jadis, soyez sauvés par  
moi.

CUARTA ESCENA

LEILA et NADIR

Ô lumière sainte,  
Ô divine étreinte,  
Mon âme est sans crainte,  
Car il nous arrache enfin au trépas.  
Zurga nous délivre  
Et nous fait revivre,  
Oui, je veux te suivre;  
Rien ne me saurait ravir à tes bras.

ZURGA

Ô lumière sainte,  
Ô divine étreinte,  
Je m'en vais sans plainte,  
Les sauvant tous deux, courir au tré-  
pas.  
Ma main les délivre,  
Nadir peut la suivre,  
Je ne dois plus vivre,  
Puisqu'un sort fatal l'arrache à mes  
bras.

TERCERA ESCENA

ZURGA

No, no es el día, mirad, ¡es el fuego!  
El fuego del cielo cae sobre nosotros  
de las manos de Dios.  
Las llamas invaden y devoran  
Vuestro campamento. ¡Corred! Aún  
estáis a tiempo,  
De arrancar a vuestros hijos de la  
muerte.  
¡Corred! ¡Corred! ¡Que Dios guíe  
vuestros pasos!

ZURGA

Mis manos han encendido el terrible  
incendio  
Que amenaza sus días y a vosotros  
salva la vida,  
Ya que rompo vuestras cadenas, Lei-  
la, acuérdate,  
Tú me salvaste en otro tiempo, ahora  
yo os salvo.

CUARTA ESCENA

LEILA y NADIR

Oh santa luz,  
Oh divino abrazo,  
Mi alma ya no teme,  
Puesto que él nos libra de la muerte.  
Zurga nos salva  
Y nos hace revivir.  
Sí, te sigo;  
Nada puede arrancarme de tus bra-  
zos.

ZURGA

Oh santa luz,  
Oh divino abrazo,  
Me voy sin quejarme,  
Salvando a los dos de correr a la  
muerte.  
Mi mano les salva,  
Nadir puede ir con ella.  
Yo ya no debo vivir  
Pues un hado fatal le arranca de mis  
brazos.

NADIR

Dans l'espace immense  
Brille un jour plus pur  
Notre âme s'élançe  
Au sein de l'azur.

LEILA

Un palais splendide  
S'entr'ouvre à nos yeux.  
Notre essor rapide  
Nous emporte aux cieux!

ZURGA

Ô Dieux! comme ils s'aiment! ô  
Dieux!

LEILA ET NADIR

L'ombre nous couvre encor, le jour  
ne paraît pas!

ZURGA

L'ombre les couvre encor, mais le  
jour naît là-bas!

LEILA ET NADIR

Partons! L'amour soutient notre co-  
eur!

ZURGA

Ô Dieux! comme ils s'aiment! ô  
Dieux!

**REPETICIÓN DEL CONJUNTO**

ZURGA

Ce sont eux, les voici! Fuyez par ce  
passage!  
Emporte ton trésor loin de ce bord  
sauvage!

NADIR et LEILA

Et toi, Zurga?

ZURGA

Dieu seul sait l'avenir!

NADIR et LEILA

Ah! nous te reverrons pour l'aimez,  
Te benir!

NADIR

En el inmenso espacio  
Brilla un día más puro  
Nuestra alma se dirige  
Al seno del firmamento.

LEILA

Un espléndido palacio  
Se entreabre a nuestros ojos.  
Nuestro rápido impulso  
Nos lleva a los cielos.

ZURGA

¡Oh Dios! ¡Cómo se aman! ¡Oh  
Dios!

LEILA y NADIR

Aún nos cubre la sombra, aún no  
aparece el día.

ZURGA

Aún les cubre la sombra, pero el día  
nace a lo lejos.

LEILA y NADIR

¡Huyamos! El amor mantiene nues-  
tro corazón.

ZURGA

¡Oh Dios! ¡Cómo se aman! ¡Oh  
Dios!

**REPETICIÓN DEL CONJUNTO**

ZURGA

Son ellos. ¡Ya están aquí! Huid por  
ese pasaje.  
Lleva tu tesoro lejos de esta salvaje  
orilla.

NADIR y LEILA

¿Y tú Zurga?

ZURGA

¡Sólo Dios conoce el futuro!

NADIR y LEILA

¡Ah! Te volveremos a ver para amarte.  
¡Para bendecirte!

LE CHOEUR

A mort! a mort! a mort!

LEILA et NADIR

Plus de crainte,  
Ô douce étreinte,  
Le bonheur nous attend là-bas!  
Sainte ivresse,  
Plus de tristesse,  
Sur les flots je dors dans tes bras!  
Ah, viens, ah, viens!  
Le bonheur nous attend là-bas!

ZURGA

Ma tâche est achevée,  
J'ai tenu mon serment!  
Il vit, elle est sauvée!  
Rêves d'amour, adieu!

CORO

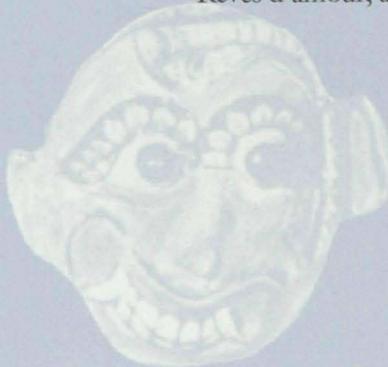
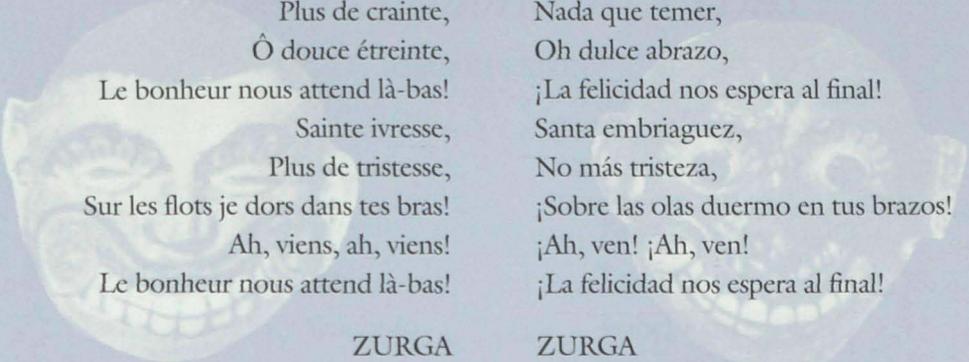
¡A muerte! ¡A muerte! ¡A muerte!

LEILA y NADIR

Nada que temer,  
Oh dulce abrazo,  
¡La felicidad nos espera al final!  
Santa embriaguez,  
No más tristeza,  
¡Sobre las olas duermo en tus brazos!  
¡Ah, ven! ¡Ah, ven!  
¡La felicidad nos espera al final!

ZURGA

He acabado mi tarea,  
¡He cumplido mi promesa!  
¡El vive y ella está a salvo!  
Sueños de amor, ¡adiós!





Martes 2, Jueves 4 y Sábado 6 de Mayo

## *Los Pescadores de Perlas*

GEORGES BIZET

Director de Orquesta	Roger Rossel
Director de Escena	Luc Dessois
Escenografía y Vestuario	Isabel Echarry & Diego Etcheverry
Iluminador	Jean-Pascal Pracht
Repetidora	Husan Chun
Producción	Amigos Canarios de la Ópera

### REPARTO

Leyla	Isabel Rey
Nadir	Gregory Kunde
Zurga	Marcel Vanaud
Nourabad	Enrico Giuseppe Iori

Orquesta Filarmónica de Gran Canaria  
Coro del Festival de Ópera

Martes 2, Jueves 4 y Sábado 6 de Mayo

# Los Trabajadores de Petros

Segunda Edición

Los trabajadores de Petros, en su lucha por la liberación de su país, han demostrado un heroísmo y una valentía que son ejemplo para todos los pueblos que se encuentran en la misma situación. Su sacrificio y su amor por la patria han sido el motor de su resistencia y su triunfo.

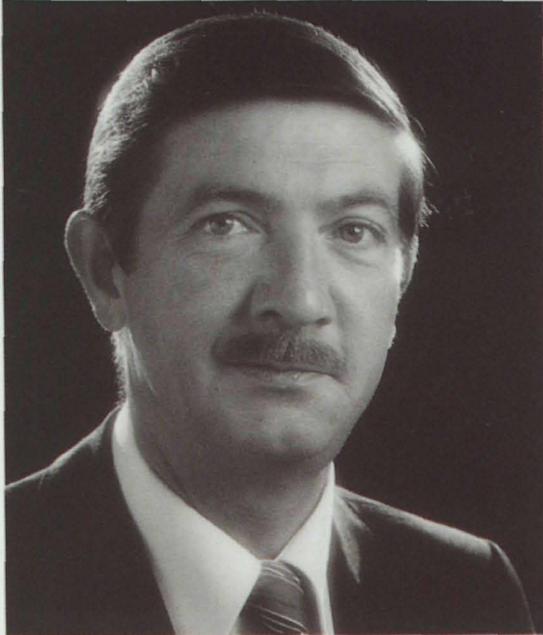
## RESUMEN

Este libro describe la vida y la lucha de los trabajadores de Petros, desde su llegada al país hasta su participación en la revolución. Se detallan sus condiciones de vida, su organización y su papel en la liberación de su patria.

Organización Revolucionaria de los Trabajadores de Petros

## *Roger Rossel*

Directora de Orquesta



**D**urante 20 años miembro del Comité de Dirección en la Ópera de Wallonie Bélgica y Director de Orquesta. Al mismo tiempo, profesor de Dirección en el Conservatorio Real de Lieja. Fue nombrado Embajador Artístico de la ciudad de Mérida, Venezuela.

Director General y Musical de la Orquesta de Cámara de la Ópera Nacional de Bélgica en el Teatro Real de la Monnaie durante cinco años, donde ha dirigido "Los Cuentos de Hoffman" la Dirección de Escena fue a cargo de Maurice Bejart, Gala con Salvador Dalí y Maurice Bejart, La Flauta Mágica, Carmen, Otello, Aida, Rigoletto, Werther, Romeo y Julieta.

Repertorio Latino: Massenet, Gounod, Bizet, Ravel, Debussy, Puccini, Verdi, Rossini.

Ha dirigido en Bruselas, París, Berlín, Sofía, Moscú, Montreal, México, Caracas, U.S.A., Tokyo, Osaka, Las Palmas de Gran Canaria, Tenerife, Estrasburgo, Toulón, Varsovia, Bucarest, El Cairo, Jerusalén, así como en otros lugares.

Ha escrito dos Óperas Infantiles.

Conciertos como: Carmina Burana, Requiem de Verdi, Alexandre Nievsky, L'enfance ou Christe, 9<sup>º</sup> Sinfonía de Beethoven.

Actualmente es el Director Artístico del Festival de Ópera de Las Palmas.

## Luc Dessois

Director de Escena

Llamado desde 1991 para la Dirección de Escena de la Ópera de París, Luc Dessois ha realizado numerosas puestas en escena, principalmente para la Opera Royal de Wallonie de la cual fue Director de Producción y Director de Escena titulado, pero igualmente para el Teatro de las Artes de Rouen, la Ópera de Nantes, la Ópera de Metz, la Ópera de Avignon.

Algunas de sus producciones han sido también interpretadas en La Monnaie de Bruselas, en el Palacio de Deportes de Lieja. en la Ópera de Wrocław y en el Teatro Stanislavsky de Moscú.

Entre sus principales producciones de ópera podemos citar: *Ricardo Corazón de León*, *Don Pasquale*, *Madama Butterfly*, *l'Opera d'Aran*, *La Fanciulla del West*, *Les Cuentos de Hoffmann*, *I Pagliacci*, *Si yo fuera Rey*, *Rigoletto*, *la Historia del Soldado*...

De opereta: *La Mascota*, *Los Tres Valses*, *La Gran Duquesa de Geroldstein*, *La Viuda Alegre*, *El País de la Sonrisa*, *Orfeo en los Infiernos*, *La Vida Parisina*, *El Murciélago*...

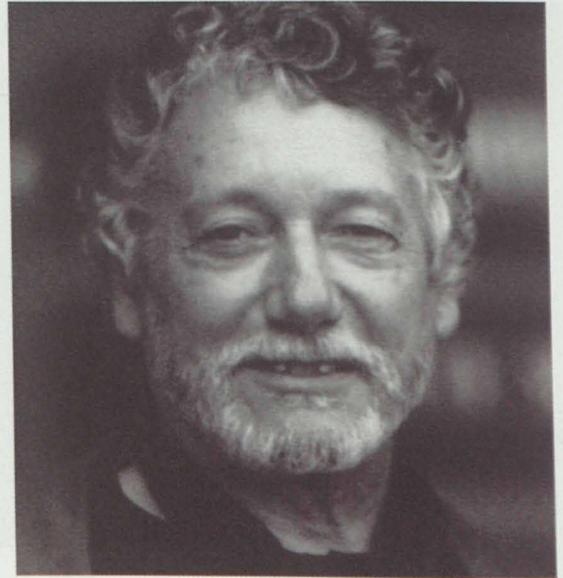
De comedia musical: *Alicia en el País de las Maravillas* (creación mundial) *El Rey y Yo* (Creación y adaptación en francés), *La Melodía de la Felicidad* (*The Sound of Music*) nueva adaptación francesa...

De creaciones: *El Amor y la Vida de una Mujer* (según la correspondencia de Schumann), *Mathilde* (según Thomas Mann) para Le Petit Théâtre de l'Opera de Liège).

Sus producciones han sido frecuentemente realizadas en colaboración con los escenógrafos Isabel ECHARRY y Diego ETCHEVERRY. En diciembre de 1999 en la Ópera de Burdeos, un *Murciélago* para pasar al año 2000.

## Isabel Echarri y Diego Etcheberry

Escenografía y Vestuario



Nacidos respectivamente en Vera de Bidasoa, Navarra y en Casablanca, Marruecos, realizaron sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de París. Artistas plásticos y escenógrafos, debutaron en la ópera de Nancy, en teatro lírico; en La Comédie Française de París, en arte dramático; y en La Galería de Bellas Artes, en artes plásticas. Desde entonces han realizado más de cincuenta escenografías: Opéra Comique de París, Capitole de Toulouse, Mai Musicale de Burdeos, Biennale des Théâtres et des Voix d'Aujourd'hui de Nanterre, Ópera de Marsella, Chorégies d'Orange, Madrid, Buenos Aires, Barcelona, Varsovia, Estambul, Karlsruhe, Padua, Brescia, Lieja, Bruselas, Moscú, Palma de Mallorca....

Han creado los decorados y vestuario para obras del repertorio clásico romántico y obras modernas y contemporáneas: Carmen (Bizet), representado en Pekin en chino, La Dame de Pique (Tchaikovski), Don Giovanni (Mozart), Turandot (Puccini), Valse de Viena (J. Strauss),

Aida (Verdi), Lucia di Lammermoor (Donizetti), Lakmé (Delibes), le Quatre Rustres (Wolf-Ferrari), la Gran Duquesa de Gérolstein (Offenbach), Madama Butterfly (Puccini), los Cuentos de Hoffmann (Offenbach), Manon Lescaut (Puccini), Norma (Bellini), Nabucco...

También han participado en diversos estrenos mundiales: Thyl de Flandres de Jacques Chailly, D. Joan o L'amor de la geometría y Sir Halewyn de Serenoff, Danae y Temboctou de F. M. Mache (Festival de Avignon), Orfeo de R. Gagneux, El Año de Gracia de Alberto Sarda en el Festival de Alicante, en el Festival de Otoño de Madrid y en el 1º Festival de Música del Siglo XX en Barcelona. Exponen regularmente sus grabados, dibujos, esculturas y tapicerías en Francia y en muchos países donde una gran cantidad de sus obras han sido adquiridas por diferentes museos. Isabel Echarri obtuvo el premio de la Bienal Internacional de grabados de Givet y, en 1999, hizo una instalación en el Hospitalet (Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza) y una exposición Echarri-Arrabal-Lorca en el Instituto Cervantes de París.

## Jean-Pascual Pracht

### Iluminación

Luminotécnico independiente, Jean-Pascal Pracht debuta en los años 80 junto a Joël Hourbeight, en espectáculos musicales como *“La Voie Humaine”* de Jean Cocteau, puesta en escena de G. Thibergien, decorado de Jean Haas.

Es en el teatro donde realiza sus primeras luces con *“Noches Blancas”* de Dostoïevsky, presentado en el Festival de Blaye (puesta en escena de G. Thibergien, decorado de J. Haas).

También trabaja con Philippe Adrien, Gérard Laurant, Jean-Luc Terrade. Para Jean-Louis Thamin, realiza numerosas luces *“Arlequin, valet de deux maltres”* de Goldoni, en el CDN de Burdeos y en el Carré Sylvia Montfort de París (decorado de Rudy Saboungi) en 1992. En 1996, *“Hélène”* de Jean Audureau en el CDN de Burdeos y en el Théâtre du Vieux Colombier en París, (decorado Jean Haas). Más tarde en el Festival de Otoño de París *“Per el Yiyo”* de B. Manciet y *“L’Enterrement à Sabres”* del mismo autor, puesta en escena de Hermine Karagheuz. También trabaja junto a Brigitte Jacques en el Théâtre d’Aubervilliers para *“Le Prince Travesti”* de Marivaux, presente también en el Festival de Sarlat.

Con Jean-Claude Berruti, director de escena, y Rudy Saboungi, escenógrafo, muchas realizaciones como *Le médecin malgré lui* en el Teatro

Nacional de Bruselas, *Professeur Bernhardt* en el Teatro de Gan (Nederlands Toncel Gent), etc.

Para la danza, en el Grand Théâtre de Burdeos, realiza las luces de muchos ballets: *Danses Concertantes*, coreografía de Ted Bransen, *Pulcinella*, coreografía de Douglas Dunn, *Le Sacre du Printemps*, coreografía de Erich Walter, *El Lago de los Cisnes*, de Bertrand d’At del Ballet de la Ópera Nacional del Rhin y en Rennes, decorados de Rudy Saboungi, en octubre de 1998.

Para la ópera, realiza las luces de *Il Re Pastore* en Versalles (puesta en escena de Gérard Laurent, decorado de Alain Gaucher), del *Incontro Improvviso* creado por la Ópera de Niza. Con Joël Hourbeight, para Jean-Claude Berruti, *Manfred* de Robert Schumann, representada en la Ópera de la Monnaie de Munt de Bruselas, en la Ópera del Rhin y en Rennes. Igualmente colabora con Joel Hourbeight para la comedia musical de Cole Porter *Kiss me Kate*, puesta en escena de Alain Marcel, decorado de Louis Bereur, en la Ópera de Ginebra y en el Teatro de Mogador.

Recientemente, en el Théâtre de la Ville de París, ha creado las luces de un espectáculo musical *Le mot et la chose* de Hélène Delavault y puesta en escena de Alain Francon, decorado Jacques Gabelle.

# Laura Luján



Montañeta de los Negros, 24  
Telf. y Fax: 928 350 270 - Móvil: 607 583 558  
35300 Santa Brígida - GRAN CANARIA



PONTE VECCHIO  
GIOIELLI

VIA DELLE FONTI 8/B - BADIA A SETTIMO - FIRENZE - TEL. 055 - 7310872/3



**MAHERMA, S.A.**  
CONSTRUCTORA PROMOTORA

*¡Construimos tus sueños!*

Pérez Galdós, 24  
35002 Las Palmas de Gran Canaria  
Tel.928 368 524 Fax 928 380 186

## Isabel Rey

Soprano



Nace en Valencia, donde realiza los estudios superiores de canto en el conservatorio, bajo la tutela de Ana Luisa Chova. Asiste a numerosos cursos y clases magistrales durante sus años de estudio con profesores de la talla de A. Kraus, M. Caballe, R. Scotto e I. Cotrubas.

Ha sido laureada en varios concursos de canto, tanto nacionales como internacionales: Verviers, Sabadell, Toulouse, Valencia, Barcelona (F. Viñas) y Bilbao, gracias al cual hizo su debut en el rol titular de la ópera de Bellini: *La Sonnambula* en 1987.

Su debut internacional le llega con *Les Contes d'Hoffmann* (Olympia) en Liège con cuya compañía realiza una gira por la Unión Soviética en 1988.

En 1989 debuta con *Rigoletto* (Gilda) en Oviedo y en Liège y en el Konzerthaus de Viena.

Exsultate Jubilate de Mozart, donde al año siguiente canta la ópera *Ascanio in Alba* del

mismo compositor. A continuación, hace su presentación en el Teatro de La Zarzuela con *Idomeneo* en el personaje de Lia y más tarde de nuevo en Viena: *Saúl* de Haendel.

Desde 1991 forma parte del "ensemble" de la Opernhaus de Zurich donde ha debutado en la mayoría de los roles de su repertorio Susanna, Gilda, Olga, Servilia, Rosina, Oscar, Nannetta, Morgana, Adina, Zerlina, Juliette, Marie, Carolina, Norina... con maestros como: Santi, Harnoncourt, Weikert, Frübeck, Fischer, Welsch-Möst, etc... alternando con numerosos recitales, conciertos y oratorios por todo el mundo.

Su intervención en 1933 como Susana en la nueva producción de la Ópera de Amsterdam, bajo la dirección de Harnoncourt, mereció una gran acogida en los medios de comunicación europeos como una de las más jóvenes estrellas de la escena operística.

En ese mismo año, canta *L'elisir* en Las Palmas y en los conciertos de fin de año y año nuevo en el Konzerthaus de Viena, interpretando la 9ª de Beethoven con F. de Burgos y la Sinfónica de Viena.

En el verano de 1993 inicia una colaboración con el tenor José Carreras para realizar giras de conciertos por todo el mundo, colaboración que aún continúa y que dio como fruto la grabación de un disco para la casa ERATO de arias y dúos de Zarzuelas en 1994, año en el que es requerida para repetir la producción de "Bodas" en Amsterdam. Vuelve a Las Palmas con Olympia, realiza una gira de conciertos por Alemania, Austria y el Reino Unido, debutando además en los roles de Juliette y Morgana.

Una nueva producción de *Nozze di Figaro* en la Ópera de Lausanne, de nuevo el Exsultate Jubi-

late esta vez bajo la dirección de R. Weikert y un nuevo debut: el de Marie en *La Fille du régiment* ocupan parte del año 1995, finalizándolo con dos nuevos conciertos en el Auditorio Nacional de Madrid con la 9ª Sinfonía otra vez bajo la dirección de F. de Burgos, un concierto de Navidad en Viena y otro de fin de año con José Carreras.

En el año 1996 protagonizó dos nuevas producciones: *Nozze di Figaro* (con Harnoncourt, grabada para la ZDF) y *Il Matrimonio segreto* (Carolina). Hizo su debut en el Festival de Salzburgo en el concierto inaugural con el oratorio *Jephtha* de Händel, y en el *Fledermaus* (Adele) a final de año.

En 1997 debutó en el Concertgebouw junto a Ton Koopman, cantó su primer *Don Pasquale*, *Così fan tutte*, *Il Mondo della luna* y *Der Schauspielersdirektor* (en una gira con Harnoncourt),

*Alcina* en el Wiener Festwochen. Un recital en la Ópera de Lausanne y una gala en Hamburgo junto a A. Baltsa y J. Carreras, redondean este año tan lleno de debuts.

Abre el año 1998 con un gran éxito en el Teatro Real de Madrid y en la Staatsoper de Viena cantando en ambas ocasiones Susanna, seguido del Réquiem de Mozart en Lausanne (con López Cobos), su debut en *Lucia di Lammermoor* (junto a A. Kraus) y en *Die Zauberflöte* (Pamina). Vuelve a Salzbourg con *Exsultate Jubilate* y *Schöpfungsmesse* en el Mozarteum, y con *Musetta* al Teatro Real de Madrid. Entre sus proyectos más importantes: Adele en el Wiener Festwochen en 1999, *Rosenkavalier* en Madrid, *La Finta Giardiniera* en Nice, *Idomeneo* en La Coruña y el regreso a la Staatsoper en 1999, 2000 y 2001.

## Gregory Kunde

Tenor



Gregory Kunde se ha ganado la fama por sus interpretaciones de los papeles más exigentes del repertorio del Bel Canto en los mejores teatros del mundo: Metropolitan Opera como Des Grieux en *Manon* de Massenet; Teatro alla Scala de Milán en *Don Giovanni*, y *La Donna del Lago*, y en concierto, el *Stabat Mater* de Rossini; Festival de Ópera Rossini como Idreno en *Semiramide*; Ópera de Niza y el Teatro Chatelet de París como Arnold en *Guillermo Tell*; Teatro Bellini en Catania en Bianca e Fernando; Ginebra en Louise, *Don Giovanni*, papel del título en *Mitridate* de Mozart y *Los Pescadores de Perlas*; Deutsche Oper Berlin en *La Italiana en Argel*, y *I Puritani*; Montreal y Leipzig con *Puritani*; Montpellier con Raoul en *Los Hugonotes*, Hoffmann y des Grieux; Avignon en *Rigoletto* y *La Traviata*, VARA radio como Percy en *Ana Bolena* y la Ópera de Niza como Lindoro y Nadir.

Gregory Kunde empezó la temporada 1998-99 en Ginebra con una nueva producción de

*Semiramide* de Rossini (grabado por Telarc), volvió a la Ópera de Toulouse para cantar el papel de Nadir en *Los Pescadores de Perlas*, y a continuación a Marsella con *L'Elisir de Amore*, a Niza como Tonio junto a Edita Gruberova en *La Hija del Regimiento*, a Montpellier con *Le Comte Ory*; la Ópera Comique con *La Dame Blanche*. En mayo de 1999 grabó el papel de Falmand en el *Capriccio* de Richard Strauss junto a Felicity Lott además de cantar Elvino junto a la Amina de Ruth Anne Swenson de la *Sonnambula* en el Carnegie Hall con OONY. En su temporada 1999-2000 va a cantar Tebaldo en *Capuletti ed I Montecchi* con la Ópera Orchestra of New York y la Ópera de Colonia, Neron en *Poppea* de Monteverdi en la producción Hampe para Atenas. Asimismo, debutará en la Nueva Ópera Nacional de Tokio como Don Ottavio y volverá al Metropolitan como Ramiro en *La Cenerentola*. Más tarde cantará *Lakme* en una ópera gala en la Mannheim Opera y en la Ópera Comique para concluir la temporada haciendo su debut en la Ópera de Santa Fe como Peri en el *Ermione* de Rossini.

Gregory Kunde tiene en proyecto dos producciones en Venecia en el Teatro La Fenice, la primera en el otoño del 2000 como *Anacreon* de Cherubini en su primera reposición desde 1842, la cual reinaugurará el histórico Teatro Malibran. En el 2001 en *Il Crociato in Egitto* de Meyerbeer en una producción escenificada y diseñada por Pier Luigi Pizi, la primera producción integral de este trabajo en más de cien años. También volverá a Viena para Arnold en *Guillermo Tell*, Arturo en *Puritani* y Elvino junto a la Amina de Natalie Dessay en una nueva producción de *Sonnambula*.

Abrió la temporada 1996-97 con *Louise* en Toulouse, para continuar con *Armide* en La Scala, *Puritani* en la Staatsoper de Viena. En 1997 continuó con *Puritani* en Bolonia y Dinamarca, una

nueva producción de *La Dame Blanche* en la Opera Comique y *Don Paquale* en el Teatro Colón.

En la temporada 1997-98 cantó en el Centro de Arte de Atenas con *Orfeo* en una nueva producción diseñada por Pier-Luigi Pizi, en Bilbao con *Il Matrimonio Segreto* y debutó en Trieste con Des Grieux antes de volver al Teatro Colón de Buenos Aires con su primer Belmondo en *El Rapto del Serrallo*.

Recientemente ha cantado en *Puritani* para la Ópera de San Francisco, y la Opera Company de Filadelfia, *Maria Stuarda* en el Teatro Comunale de Bolonia, *Sonnambula* en Nápoles y Roma, *Don Pasquale* en La Scala bajo la batuta de Muti, *Capuleti* en La Bastilla y Ginebra, *Cenerentola* en Madrid y Seattle, *Lucia de Lammer-*

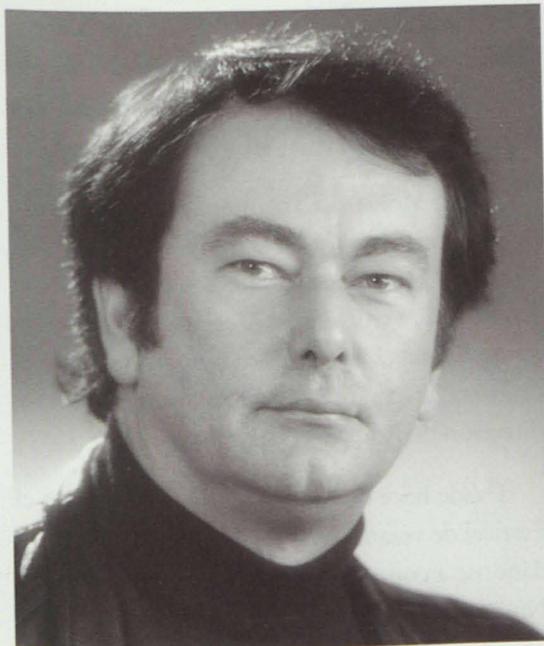
*moor* en Turín, *Zauberflöte* y *Don Pasquale* en La Zarzuela de Madrid. Y *Guillermo Tell* y *Ricciardo e Zoraide* en Pesaro.

En concierto ha aparecido en el Ravinia Festival con la Sinfónica de Chicago cantando el *Stabat Mater* de Rossini bajo la batuta de Ricardo Chailly, con la Filarmónica de Viena bajo la batuta de Muti en Viena y en el Festival Bach de Dresden con la *Misa en B menor* y cantó como tenor solista en Toulouse de nuevo con *Stabat Mater*, en Lille con la *Novena Sinfonía* de Beethoven y *Te Deum* de Berlioz dirigido por George Pretre con la Stuttgart Radio Orchestra.

Entre sus grabaciones podemos destacar *Lakme* con Natalie Dessay de EMI, *Armida* de Sony, *Semiramide* de Ricordi-EMI, *Bianca e Fernando* de Nuova Era y *Maria Stuarda* de Serenissime.

## Marcel Vanaud

Barítono



Estudia canto con Frédéric Anspach en el Conservatorio de Bruselas donde obtiene, en 1971 y 1972, el primer premio de canto y arte lírico. Prosigue sus estudios con el profesor Pierre Fléta en el Conservatorio de Lieja. En 1975 entra por siete años en la compañía de la Opera Royal de Wallonie. Más tarde Gérard Mortier le ofrece sus primeras oportunidades para comenzar una carrera internacional. En Bruselas ha cantado *Las Bodas de Figaro*, *La Bohème*, *Don Giovanni* y *Così Fan Tutte*. Se le ha visto en la mayoría de los escenarios europeos (Ginebra, Viena, Le Châtelet, Anvers, Amsterdam, Florencia). En 1982 hace su debut americano bajo la batuta de André Previn en Pittsburg en *L'Enfant et les Sortilèges*. Regresa a Estados Unidos en 1989

para *Les Troyens* en Los Angeles donde vuelve en 1993 para *La Traviata* y a Chicago para *Le Cid* (junto a Plácido Domingo).

En 1989 hace su debut en la Scala con la creación de *Docteur Faustus* (Manzoni) bajo la dirección escénica de Bob Wilson y canta *Cardillac* en el Mayo Musical Florentino.

Su repertorio comprende los grandes papeles del repertorio francés así como los grandes papeles verdianos: *Un Ballo in Maschera*, *Otello*, *Don Carlo*, *Stiffelio*, *Los Pescadores de Perlas*.

Ha grabado Hérodote con Thomas Hampson, José Van Dam, Cheryl Studer y la Orchestre du Capitole dirigido por Michel Plasson para EMI. Igualmente ha grabado un CD de arias de Verdi con La Orquesta de la Opera Royal de Wallonie. En 1996-97 interpretó *Rigoletto* en Lieja, *Beatrice et Benedict* en La Monnaie, el papel del Título del *Roi Arthus* (Chausson) en Montpellier y *Werther* en Gênes. En la ORW interpretó Stankar, *Stiffelio*, en enero de 1998 y, el pasado marzo, Danton, *Dantons Tod* (Von Einem). Acaba de interpretar, por primera vez, Scarpia (*Tosca*) en St. Etienne y *Nabucco* en el MECC de Maastrich en una producción de la ORW.

Entre sus proyectos futuros destacan: *Buque Fantasma* (El Holandés) y *Aida* (Amonasro) en el Grand Théâtre de Ginebra.

Es su segundo año en el Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria.

## Enrico Giuseppe Tori

### Bajo

Estudió canto en el Conservatorio A. Boito di Parma. Actualmente se está perfeccionando con la soprano Lucetta Bizzi y, tras haber obtenido una beca de estudio, en la Academia Verdiana de la Fundación Arturo Toscanini bajo la guía del tenor Carlo Bergonzi.

En 1996 fue seleccionado para asistir al curso de perfeccionamiento de canto en la prestigiosa Academia Chigiana de Siena donde obtuvo el diploma de mérito. En el Concurso Internacional de Voces Verdianas de Busseto recibe el premio como mejor bajo del concurso. En 1995 ganó el Concurso Internacional Ciudad de Roma, con el papel de Sparafucile (Rigoletto) con el que debutó en septiembre de este año.

Ha iniciado su carrera cantando junto a Leo Nucci en el Teatro Magnani di Fidenza con el papel de Monterone (Rigoletto). Ha participado en la producción de *La Bohème* en la temporada lírica del Teatro Reggjo de Parma figurando en el reparto con Mirella Freni y Nicolaj Ghiaurov. Ha cantado en muchos teatros de Italia debutando en diversas óperas como: *Ballo in Maschera* (Sam y Tom), *Traviata* (doctor), *Rigoletto* (Sparafucile y Monterone), *Simón Boccanegra* (Fiesco), *Trovatore* (Ferrando), *Nabucco* (Zaccaria), *Tosca* (Angelotti), *Manon Lescaut*, *Barbiere di Siviglia* (Basislio e Fiorello), *Andrea Chenier* (Roucher).

Lleva tres años participando como invitado permanente en el Festival de verano de Gavarno y Bergamo, bajo la dirección artística del director musical Aldo Ceccato. En enero de 1997 ha sido elegido para interpretar Ferrando en *El Trovador* en el Teatro Ventidío Basso di Ascolo Piceno bajo la guía del director musical Angelo Campori donde recibió una buena acogida por parte de la crítica nacional y del público. En mayo de 1997

fue protagonista de una ópera contemporánea de B. Britten (*El Arca de Noé*) además ha realizado con gran éxito el *Requiem* de Mozart dirigido por M. Marco Faelli.

Su repertorio sacro comprende: *Stabat Mater* de Rossini, *Misa en Do Mayor* de Shubert, *Pequeña Misa Solemne* de Rossini, *Misa de Requiem* de Verdi, *Stabat Mater* de Dvorak y *Vísperas Solmenes* de Mozart (casi todos con la orquesta Toscanini dell'Emilia Romagna bajo la dirección de Romano Gandolfi).

Desde hace dos años está participando en el Festival de verano de la lírica de San Gimignano dándose a conocer con *Il Trovatore* junto a Leo Nucci y con *Misa de Requiem* (Verdi) con la orquesta y coro del Teatro Regio de Parma, bajo la dirección del M. Romano Gandolfi en 1998 con Sparafucile y Monterone (*Rigoletto*).

A finales de 1997 estuvo en el Ascoli Piceno con Amico Fritz: realizó, con la Orquesta Filarmonica de Parma y el coro Verdi, *el Prólogo de Mefistófèles*; grabó un compact disc de fragmentos inéditos del 600; participó en la producción de *Andrea Chenier* del Teatro Magnani de Fidenza con el papel de Roucher y Fiesco de *Simon Boccanegra* representado en forma de concierto en el Teatro Rosetum de Milán.

En enero de 1998 cantó Tom en *Ballo in Maschera*, representado en el teatro Regio de Parma y en febrero realizó un oratorio de Beethoven (*Cristo en el Monte de los Olivos*) con la Orquesta Toscanini. Además en este período protagonizó a Cosenza con la orquesta Calabresa en una ópera moderna de De Falla, *El Retablo de Maese Pedro*.

En el período estival de 1998 participó en numerosos festivales estivales: Boretto, Busseto,

Piacenza, Colorno y Terme de S. Andrea (debutó con *El Barbero de Sevilla* en los papeles de Fiorrello y Basilio). Estuvo en Sicilia, Calabria con *El Barbero de Sevilla* y *Rigoletto* y en noviembre debutó, con muy buenas críticas, con *Zaccaria* en

*Nabucco* representado en Prato y dirigido por Julian Kovatchev con la O.S.E.R. de Parma y el coro del Teatro Regio.

En 1999 debutó con *Aida* (Remfis) y la *Fuerza del Destino* (Padre Guardiano).

# Alicia Gómez

B O U T I Q U E



Travieso, 18  
Telf.: 928 37 33 06  
35002 Las Palmas de Gran Canaria

Tenderete, 4  
Telf.: 928 64 23 50  
35300 Santa Brígida

C.C. Bellavista  
Partera Leonorita  
Telf.: 928 77 07 47  
35290 San Fernando - Maspalomas

# *La Bohème*





## Analítica

### Simplemente *La bohème*

Siempre me ha extrañado bastante el enorme éxito de “La bohème” y ello por un único motivo: hay melodías de óperas que se han convertido en “patrimonio de la Humanidad” con una popularidad y difusión que traspasan lo puramente operístico y hasta musical, y esta obra no tiene ninguna de ellas. Pensemos, por ejemplo, en la Marcha triunfal de “Aida” que se oye en los campos de fútbol holandeses animando a sus equipos (o en un solo campo y a un solo equipo, que no recuerdo bien), en el Brindis de la “Traviata”, en la Donna e mobile, en Un bel dí vedremo de la “Butterfly”, en el Coro de peregrinos de “Tannhauser” ... “La bohème” no tiene ninguna melodía similar, si exceptuamos, quizás, el vals de Musetta y, sin embargo, está ahí con una popularidad y con una respuesta del público que aumenta de día en día.

Pero viendo la ópera una y otra vez voy descubriendo algo que puede sea el secreto de su éxito: la juventud de sus protagonistas, con su particular sentido de la vida bohemia del artista “etapa previa a la Academia, la gloria o la mugre”, según Henri Murger, y que todos en mayor o menor medida, hemos vivido o deseado vivir. En esta identificación del espectador con lo que ve en escena reside el encanto de esta pequeña ópera; pero esa identificación se consigue no sólo por el argumento, sino también porque está magistralmente completado con una música siempre adecuada a la acción, con unas audacias armóni-

cas y un estilo nuevo para lo que era la operística de su tiempo verdaderamente originales. Sirvan de muestra el uso muy generalizado del “leit motiv” wagneriano, con melodías que definen bien a Mimí, Rodolfo, los cuatro bohemios o el Café Momus; la orquestación, que también juega su papel en la caracterización de los personajes, como el uso de los instrumentos de cuerda para Mimí y Rodolfo, vientos para Musetta, orquesta grande para el segundo acto, ese suave tono de música de cámara para el final, etc.

Está, pues, más que justificado que sea una de las cuatro o cinco óperas más populares e interpretadas del repertorio porque, sin tener un trozo que se haya vulgarizado, tiene suficientes atributos para ser teatro cantado de auténtica enjundia y categoría musical, pues a todo lo dicho hasta ahora, los pasajes cantados están hechos con tal libertad formal que resultan un parlando o un recitativo, pero siempre dominados por una melodía que nos disimula ese carácter. ¡Y qué cambios de estilo! El primer acto puede dividirse en dos partes separadas por el “Non sono in vena”: la primera, alegre, despreocupada dominada por ese comprimario de lujo que es Schaunard, y la segunda, íntima, romántica, todo dulzura en la que el protagonismo de su pareja principal reclama sus derechos. La misma estructura tiene el último acto con esa sencilla muerte de Mimí que rompe todas las muertes con escena de óperas anteriores. Y no olvidemos el tercer acto con esas acordes de quinta que sugieren “el triste ambiente de una mañana de febrero” (Krause).

Ya a más de un siglo de su estreno (en Turín, el 1 de febrero de 1896 bajo la dirección de Tos-

canini y justo tres años después del estreno de Manon Lescaut), por cierto sin un franco éxito, ya nadie puede dudar de la calidad de esta ópera en la que se han conjugado de modo magistral libreto y música de tal forma que conozco gente que han visto esta ópera decenas de veces, pero a las que no les gusta escucharla.

Este Festival, por una curiosa coincidencia, está compuesto por cinco óperas relacionadas con nuestro Alfredo como hemos ido viendo. Ésta sólo la cantó en teatro creo que una sola vez en Lisboa y la grabó, magníficamente por cierto, bajo la dirección de Ricardo Muti. Y bajemos el telón de este primer Festival del milenio.

**José Sampedro Pérez**  
Directivo de A.C.O.

## 1896

## Política

- **16 enero.** Los franceses terminan la conquista de Madagascar.
- **1 marzo.** Los italianos sufren la derrota de Adua, en la guerra de Etiopía, lo que provoca la caída del primer ministro Francesco Crispi.
- Rusia interviene en la guerra chino-japonesa a favor de los primeros.
- **21 agosto.** Insurrección independentista en Filipinas: el político José Rizal será fusilado por tropas españolas meses más tarde.
- Se producen desórdenes en Finlandia, Polonia, Ucrania y el Báltico, en protesta por el dominio ruso sobre estos territorios.
- **octubre.** Se firma el Tratado de Addis-Abeba entre Italia y Etiopía, por el que la segunda alcanza plena soberanía, pero pierde los territorios de Eritrea y Somalia.

## Pensamiento y Religión

- Théodor Herzl, escritor húngaro, publica *El Estado judío*, punto de partida del movimiento sionista.
- John McTaggart, filósofo idealista británico, publica *Estudios sobre la dialéctica hegeliana*.
- Romanes redacta *Pensamientos sobre la religión*.
- Leonard Trelawny Hobhouse, filósofo británico, concluye *Teoría del conocimiento*.

## Arte

- **1 febrero.** El compositor italiano Giacomo Puccini estrena su ópera *La Bohème* en el Teatro Regio de Turín.
- El pintor francés Alfred Sisley realiza *Orillas del Loing*.
- Picasso termina su cuadro *Primera Comunión*, con el que se presenta a la exposición de Bellas Artes de Barcelona.
- Paul Cézanne pinta *Le lac d'Annecy*.
- Henri Matisse pinta *El tejedor bretón*.
- El compositor alemán Richard Strauss termina el poema sinfónico *Así hablaba Zaratustra*.

## Literatura

- El escritor ruso Antón Chéjov publica *La gaviota*.
- El también escritor ruso Liev Tolstói inicia *Hadzni Murát*.
- Publicación póstuma de *Poems: Third Series*, de la poetisa norteamericana Emily Dickinson.
- El poeta italiano Gabriel D'Annunzio publica *El triunfo de la muerte*.
- El escritor francés Marcel Proust publica *Los placeres y los días*.
- El escritor francés Emile Zola publica *Roma*, de la serie *Tres ciudades*.
- El escritor norteamericano Mark Twain publica *Recuerdos personales de Juana de Arco*.

## Economía y Sociedad

- Varios movimientos sísmicos causan cerca de 27.000 muertos en Japón.
- **5 abril.** Se inauguran en Atenas los primeros Juegos Olímpicos de la era moderna.
- Se celebra el congreso de Londres de la II Internacional.
- **10 diciembre.** Alfred Nobel, químico e industrial sueco, fallece en San Remo.

Nunca la tecnología  
había levantado tanta pasión.

SOLUCION



ASC+T, STEPTRONIC, DDE II, DME, PDC, AGS, EWS, EDC... son algunas de las últimas innovaciones tecnológicas que usted podrá disfrutar en la Serie 5 de BMW. Avance futuristas que le llegarán a apasionar. Compruebe en nuestras instalaciones que sólo la mejor tecnología levanta tanta pasión.

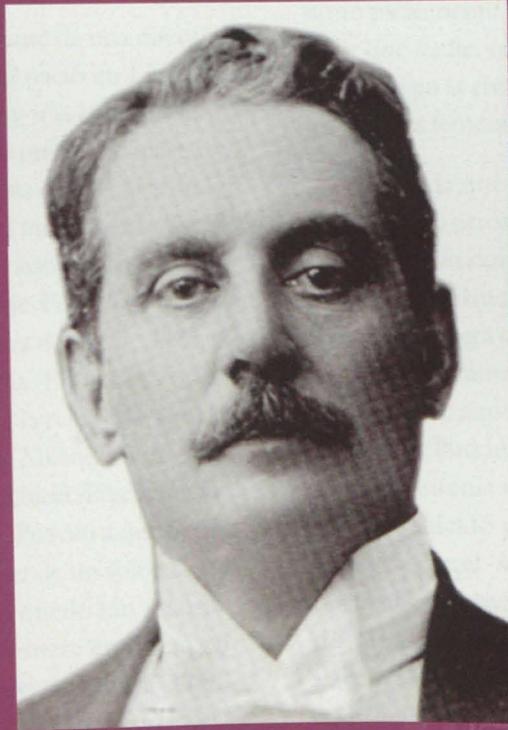
**Vemotor Canarias, S.L.**

Juan Domínguez Pérez, 10-G  
Pol. Ind. "El Cebadal"  
Tel.: 928 46 66 65 - 928 46 68 40  
Las Palmas de Gran Canaria

Ctra. Arrecife-Yaiza, km.3, nº 53-C  
Urb. Playa Honda  
Tel.: 928 82 01 01  
Lanzarote



# *Biografía*



GIACOMO PUCCINI



Con la obra de Puccini, que puso la primera piedra de lo que se denominaría “verismo” y del que se convertiría en su más ilustre representante, culmina la larga y brillante historia de la ópera italiana, entendida como un género sin continuidad.

Quinto y último representante de una dinastía de músicos, Giacomo Puccini nació en Luca en 1858. A la edad de seis años, y tras la prematura muerte de su padre, heredó su puesto de maestro de coros y organista de la iglesia de San Martino, pero su decisión de dedicarse al mundo de la ópera no llegó hasta que, después de haber recorrido 20 kilómetros, hasta la ciudad de Pisa, asistió a la representación de la última obra de Verdi, *Aida*, y sucumbió ante su bella melodía. Entonces, con la ayuda de su tío y una beca de la reina Margarita, ingresó en el conservatorio de Milán, donde tuvo por profesores a Bazzini y Ponchielli. Precisamente fue este último quien animó a Puccini a que participase en un concurso de ópera de un solo acto y, aunque no ganó, su maestro quedó tan maravillado que hizo que se representase en Milán en 1884, donde atrajo la atención del editor Giulio Ricordi, quien encargó al joven compositor una segunda ópera, *Edgar*, que resultó ser un fracaso. Por entonces Puccini sobrevivía a base de judías y cebollas, pero su tesón y constancia se vieron recompensadas cuando, en 1893, el estreno de *Manon Lescaut* fue un rotundo éxito. El estreno triunfal de la obra, 8 días antes de la última obra maestra de Verdi, *Falstaff*, fue como el símbolo de una entrega de poderes entre el viejo maestro y su joven sucesor.

Pero la verdadera consagración internacional de Puccini llegó con el estreno de *La Bohème*, el

1 de febrero de 1896, bajo la dirección de Arturo Toscanini. Ya el tratamiento que había dado al personaje de Manon había demostrado la sensibilidad extraordinaria de Puccini en el diseño de caracteres femeninos, hecho que la caracterización de Mimí, protagonista de *La Bohème*, confirmó plenamente, hasta el punto de que se puede decir que nadie, ni tan siquiera Verdi, es superior a Puccini en la creación de magistrales y complejos papeles femeninos.

A medida que fue adquiriendo riqueza, Puccini adquirió otros hábitos que le acompañaron y caracterizaron durante el resto de su vida: la caza, el automovilismo y las mujeres. Mantuvo una relación adúltera con Elvira Bonturi, la esposa de un amigo, durante muchos años, y se casaron tras la muerte de aquél. Elvira llevó el escándalo a la casa de los Puccini con la acusación de que la sirvienta mantenía una relación con su marido; la joven se suicidó y Elvira fue condenada a cinco meses de cárcel. A pesar de sus intentos por mantener su vida privada al margen de la prensa, **más de un columnista llegó a decir que su vida habría sido un argumento perfecto para llevar a la ópera.** De hecho, incluso su relación profesional con Arturo Toscanini se caracterizó por su inestabilidad. **En una ocasión, Puccini olvidó que estaba distanciado de Toscanini y le envió un panetone por Navidad. Cuando se percató de su error, mandó una nota con una explicación: “Panetone enviado por error. Puccini”, a la que Toscanini contestó con otra nota: “Panetone comido por error. Toscanini”.**

Su siguiente ópera, *Madama Butterfly*, irónicamente una de las más famosas, resultó un fracaso

el día de su estreno, en el que fue abucheada, pero Puccini retomó la obra, trabajó en ella durante tres meses, y volvió a representarla bajo la dirección de Toscanini. En esta ocasión consiguió el éxito que la ha acompañado hasta nuestros días.

En la década anterior a su muerte, Puccini compuso *La Rondine*, *Il Tabarro* y *Gianni Schicchi*, y se encontraba trabajando en *Turandot*

cuando fue diagnosticado un cáncer de garganta. Murió el 29 de noviembre de 1924, unos días después de haber sido operado, y la ópera fue finalizada por su alumno Franco Alfano y estrenada el 25 de abril de 1926.

Puccini predijo “el final de la ópera” y, de hecho, *Turandot* es la última pieza de repertorio internacionalmente aceptada como tal.

## Sipnosis Argumental

### Primer Cuadro

La escena se desarrolla en una buhardilla del Barrio Latino de París, en los años 1840. El pintor Marcello está terminando un cuadro, titulado El paso del mar Rojo, mientras su amigo Rodolfo, poeta, escribe. Ambos amigos tratan de combatir el frío. Marcello compara el frío que sienten sus dedos con el helado corazón de su amante Musetta y finalmente propone, como remedio, sacrificar una silla, pero Rodolfo decide quemar, en su lugar, un drama suyo impublicado hasta entonces. Mientras están ocupados en ello llega Colline, filósofo, con un paquete de libros que no ha logrado empeñar por ser Nochebuena y estar cerradas las casas de empeños. Los tres se apretujan frente al efímero fuego cuando entra el cuarto partícipe de la vida de bohemia: Schaunard, músico, quien ha tenido un inesperado golpe de fortuna y llega con provisiones, acarreadas por mozos de ultramarinos y con dinero en metálico que desparrama por la estancia. Todos se disponen a comer, pero Schaunard, rumbosamente, afirma que en una fiesta como la de Nochebuena hay que ir a comer al café. En éstas, llaman a la puerta y los amigos no tienen más remedio que abrir al casero, Benoît, que viene a cobrar el trimestre. Aunque tienen dinero ahora, no será cuestión de gastarlo con tan mezquino motivo, de modo que los bohemios optan por enredar al viejo casero, haciéndole confesar sus pecadillos extramatrimoniales. Y entonces, fingiendo un santo horror a su infidelidad

conyugal, lo echan de la estancia sin pagarle el trimestre.

Dispuestos a bajar al café, los bohemios se van, pero Rodolfo se queda en la buhardilla para terminar su artículo. Apenas ha comenzado a escribir, llaman a la puerta: es una joven vecina, Mimí, quien viene a pedir lumbre para su vela.

Rodolfo queda prendado al instante de la muchacha que, fatigada por la escalera, sufre un momentáneo desvanecimiento. Rodolfo le moja la cara y le ofrece un poco de vino. Ella, repuesta, quiere marcharse, pero tiene que volver atrás porque ha perdido la llave. La corriente de aire apaga su vela y Rodolfo, que la ha encontrado, la oculta para prolongar la escena; tanteando a ciegas, ambas manos se encuentran y esto inicia un idilio en el cual Mimí se dejará calentar la fría mano por Rodolfo. Él explica su vida de poeta, y ella responde explicando su modesta vida de costurera, sus pequeñas ilusiones y sus sencillos placeres. Desde abajo, los amigos, impacientes, reclaman la presencia de Rodolfo. Mimí comprende la situación un creciente amor, ambos se disponen a acudir a la cita cogidos del brazo.

### Segundo Cuadro

El Café Momus donde se reúnen los bohemios se halla en una plazoleta del Barrio Latino, en la que se pasea una abigarrada multitud: vendedores y comerciantes pregonan sus variadas mercancías. Vemos a los bohemios comprando objetos varios: Schaunard, una vieja trompa; Colline, una levita y una gramática rúnica antigua; Rodolfo le compra a Mimí un bonetito de color rosa; sólo Marcello, abandonado por la cruel Musetta, pasea cariacontecido su soledad.

Llega un vendedor de juguetes, Parpignol, cuya presencia origina un griterío entre los niños. Rodolfo presenta a Mimí a sus amigos y todos se instalan en una mesa para la cena. De pronto, llega Musetta con un viejo y achacoso amante, Alcindoro; su presencia provoca la furia en Marcello. Musetta exhibe su carácter caprichoso y da el espectáculo rompiendo un plato con el pretexto de que huele mal. El viejo Alcindoro, nervioso, pues es un personaje conocido, intenta que Musetta se calle, pero ella entona una equívoca canción para provocar a Marcello. Pero Musetta ahora quiere recuperar a Marcello y de pronto se pone a gritar que le duele un zapato y, quitándose, ordena a Alcindoro que lo lleve al zapatero. De este modo, Musetta y Marcello pueden finalmente unirse en un abrazo. Pasa un desfile militar y los bohemios se van alegremente con él, dejando la cuenta, por indicación de Musetta, a cargo de Alcindoro, quien regresa sólo a tiempo de pagar todos los gastos.

### *Tercer Cuadro*

**H**an transcurrido dos meses, y el crudo invierno ha cubierto París con el blanco manto de la nieve. En las afueras de la ciudad, en la «Barrière d'Enfer» donde se cobraba el impuesto de consumos, hay una hostería cuyos muros están a medio pintar. Marcello se ha trasladado al local donde vive mientras realiza el encargo; Musetta da clases de canto a algunos residentes.

Llega Mimí, tosiendo, víctima de una tisis que avanza con el mal clima. Sale Marcello. Mimí le explica que Rodolfo no la deja vivir con sus celos y precisamente ha dejado de acudir aquella noche a casa. Marcello le dice que Rodolfo está en la hostería desde hace poco. Mimí se esconde. Rodolfo sale y a las preguntas de Marcello acaba por confesar que ha dejado a Mimí porque no puede resistir verla cada vez más enferma. Mimí oye lo que Rodolfo ha dicho. Un ataque de tos revela su presencia a Rodolfo y éste trata de desmentir sus palabras anteriores, consolando a Mimí

y asegurándole que se pondrá bien. El dúo deriva hacia un refloreamiento amoroso que los aísla del mundo que les rodea; precisamente ahora Marcello se enzarza en una disputa con Musetta por la excesiva amabilidad de ésta con clientes del hostal, y Musetta se va furiosa, dejando a Marcello indignado; Rodolfo y Mimí deciden seguir viviendo juntos hasta que llegue la primavera.

### *Cuadro Cuarto*

**L**a escena representa de nuevo la buhardilla. Ahora es primavera, y la luz entra a raudales por el ventanal. Rodolfo escribe y Marcello pinta, pero ninguno de los dos se siente feliz por la ausencia de sus respectivas amadas.

Llegan Schaunard y Colline con las escasísimas provisiones que han logrado: un poco de pan y una sardina salada. Comen con solemnidad y comparten el único vaso de la estancia fingiendo que se hallan en palacio. Rodolfo baila con Marcello mientras Colline y Schaunard discuten y se desafían con los hierros de la chimenea. Tan animada escena es interrumpida por Musetta: Mimí está abajo y apenas puede subir las escaleras; se encuentra muy mal. Todos ayudan a Mimí a llegar y a acomodarse en la cama del aposento. Musetta, viendo que no hay nada en la despensa, decide vender sus pendientes y envía con ellos a Marcello a por un cordial y a que llame a un médico.

Mimí parece recuperarse un poco y saluda a todos, pero Rodolfo quiere que descanse. Musetta va a comprar un manguito para reconfortar a la enferma y se va. Colline decide ir a empeñar su abrigo, saludando con su breve pero emotiva aria. Schaunard sale con él para dejar solos a los amantes. Mimí esperaba la ocasión de hablar a solas con Rodolfo y recordar su tierno amor por él. Ambos intercambian recuerdos. Luego regresan Musetta y Marcello; ésta entrega el manguito a Mimí. Ésta, hablando con Rodolfo, parece haberse dormido. Llegan Colline y Schaunard, que descubre que Mimí ha muerto. Rodolfo se arroja sobre el cadáver de la infortunada Mimí.

Cartier



Cartier: Cano, 35 - Las Palmas de Gran Canaria - Tel. 928 43 24 90



# OLGA MA-CIN

PELUQUERÍA E IMAGEN

*Nuestro Salón entiende la Ópera  
con el bienestar de una buena imagen*



*Consultenos con hora concertada*

Luis Antúnez, 5

Telf.: 928 29 12 15 • Fax: 928 23 28 02

35006 Las Palmas de Gran Canaria

# La Bobème

## Primer Cuadro

MARCELLO                      MARCELLO  
Questo Mar Rosso              Este Mar Rojo  
Mi ammolisce e assidera...    Me empapa y entumece...  
Come se addosso                Como si me estuviese  
Mi piovesse in stille.           Goteando encima.  
Per vendicarmi, affogo un Faraon!    ¡Para vengarme, ahogo al Faraón!  
Che fai?                            ¿Qué haces?

RODOLFO                      RODOLFO  
Nei cieli bigi                    En el cielo gris  
Guardo fumar dai mille        Contemplo el humear del París  
Comignoli Parigi,                De las mil chimeneas,  
E penso a quel poltrone        Y pienso en ese holgazán  
D'un vecchio caminetto ingannatore    De viejo hornillo tramposo  
Che vive in ozio                Que vive en el ocio  
Come un gran signor!         ¡Como un gran señor!

MARCELLO                      MARCELLO  
Le sue rendite oneste         Sus rentas legales  
Da un pezzo non riceve.        Hace tiempo no recibe.

RODOLFO                      RODOLFO  
Quelle sciocche foreste,        Esos necios bosques,  
Che fan sotto la neve?        ¿Qué hacen bajo la nieve?

MARCELLO                      MARCELLO  
Rodolfo, voglio dirti         Rodolfo, quiero decirte  
Un mio pensier profondo:        Mi pensamiento más íntimo.  
Ho un freddo cane.              Tengo un frío de perros.

RODOLFO                      RODOLFO  
Ed io, Marcel, non ti nascondo    Y yo, Marcello, no te oculto  
Che non credo al sudor         Que no creo en el sudor  
Della fronte.                    De la frente.

MARCELLO                      MARCELLO  
Ho diacciate                    Tengo congelados  
Le dita quasi ancor            Los dedos casi como  
Le tenessi immollate         Si los tuviera encerrados  
Giù in quella gran ghiacciaia    En esa gran nevera  
Che è il cuore di Musetta.        Que es el corazón de Musetta.



RODOLFO	RODOLFO
L'amor è un caminetto	El amor es una estufa
Che sciupa troppo...	Que consume demasiado...
MARCELLO	MARCELLO
...E in fretta!	...¡Y con rapidez!
RODOLFO	RODOLFO
...Dove l'uomo è fascina...	...Donde el hombre es la leña...
MARCELLO	MARCELLO
...E la donna è l'alore...	...Y la mujer los morillos...
RODOLFO	RODOLFO
...L'uno brucia in un soffio...	...El uno arde en un instante...
MARCELLO	MARCELLO
...E l'attro sta a guardare.	...Y la otra le contempla.
RODOLFO	RODOLFO
Ma intanto qui si gela...	Pero entretanto aquí nos helamos...
MARCELLO	MARCELLO
.. E si muore d'inedia!	...¡Y nos morimos de inanición!
RODOLFO	RODOLFO
Fuoco ci vuole.	Necesitamos fuego.
MARCELLO	MARCELLO
Aspetta.. sacrifichiam la sedia!	Espera... ¡sacrifiquemos la silla!
RODOLFO	RODOLFO
Eureka!	¡Eureka!
MARCELLO	MARCELLO
Trovasti?	¿Hallaste algo?
RODOLFO	RODOLFO
Sí! Aguzza	¡Sí! Agudiza
L'ingegno. L'idea vampi in fiamma.	El ingenio. Las ideas van a arder.
MARCELLO	MARCELLO
Bruciamo il Mar Rosso?	¿Quemamos el Mar Rojo?
RODOLFO	RODOLFO
No, Puzza	No. Huele mal
La tela dipinta. Il mio dramma,	El lienzo pintado. Mi drama,
L'ardente mio dramma ci scaldi.	Mi ardiente drama nos calentará.

MARCELLO  
Vuoi leggerlo forse? Mi geli.

MARCELLO  
¿Vas a leerlo acaso? Me dejas helado.

RODOLFO  
No, in cener la carta si sfaldi  
E l'estro rivoli a' suoi cieli.  
Al secol gran danno minaccia...  
È Roma in periglio!

RODOLFO  
No, en cenizas se convertirá el papel  
Y el espíritu ascenderá a los cielos.  
A la posteridad gran pérdida amenaza...  
¡Roma está en peligro!

MARCELLO  
Gran cor!

MARCELLO  
¡Qué gran corazón!

RODOLFO  
A te l'atto primo.

RODOLFO  
Toma el primer acto.

MARCELLO  
Qua.

MARCELLO  
Trae.

RODOLFO  
Straccia.

RODOLFO  
Rómpelo.

MARCELLO  
Accendi!

MARCELLO  
Enciende.

RODOLFO  
Che lieto baglior!

RODOLFO  
¡Qué alegre resplandor!

MARCELLO  
Che lieto baglior!

MARCELO  
¡Qué alegre resplandor!

COLLINE  
Già dell'Apocalisse  
Appariscono i segni.  
In giorno di vigilia  
Non s'accettano pegni!  
Una fiammata!

COLLINE  
Ya del Apocalipsis  
Aparecieron las señales.  
¡En víspera de Navidad  
No se aceptan empeños!  
¡Una llama!

RODOLFO  
Zitto, si dà il mio dramma...

RODOLFO  
Silencio, se representa mi drama...

COLLINE  
...Al fuoco.  
Lo trovo scintillante.

COLLINE  
...En el fuego.  
Lo encuentro chispeante.

RODOLFO  
Vivo.

RODOLFO  
Vivaz.

COLLINE	COLLINE
Ma dura poco.	Pero dura poco.
RODOLFO	RODOLFO
La brevità, gran pregio.	La brevedad, gran mérito.
COLLINE	COLLINE
Autore, a me la sedia.	Autor, dame la silla.
MARCELLO	MARCELLO
Quest'intermezzi fan morir d'inedia.	Estos intermedios hacen morir de aburrimiento.
Presto.	Pronto.
RODOLFO	RODOLFO
Atto secondo.	Segundo acto.
MARCELLO	MARCELLO
Non far sussurro.	No hagas ruido.
COLLINE	COLLINE
Pensier profondo!	¡Profundo pensamiento!
MARCELLO	MARCELLO
Giusto color!	¡Exacto color!
RODOLFO	RODOLFO
In quell'azzurro	¡En aquel azul
Guizzo languente	Y lánguido resplandor
Sfuma un'ardente	Se esfuma una ardiente
Scena d'amor!	Escena de amor!
COLLINE	COLLINE
Scoppietta un foglio.	Crepita una página.
MARCELLO	MARCELLO
Là c'eran baci!	¡Ahí había besos!
RODOLFO	RODOLFO
Tre atti or voglio d'un colpo udir.	Ahora quiero oír tres actos de una vez.
COLLINE	COLLINE
Tal degli audaci l'idea s'integra.	Así se llevan a cabo las ideas de los audaces.
RODOLFO, MARCELLO, COLLINE	RODOLFO, MARCELLO, COLLINE
Bello in allegra vampa svanir.	La belleza se desvanece en alegre llamarada.
MARCELLO	MARCELLO
Oh! Dio.. già s'abbassa la fiamma.	¡Oh, Dios!... ya pierde fuerza la llama.

COLLINE Che vano, che fragile dramma!	COLLINE ¡Qué fútil, qué frágil drama!
MARCELLO Già scricchiola, increspasi, muor!	MARCELLO ¡Ya cruje, se encrespa, muere!
MARCELLO, COLLINE Abbasso abbasso l'ator!	MARCELLO, COLLINE ¡Abajo, abajo el ator!
RODOLFO Legna!	RODOLFO ¡Leña!
MARCELLO Sigari!	MARCELLO ¡Cigarros!
COLLINE Bordò!	COLLINE ¡Burdeos!
RODOLFO Legna!	RODOLFO ¡Leña!
MARCELLO Bordò!	MARCELLO ¡Burdeos!
RODOLFO, MARCELLO, COLLINE Le dovizie d'una fiera Il destin ci destinò.	RODOLFO, MARCELLO, COLLINE La abundancia de una feria El destino nos deparó.
SCHAUNARD La banca di Francia Per voi si sbilancia.	SCHAUNARD El Banco de Francia Por vosotras se desequilibra.
COLLINE Raccatta, raccatta!	COLLINE ¡Recógelas, recógelas!
MARCELLO Son pezzi di lata!	MARCELLO ¡Son piezas de hojalata!
SCHAUNARD Sei sordo? Sei lippo? Quest'uomo chi è?	SCHAUNARD ¿Estás sordo? ¿Estás ciego? Este hombre ¿quién es?
RODOLFO Luigi Filippo! M'inchino al mio Re.	RODOLFO ¡Luis Felipe! Me inclino ante mi rey.
RODOLFO, MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE Sta Luigi Filippo ai nostri piè!	RODOLFO, MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE ¡Está Luis Felipe a nuestros pies!



SCHAUNARD	SCHAUNARD
Or vi dirò: quest'oro, O meglio, argento, Ha la sua brava istoria.	Ahora os contaré: este oro O mejor dicho, esta plata Tiene su sabrosa historia.
MARCELLO	MARCELLO
Riscaldiamo il camino!	¡Calentemos la estufa!
COLLINE	COLUNE
Tanto freddo ha sofferto!	¡Tanto frío que ha sufrido!
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Un inglese, un signor, Lord o Milord che sia, Volea un musicista...	Un inglés, un señor, Lord o Milord o lo que sea. Necesitaba un músico...
MARCELLO	MARCELLO
Via!...	¡Sitio!...
...Prepariamo la tavola!	...¡Pongamos la mesa!
SCHAUNARD	SCHAUNARD
...Io? Volo!...	...¿Yo? ¡Vuelo!...
RODOLFO	RODOLFO
L'esca dov'è?	La yesca ¿dónde está?
COLLINE	COLLINE
Là.	Allí.
MARCELLO	MARCELLO
Qua.	Toma.
SCHAUNARD	SCHAUNARD
...E mi presento. M'accetta, gli domando...	...Y me presento. Me acepta, le pregunto...
COLLINE	COLLINE
Arrosto freddo!	¡Carne asada!
MARCELLO	MARCELO
Pasticcio dolce!	¡Pasteles dulces!
SCHAUNARD	SCHAUNARD
...A queando le lezioni? Mi presento, m'accetta. E gli domando: a quando Le lezioni? Risponde: «Incominciam!... Guardare!»	...¿Cuándo empezamos las lecciones? Me presento, me acepta. Y le pregunto: ¿cuándo empezamos Las lecciones? Él responde: «¡Empecemos!... ¡Mire!»

(E un pappagallo m'addita  
Al primo pian,) poi soggiunge:  
«Voi suonare finche quello morire!»

RODOLFO  
Fulgida folgori la sala splendida.

SCHAUNARD  
E fu così: suonai tre lunghi dì.

MARCELLO  
Or le candele!

COLLINE  
Pasticcio dolce!

SCHAUNARD  
Allora usai l'incanto  
Di mia presenza bella  
Affascinai l'ancella...

MARCELLO  
Mangiar senza tovaglia?

RODOLFO  
Un' idea!

MARCELLO, COLLINE  
Il «Costituzional»

RODOLFO  
Ottima carta. Si mangia e si divora...

SCHAUNARD  
Gli propinai prezzemolo...

RODOLFO  
...Un'appendice!

SCHAUNARD  
...Lorito allargò l'ali,  
Lorito il becco aprì;  
Un poco di prezzemolo,  
Da Socrate morì!

COLLINE  
Chi?

(Y me señala un papagayo  
Que hay en un primer piso), luego añade:  
«Usted toque hasta que ése muera!»

RODOLFO  
Radiante resplandece la sala magnífica.

SCHAUNARD  
Y así fue: toqué durante tres largos días.

MARCELO  
¡Ahora las velas!

COLINE  
¡Pasteles dulces!

SCHAUNARD  
Entonces hice uso del encanto  
De mi buena presencia,  
Enamoré a la sirvienta...

MARCELLO  
¿Cenaremos sin mantel?

RODOLFO  
¡Una idea!

MARCELLO, COLLINE  
¡«El Constitucional»!

RODOLFO  
Magnífica hoja. Comamos, y devoremos...

SCHAUNARD  
Le dí a comer perejil...

RODOLFO  
...¡Un folletín!

SCHAUNARD  
...Lorito extendió las alas,  
Lorito el pico abrió,  
Un poco de perejil,  
¡Y como Sócrates murió!

COLLINE  
¿Quién?

SCHAUNARD  
Che il diavolo vi porti tutti quanti!  
Ed or che fate?  
No! Queste cibarie  
Sono la salmeria  
Pei dì futuri  
Tenebrosi e oscuri.  
Pranzare in casa il dì della vigilia  
Mentre il Quartier Latino le sue vie  
Addobba di salsiccie e leccornie?  
Quando un'olezzo di frittelle  
Imbalsama le vecchie strade?  
Là le ragazze cantano contente...

RODOLFO, MARCELLO, COLLINE  
La vigilia di Natal!

SCHAUNARD  
...Ed han per eco  
Ognuna uno studente!  
Un po' di religione, o miei signori:  
Si beva in casa, ma si pranzi fuor!

BENOÎT  
Si può?

MARCELLO  
Chi è là?

BENOÎT  
Benoît!

MARCELLO  
Il padrone di casa!

SCHAUNARD  
Uscio sul muso!

COLLINE  
Non c'è nessuno!

SCHAUNARD  
È chiuso!

BENOÎT  
Una parola.

SCHAUNARD  
¡Que el diablo os lleve a todos!  
Y ahora ¿qué hacéis?  
¡No! Estas vituallas  
Son las reservas  
Para los días futuros  
Tenebrosos y oscuros.  
¿Cenar en casa el día de Nochebuena  
Mientras el Barrio Latino sus calles  
Adorna con salchichas y golosinas?  
¿Cuando el olor de las frituras  
Embalsama las viejas calles?  
Allí las muchachas cantan alegres...

RODOLFO, MARCELLO, COUINE  
¡La Nochebuena!

SCHAUNARD  
...Y les hace eco  
¡A cada una un estudiante!  
Cumplamos la tradición, señores míos:  
¡Bebamos en casa, pero cenemos fuera!

BENOÎT  
¿Se puede?

MARCELLO  
¿Quién es?

BENOÎT  
¡Benoît!

MARCELLO  
¡El dueño de la casa!

SCHAUNARD  
¡Dale con la puerta en las narices!

COLLINE  
¡No hay nadie!

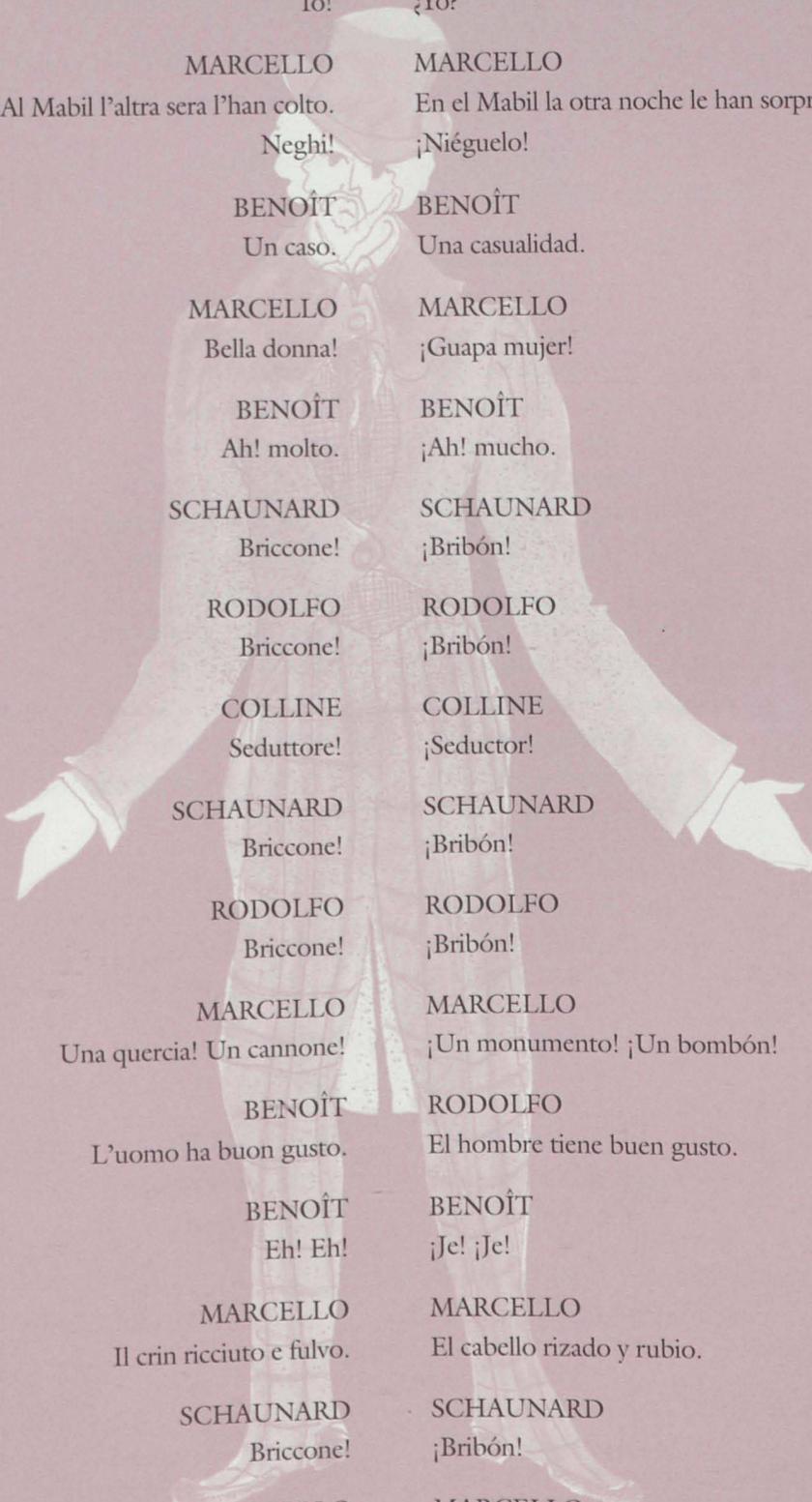
SCHAUNARD  
¡Está cerrado!

BENOÎT  
Una palabra.



SCHAUNARD	SCHAUNARD
Sola!	¡Sólo una!
BENOÎT	BENOÎT
Affitto!	¡Alquiler!
MARCELLO	MARCELO
Olà! Date una sedia.	¡A ver! Dadle una silla.
RODOLFO	RODOLFO
Presto.	Pronto.
BENOÎT	BENOÎT
Non occorre. Vorrei...	No es necesario. Quisiera...
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Segga.	Siéntese.
MARCELLO	MARCELLO
Vuol bere?	¿Quiere beber?
BENOÎT	BENOÎT
Grazie!	¡Gracias!
RODOLFO	RODOLFO
Tocchiamo.	Brindemos.
COLLINE	COLLINE
Tocchiamo.	Brindemos.
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Beva!	¡Beba!
RODOLFO	RODOLFO
Tocchiamo!	¡Brindemos!
BENOÎT	BENOÎT
Quest'è l'ultimo trimestre.	Éste es el último trimestre...
MARCELLO	MARCELLO
N'ho piacere.	Es un placer.
BENOÎT	BENOÎT
E quindi...	Y por eso...
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Ancora un sorso.	Otro traguito.

BENOÎT	BENOÎT
Grazie!	¡Gracias!
RODOLFO	RODOLFO
Tocchiamo!	¡Brindemos!
COLLINE	COLLINE
Tocchiamo!	¡Brindemos!
RODOLFO, MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE	RODOLFO, MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE
Alla sua salute!	¡A vuestra salud!
BENOÎT	BENOÎT
A lei ne vengo	Vengo a verle
Perchè il trimestre l'ultimo...	Porque el trimestre pasado
Mi promise...	Me prometió...
MARCELLO	MARCELLO
Promisi ed or mantengo.	Prometí, y ahora lo mantengo.
RODOLFO	RODOLFO
Che fai?	¿Qué haces?
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Sei pazzo?	¿Estás loco?
MARCELLO	MARCELLO
Ha visto?... Or via	¿Ha visto?... Ahora quédese
Resti un momento in nostra compagnia.	Un momento en nuestra compañía.
Dica: quant'anni ha	Diga: ¿cuántos años tiene
Caro signor Benoît?	Querido señor Benoît?
BENOÎT	BENOÎT
Gli anni? Per carità!	¿Los años? ¡Por caridad!
RODOLFO	RODOLFO
Su e giù la nostra età.	Más o menos nuestra edad.
BENOÎT	BENOÎT
Di più, molto di più.	Más, muchos más.
COLLINE	COLLINE
Ha detto su e giù.	Ha dicho más o menos.
MARCELLO	MARCELLO
L'altra sera al Mabil l'han colto	¡La otra noche en el Mabil le han sorprendido
In peccato d'amor!	En pecado de amor!



BENOÎT	BENOÎT
Io!	¿Yo?
MARCELLO	MARCELLO
Al Mabil l'altra sera l'han colto.	En el Mabil la otra noche le han sorprendido.
Neghi!	¡Niéguelo!
BENOÎT	BENOÎT
Un caso.	Una casualidad.
MARCELLO	MARCELLO
Bella donna!	¡Guapa mujer!
BENOÎT	BENOÎT
Ah! molto.	¡Ah! mucho.
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Briccone!	¡Bribón!
RODOLFO	RODOLFO
Briccone!	¡Bribón!
COLLINE	COLLINE
Seduttore!	¡Seductor!
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Briccone!	¡Bribón!
RODOLFO	RODOLFO
Briccone!	¡Bribón!
MARCELLO	MARCELLO
Una quercia! Un cannone!	¡Un monumento! ¡Un bombón!
BENOÎT	RODOLFO
L'uomo ha buon gusto.	El hombre tiene buen gusto.
BENOÎT	BENOÎT
Eh! Eh!	¡Je! ¡Je!
MARCELLO	MARCELLO
Il crin ricciuto e fulvo.	El cabello rizado y rubio.
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Briccone!	¡Bribón!
MARCELLO	MARCELLO
Ei gongolava arzilla, pettoruto.	Él se pavoneaba arrogante, orgulloso.

BENOÎT

Son vecchio, ma robusto.

RODOLFO, SCHAUNARD, COLLINE

Ei gongolava arzuto e pettorillo!

MARCELLO

E a lui cedea, la femminil vertu.

BENOÎT

Timido in gioventù,

Ora me ne ripago!

Si sa, e uno svago

Qualche donnetta

Allegra e un po'...

Non dico una balena

O un mappamondo,

O un viso tondo

Da luna piena...

Ma magra, proprio magrag

No, poi no!

Le donne magre son grattacapi

E spesso sopracapi...

E son piene di doglie,

Per esempio, mia moglie...

MARCELLO

Quest'uomo ha moglie

E sconcie voglie

Ha nel cor!

SCHAUNARD, COLLINE

Orror!

RODOLFO

E ammorba e appesta

La nostra onesta

Magion!

SCHAUNARD, COLLINE

Fuor!

MARCELLO

Si abbruci dello zucchero!

COLLINE

Si discacci il reprobò!

BENOÎT

Soy viejo, pero robusto.

RODOLFO, SCHAUNARD, COLLINE

¡Se pavoneaba orgulloso y arrogante!

MARCELLO

Y ante él se rindió la virtud femenina.

BENOÎT

Tímido en mi juventud,

¡Ahora me desquito!

Sí, es un buen pasatiempo

Una muchacha

Alegre y un poco...

No digo una ballena,

O un globo terráqueo,

O una cara redonda

De luna llena...

Pero flaca, realmente flaca,

¡No y no!

Las mujeres flacas son un fastidio

Y con frecuencia muy pesadas...

Y están llenas de dolencias;

Por ejemplo, mi mujer...

MARCELLO

¡Este hombre tiene mujer

Y abriga malos deseos

En su corazón!

SCHAUNARD, COLLINE

¡Horror!

RODOLFO

¡Y corrompe y apesta

Nuestra honesta

Mansión!

SCHAUNARD, COLLINE

¡Fuera!

MARCELLO

¡Quemaremos azúcar!

COLLINE

¡Expulsemos al réprobò!

SCHAUNARD)      SCHAUNARD)  
È la morale offesa che vi scaccia!      ¡Es la moral ofendida la que le expulsa!

BENOÎT      BENOÎT  
Io di.. Io di...      Yo no... Yo no...

MARCELLO      MARCELLO  
Silenzio!      ¡Silencio!

COLLINE      COLLINE  
Silenzio!      ¡Silencio!

RODOLFO      RODOLFO  
Silenzio!      ¡Silencio!

BENOÎT      BENOÎT  
Miei signori...      Señores míos...

MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE      MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE  
Silenzio! Via, signore!      ¡Silencio! ¡Fuera, caballero!

RODOLFO, MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE      RODOLFO, MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE  
Via di qua! E buona sera      ¡Fuera de aquí! Y buenas noches  
A vostra signoria. Ah! Ah!      A vuestra señoría. ¡Ja, ja!

MARCELLO      MARCELLO  
Ho pagato il trimestre!      ¡He pagado el trimestre!

SCHAUNARD      SCHAUNARD  
Al Quartiere Latin ci attende Momus.      En el Barrio Latino nos espera el Momus.

MARCELLO      MARCELLO  
Viva chi spende!      ¡Viva quien gasta!

SCHAUNARD      SCHAUNARD  
Dividiamo il bottin!      ¡Dividamos el botín!

RODOLFO      RODOLFO  
Dividiam!      ¡Dividámoslo!

COLLINE      COLLINE  
Dividiam!      ¡Dividámoslo!

MARCELLO      MARCELLO  
Là ci son beltà scese dal cielo.      Allí hay bellezas que han bajado del cielo.  
Or che sei ricco, bada alla decenza.      Ahora que eres rico, cuida la decencia.  
Orso, ravviati il pelo.      Oso, arréglate el pelo.

COLLINE  
Farò la conoscenza  
La prima volta d'un barbitonsore.  
Guidatemi al ridicolo  
Oltraggio d'un rasoio.

COLLINE  
Andiam!

SCHAUNARD  
Andiam!

MARCELLO  
Andiam!

SCHAUNARD  
Andiam!

COLLINE  
Andiam!

RODOLFO  
Io resto  
Per terminar l'articolo  
Di fondo del «Castoro».

MARCELLO  
Fa presto.

RODOLFO  
Cinque minuti. Conosco il mestier.

COLLINE  
T'raspetterem dabbasso dal portier.

MARCELLO  
Se tardi, udrai che coro!

RODOLFO  
Cinque minuti.

SCHAUNARD  
Taglia corta la coda al tuo «Castor»!

MARCELLO  
Occhio alla scala, tienti  
Alla ringhiera.

COLLINE  
Trabaré conocimiento  
Por vez primera con un barbero  
Llevadme al ridículo  
Ultraje de un rasurado.

COLLINE  
¡Vamos!

SCHAUNARD  
¡Vamos!

MARCELLO  
¡Vamos!

SCHAUNARD  
¡Vamos!

COLLINE  
¡Vamos!

RODOLFO  
Yo me quedo  
Para terminar el artículo  
De fondo del «Castor».

MARCELLO  
Hazlo pronto.

RODOLFO  
Cinco minutos. Conozco el oficio.

COLLINE  
Te esperamos abajo en el portal.

¡MARCELLO  
Si tardas, ¡verás qué coro!

RODOLFO  
Cinco minutos.

SCHAUNARD  
¡Córtale la cola a tu «Castor»!

MARCELLO  
Ojo con la escalera, agarrad  
El pasamanos.

RODOLFO	RODOLFO
Adagio!	¡Despacio!
COLLINE	COLLINE
È buio pesto!	¡Está muy oscuro!
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Maledetto portier!	¡Maldito portero!
COLLINE	COLLINE
Accidenti!	¡Vaya por Dios!
RODOLFO	RODOLFO
Colline, sei morto?	Colline, ¿estás muerto?
COLLINE	COLLINE
Non ancor!	¡Todavía no!
LA VOZ DE MARCELLO	LA VOZ DE MARCELLO
Vien presto!	¡Ven pronto!
RODOLFO	RODOLFO
Non sono in vena.	No estoy inspirado.
Chi è là?	¿Quién es?
LA VOZ DE MIMÌ	LA VOZ DE MIMI
Scusi.	Perdone.
RODOLFO	RODOLFO
Una donna!	¡Una mujer!
LA VOZ DE MIMÌ	LA VOZ DE MIMI
Di grazia, mi s'è spento il lume.	Por favor; se me ha apagado la vela.
RODOLFO	RODOLFO
Ecco.	Pase.
MIMÌ	MIMI
Vorebbe...?	Quisiera...
RODOLFO	RODOLFO
S'accomodi un momento.	Siéntese un momento.
MIMÌ	MIMI
Non occorre.	No es necesario.
RODOLFO	RODOLFO
La prego, entri.	Se lo ruego, pase.
Si sente male?	¿Se siente mal?



MIMÌ                      MIMI  
No... nulla.              No... nada.

RODOLFO                RODOLFO  
Impallidisce!            ¡Está pálida!

MIMÌ                      MIMt  
Il respir... quelle scale...      El aliento... esas escaleras...

RODOLFO                RODOLFO  
Ed ora come faccio?        ¿Y ahora qué hago?  
Così!                      ¡Así!  
Che viso d'ammalata.        Qué aspecto de enferma.  
Si sente meglio?            ¿Se siente mejor?

MIMÌ                      MIMÌ  
Sì.                          Sí.

RODOLFO                RODOLFO  
Qui c'è tanto freddo.        Aquí hace mucho frío.  
Segga vicino al fuoco...      Siéntese cerca del fuego...  
Aspetti... un po' di vino...    Espere... un poco de vino...

MIMÌ                      MIMÌ  
Grazie.                    Gracias.

RODOLFO                RODOLFO  
A lei.                      Tenga.

MIMÌ                      MIMÌ  
Poco, poco.                Poco, poco.

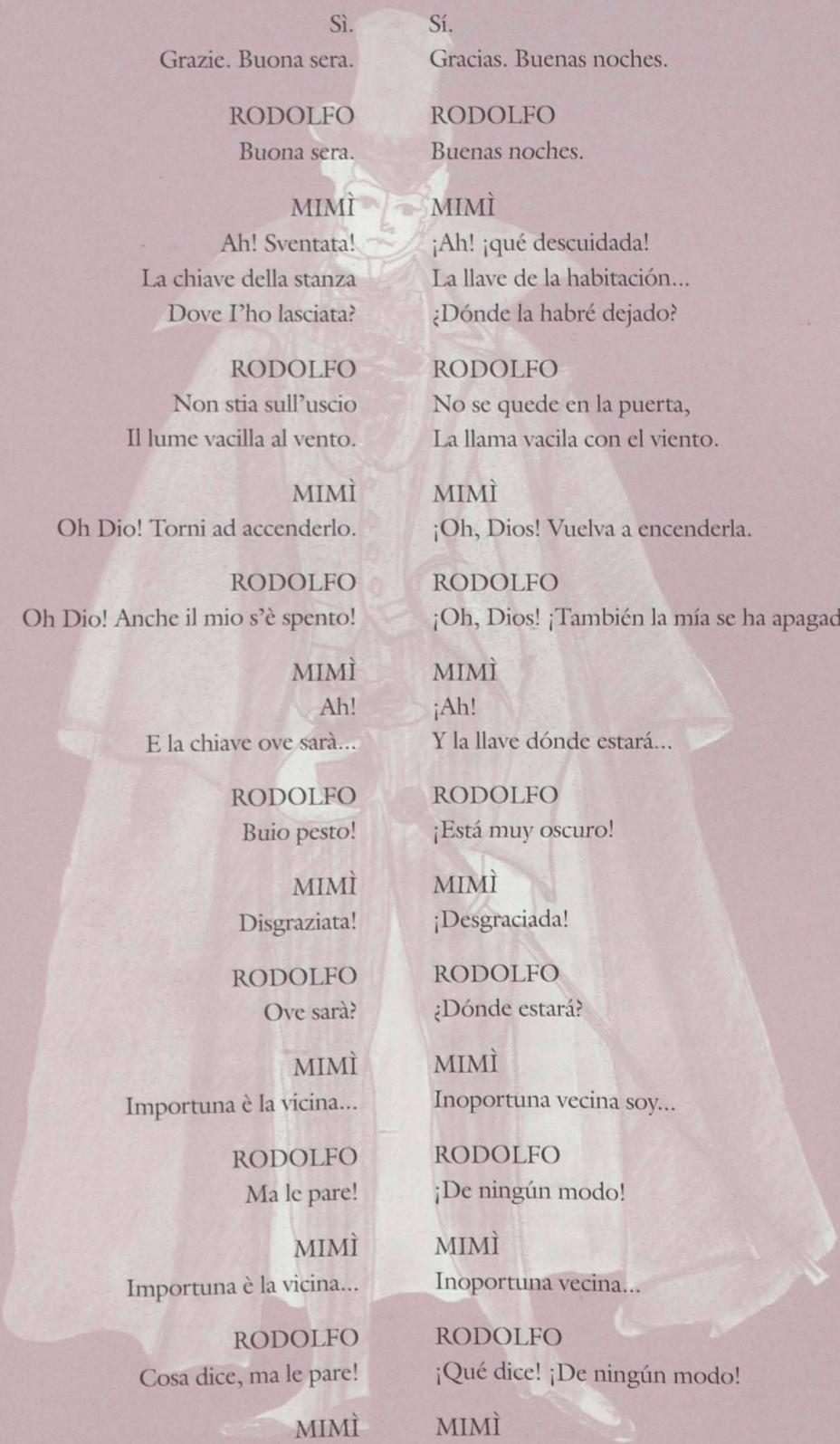
RODOLFO                RODOLFO  
Così?                      ¿Así?

MIMÌ                      MIMÌ  
Grazie.                    Gracias.

RODOLFO                RODOLFO  
Che bella bambina!        ¡Qué hermosa criatura!

MIMÌ                      MIMÌ  
Ora permetta che accenda il lume.      Ahora permita que encienda la vela.  
Tutto è passato.            Todo ha pasado.

RODOLFO                RODOLFO  
Tanta fretta?              ¿Tanta prisa?



MIMÌ	MIMÌ
Sì.	Sì.
Grazie. Buona sera.	Gracias. Buenas noches.
RODOLFO	RODOLFO
Buona sera.	Buenas noches.
MIMÌ	MIMÌ
Ah! Sventata!	¡Ah! ¡qué descuidada!
La chiave della stanza	La llave de la habitación...
Dove l'ho lasciata?	¿Dónde la habré dejado?
RODOLFO	RODOLFO
Non stia sull'uscio	No se quede en la puerta,
Il lume vacilla al vento.	La llama vacila con el viento.
MIMÌ	MIMÌ
Oh Dio! Torni ad accenderlo.	¡Oh, Dios! Vuelva a encenderla.
RODOLFO	RODOLFO
Oh Dio! Anche il mio s'è spento!	¡Oh, Dios! ¡También la mía se ha apagado!
MIMÌ	MIMÌ
Ah!	¡Ah!
E la chiave ove sarà...	Y la llave dónde estará...
RODOLFO	RODOLFO
Buio pesto!	¡Está muy oscuro!
MIMÌ	MIMÌ
Disgraziata!	¡Desgraciada!
RODOLFO	RODOLFO
Ove sarà?	¿Dónde estará?
MIMÌ	MIMÌ
Importuna è la vicina...	Inoportuna vecina soy...
RODOLFO	RODOLFO
Ma le pare!	¡De ningún modo!
MIMÌ	MIMÌ
Importuna è la vicina...	Inoportuna vecina...
RODOLFO	RODOLFO
Cosa dice, ma le pare!	¡Qué dice! ¡De ningún modo!
MIMÌ	MIMÌ
Cerchi.	Busque.

RODOLFO

Cerco.

MIMÌ

Ove sarà?

RODOLFO

Ah!

MIMÌ

L'ha trovata?

RODOLFO

No!

MIMÌ

Mi parve...

RODOLFO

In verità!

MIMÌ

Cerca?

RODOLFO

Cerco!

MIMÌ

Ah!

RODOLFO

Che gelida manina,

Se la lasci riscaldar.

Cercar che giova?

Al buio non si trova.

Ma per fortuna

È una notte di luna,

E qui la luna

L'abbiamo vicina.

Aspetti, signorina.

Le dirò con due parole

Chi son, e che faccio,

Come vivo. Vuole?

Chi son? Sono un poeta.

Che cosa faccio? Scrivo.

E come vivo? Vivo.

In povertà mia lieta

RODOLFO

Busco.

MIMÌ

¿Dónde estará?

RODOLFO

¡Ah!

MIMÌ

¿La ha encontrado?

RODOLFO

¡No!

MIMÌ

Me pareció...

RODOLFO

¿De verdad!

MIMÌ

¿Busca?

RODOLFO

¿Busco!

MIMÌ

¡Ah!

RODOLFO

Qué manecita tan helada,

Deje que se la caliente.

¿Para qué buscar?

En la oscuridad no la encontrará.

Pero por fortuna

Es una noche de luna,

Y aquí la luna

La tenemos cerca,

Espere, señorita,

Le diré en dos palabras

Quién soy, y qué hago,

Cómo vivo. ¿Permite?

¿Quién soy? Soy un poeta.

¿Qué es lo que hago? Escribo.

¿Y cómo vivo? Vivo.

En mi alegre pobreza

Scialo da gran signore  
Rime ed inni d'amore.  
Per sogni e per chimere  
E per castelli in aria,  
L'anima ho milionaria.  
Talor dal mio forziere  
Ruban tutti i gioelli  
Due ladri: gli occhi belli..  
V'entrar con voi pur ora,  
Ed i miei sogni usati  
E i bei sogni miei  
Tosto si dileguar!  
Ma il furto non m'accora.  
Poichè, poichè v'ha preso stanza  
La speranza!  
Or che mi conoscete  
Parlate voi, deh! parlate. Chi siete?  
Vi piaccia dir!

MIMÌ

Sì. Mi chiamano Mimí  
Ma il mio nome è Lucia.  
La storia mia  
È breve: a tela o a seta  
Ricamo in casa e fuori.  
Son tranquilla e lieta,  
Ed è mio svago  
Far gigli e rose.  
Mi piaccion quelle cose  
Che han sì dolce malìa  
Che parlano d'amor, di primavere  
Che parlano di sogni e di chimere  
Quelle cose che han nome poesia.  
Lei m'intende?

RODOLFO

Sì.

MIMÌ

Mi chiamano Mimì,  
Il perchè non so.  
Sola mi fo  
Il pranzo da me stessa.  
Non vado sempre a messa,

Gasto como un gran señor  
Versos e himnos de amor.  
Para sueños y quimeras  
Y castillos en el aire,  
Tengo espíritu millonario.  
Algunas veces de mi cofre  
Roban todas las joyas  
Dos ladrones: los ojos bellos.  
Entraron con usted ahora,  
¡Y mis sueños habituales  
Y los bellos sueños míos  
Enseguida se han disipado!  
Pero el hurto no me duele,  
Ya que han dejado en su lugar  
¡La esperanza!  
Ahora que ya me conoce,  
Hable usted, ¡oh! hable. ¿Quién es?  
Dígalo, por favor.

MIMÌ

Sí. Me llaman Mimí  
Pero mi nombre es Lucía.  
La historia mía  
Es breve: en hilo o en seda  
Bordo en casa y a domicilio.  
Vivo tranquila y feliz  
Y es mi distracción  
Hacer lirios y rosas.  
Me gustan las cosas  
Que tienen un dulce encanto  
Que hablen de amor, de primaveras  
Que hablen de sueños y de quimeras  
Todo lo que llaman poesía.  
¿Usted me entiende?

RODOLFO

Sí.

MIMÌ

Me llaman Mimí,  
El porqué no lo sé.  
Sola me hago  
La comida por mí misma.  
No voy siempre a misa,



Ma prego assai il Signor.	Pero rezo mucho al Señor.
Vivo sola, soletta,	Vivo sola, solita,
Là in una bianca cameretta;	En una blanca habitación
Guardo sui tetti e in cielo	Miro a los tejados y al cielo,
Ma quando vien lo sgelo	Mas cuando viene el deshielo
Il primo sole è mio	El primer rayo de sol es mío
Il primo bacio dell'aprile è mio!	¡El primer beso de abril es mío!
Il primo sole è mio!	¡El primer rayo de sol es mío!
Genmoglia	Germina
In un vaso una rosa	En un vaso una rosa;
Foglia a foglia	¡Hoja por hoja
La spio! Così gentil	La vigilo! Es tan delicado
Il profumo d'un fior.	El perfume de una flor.
Ma i fior ch'io faccio ahimè!...	Pero las flores que yo hago, ¡ay!...
I fior ch'io faccio, ahimè!...	Las flores que yo hago, ¡ay!
Non hanno odore!	¡No tienen aroma!
Altro di me non le saprei nanrare:	Nada más de mí le sabría contar:
Sono la sua vicina	Soy su vecina
Che la vien fuori d'ora	Que ha venido a deshoras
A importunare.	A importunarle.
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Ehi! Rodolfo!	¡Eh! ¡Rodolfo!
COLLINE	COLLINE
Rodolfo!	¡Rodolfo!
MARCELLO	MARCELLO
Olà. Non senti? Lumaca!	¡Hola! ¿No oyes? ¡Remolón!
COLLINI	COLLINE
Poetucolo!	¡Poetastro!
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Accidenti al pigro!	¡Abajo el perezoso!
RODOLFO	RODOLFO
Scrivo ancor tre righe a volo.	Escribo tres líneas y bajo corriendo.
MIMÍ	MIMÍ
Chi son?	¿Quiénes son?
RODOLFO	RODOLFO
Amici.	Amigos.
SCHAUNARD	CHAUNARD
Sentirai le tue...	Nos vas a oír.

MARCELLO  
Che te ne fai lì solo?

MARCELLO  
¿Qué haces ahí tú solo?

RODOLFO  
Non son solo. Siamo in due.  
Andate da Momus, tenete il posto,  
Ci saremo tosto.

RODOLFO  
No estoy solo. Somos dos.  
Id al Momus, guardadnos sitio,  
Que iremos pronto.

MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE  
Momus, Momus, Momus,  
Zitti e discreti andiamocene via.

MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE  
Momus, Momus, Momus  
Vámonos en silencio y discretamente.

SCHAUNARD, COLLINE  
Momus, Momus!

SCHAUNARD, COLLINE  
¡Momus, Momus!

MARCELLO  
Trovò la poesia!

MARCELLO  
¡Halló la inspiración!

SCHAUNARD, COLLINE  
Momus, Momus, Momus!

SCHAUNARD, COLLINE  
¡Momus, Momus, Momus!

RODOLFO  
O soave fanciulla,  
O dolce viso  
Di mite circonfuso alba lunar,  
In te ravviso  
Il sogno ch'io vorrei sempre sognar!  
Fremon già nell'anima  
Le dolcezze estreme.

RODOLFO  
Oh adorable muchacha  
Oh dulce rostro encantador  
Nimbado de luz lunar  
¡En ti reconozco  
El sueño que yo quise siempre soñar  
Tiembra ya en el alma  
El dulcísimo sentimiento.

MIMÌ  
Ah! tu sol comandi, amore!

MIMÌ  
¡Ah! ¡tú solo mandas, amor!

RODOLFO  
Fremon nell'anima  
Dolcezze estreme  
Fremon dolcezze estreme.

RODOLFO  
Tiembra en el alma  
El dulcísimo sentimiento.  
Tiembra el dulcísimo sentimiento.

MIMÌ  
Oh! Come dolci scendono  
Le sue lusinghe al core,  
Tu sol comandi, amor!

MIMÌ  
¡Oh! Cuán dulces suenan  
Sus lisonjas al corazón,  
¡Tú solo mandas, amor!

RODOLFO  
Nel bacio freme amor!

RODOLFO  
¡En el beso palpita el amor!

MIMÌ  
No, per pietà!

MIMÌ  
¡No, por favor!

RODOLFO

Sei mia!

MIMÌ

V'aspettan gli amici.

RODOLFO

Già mi mandi via?

MIMÌ

Vorrei dir... ma non oso...

RODOLFO

Di?.

MIMÌ

Se venissi con voi?

RODOLFO

Che? Mimí

Sarebbe così dolce restar qui.

C'è freddo fuori.

MIMÌ

Vi starò vicina!

RODOLFO

E al ritorno?

MIMÌ

Curioso!

RODOLFO

Dammi il braccio, mia piccina.

MIMÌ

Obbedisco, signor!

RODOLFO

Che m'ami di?.

MIMÌ

Io t'amo!

MIMÌ, RODOLFO

Amor! Amor! Amor!

RODOLFO

¡Sé mía!

MIMÌ

Le esperan los amigos.

RODOLFO

¿Ya me despides?

MIMÌ

Quisiera decir... mas no me atrevo...

RODOLFO

Di.

MIMÌ

¿Y si fuese con vosotros?

RODOLFO

¿Qué? ¡Mimí!

Sería tan agradable quedarnos aquí.

Hace frío afuera.

MIMÌ

¡Me arrimaré a ti!

RODOLFO

¿Y a la vuelta?

MIMÌ

¡Curioso!

RODOLFO

Dame el brazo, mi pequeña.

MIMÌ

¡Obedezco, señor!

RODOLFO

Dí que me amas.

MIMÌ

¡Te amo!

MIMÌ, RODOLFO

¡Amor! ¡Amor! ¡Amor!

*Segundo Cuadro*

VENDEDORES AMBULANTES

Aranci, datteri! Caldi i marroni!  
Ninnoli, croci!

PILLUELOS

Aranci, ninnoli! Caldi i marroni  
E caramelle!

HOMBRES

Quanta folla!

MUJERES

Ah!

HOMBRES

Che chiasso!

VENDEDORES AMBULANTES,

PILLUELOS

Torroni!

VENDEDORES AMBULANTES

Panna montata!  
Oh! la crostata!

MUJERES

Quanta folla!

VENDEDORES AMBULANTES

Caramelle!

ESTUDIANTES

Su corriam!

VENDEDORES AMBULANTES

Fiori alle belle!  
La crostata!...  
Panna montata!

ESTUDIANTES

Stringiti a me,  
Che chiasso!

PILLUELOS

Su corriam!

VENDEDORES AMBULANTES

¡Naranjas, dátiles! ¡Castañas calientes!  
¡Muñecos, cruces!

PILLUELOS

¡Naranjas, muñecos! ¡Castañas calientes  
Y caramelos!

HOMBRES

¡Cuánta gente!

MUJERES

¡Ah!

HOMBRES

¡Qué alboroto!

VENDEDORES AMBULANTES,

PILLUELOS

¡Turrónes!

VENDEDORES AMBULANTES

¿Mantequilla?  
¡Oh! ¡la empanada!

MUJERES

¡Cuánta gente!

VENDEDORES AMBULANTES

¡Caramelos!

ESTUDIANTES

¡Corramos!

VENDEDORES AMBULANTES

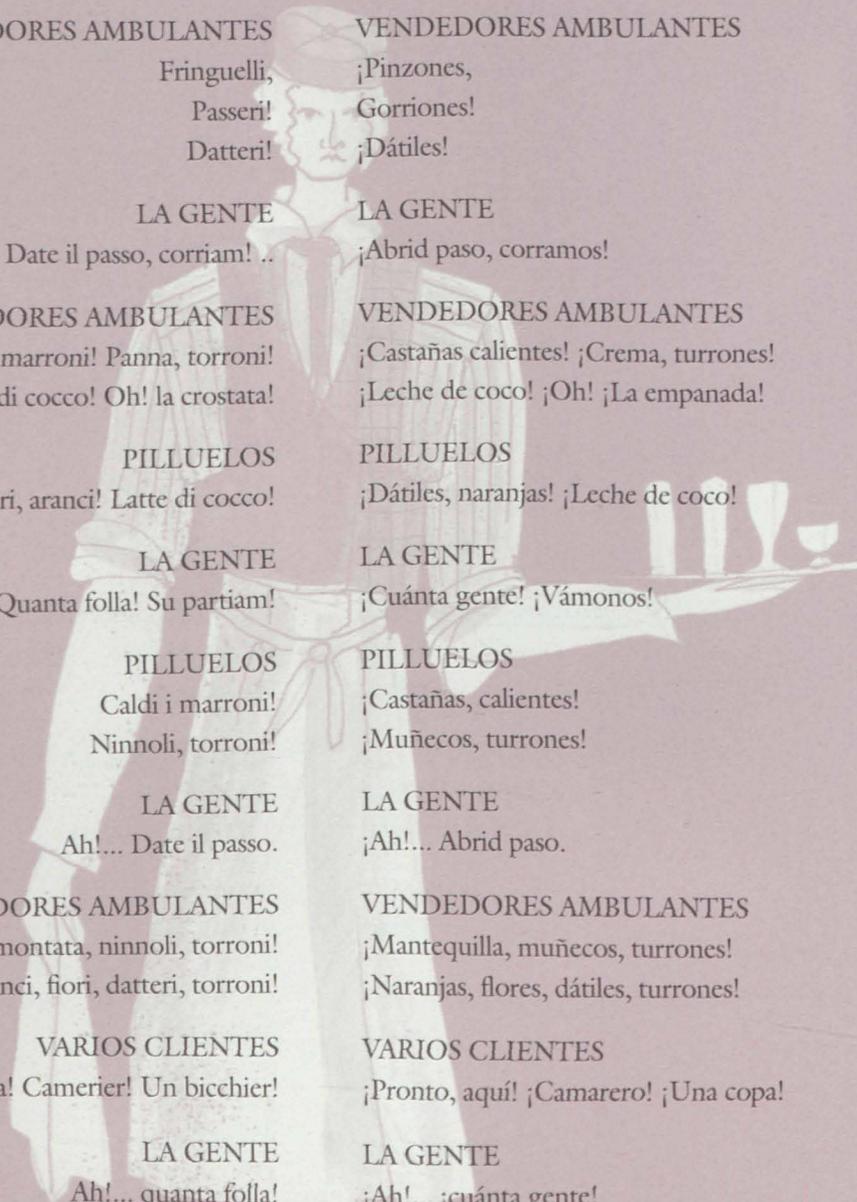
¡Flores para las guapas!  
¡Empanadas! ...  
¡Mantequilla!

ESTUDIANTES

Agárrate a mí,  
¡Qué alboroto!

PILLUELOS

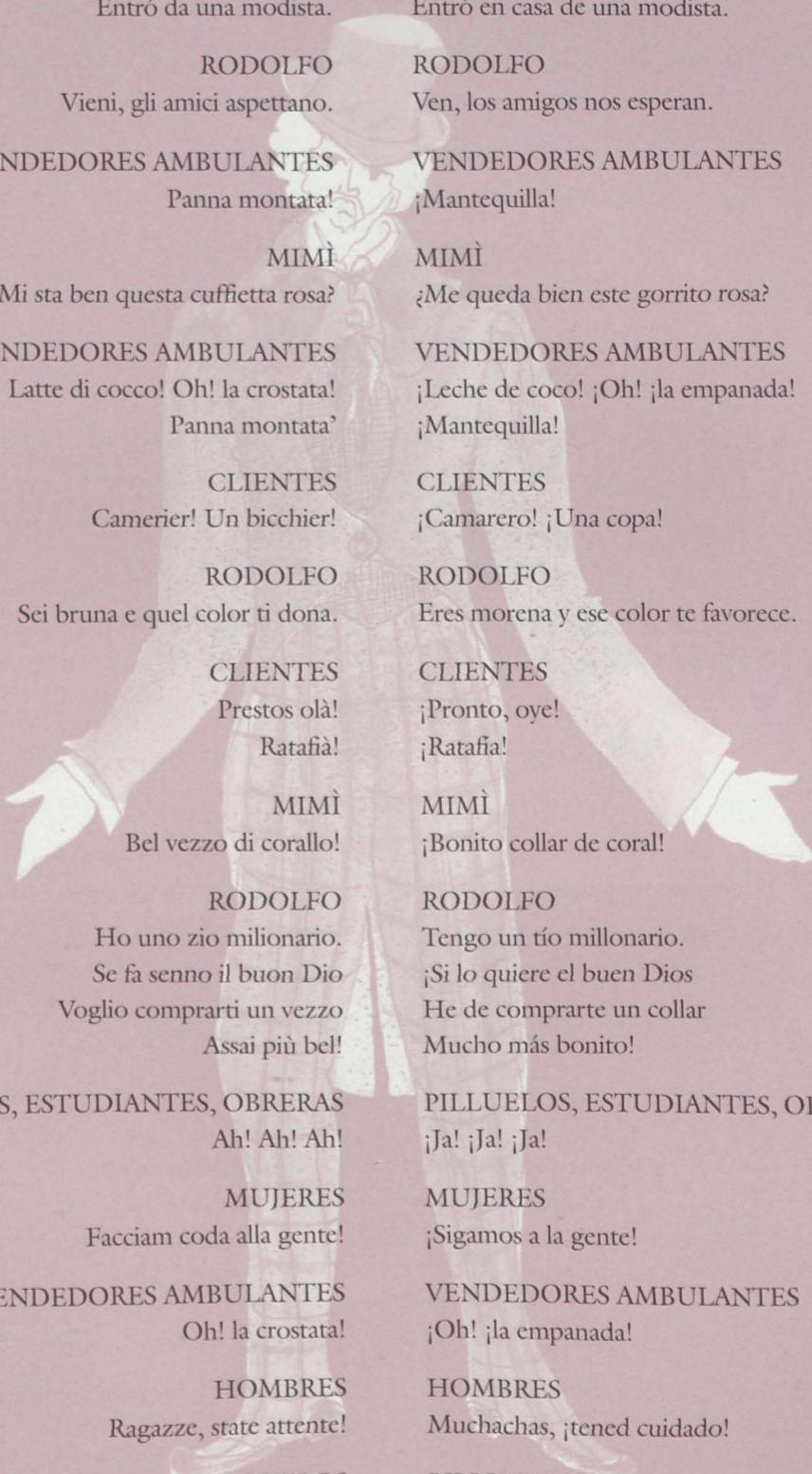
¡Corramos!



ESTUDIANTES, PILLUELOS Su corriam!	ESTUDIANTES, PILLUELOS ¡Corramos!
VENDEDORES AMBULANTES Fringuelli, Passeri! Datteri!	VENDEDORES AMBULANTES ¡Pinzones, Gorriones! ¡Dátiles!
LA GENTE Date il passo, corriam! ..	LA GENTE ¡Abrid paso, corramos!
VENDEDORES AMBULANTES Caldi i marroni! Panna, torroni! Latte di cocco! Oh! la crostata!	VENDEDORES AMBULANTES ¡Castañas calientes! ¡Crema, turrones! ¡Leche de coco! ¡Oh! ¡La empanada!
PILLUELOS Datteri, aranci! Latte di cocco!	PILLUELOS ¡Dátiles, naranjas! ¡Leche de coco!
LA GENTE Quanta folla! Su partiam!	LA GENTE ¡Cuánta gente! ¡Vámonos!
PILLUELOS Caldi i marroni! Ninnoli, torroni!	PILLUELOS ¡Castañas, calientes! ¡Muñecos, turrones!
LA GENTE Ah!... Date il passo.	LA GENTE ¡Ah!... Abrid paso.
VENDEDORES AMBULANTES Panna montata, ninnoli, torroni! Aranci, fiori, datteri, torroni!	VENDEDORES AMBULANTES ¡Mantequilla, muñecos, turrones! ¡Naranjas, flores, dátiles, turrones!
VARIOS CLIENTES Presto qua! Camerier! Un bicchier!	VARIOS CLIENTES ¡Pronto, aquí! ¡Camarero! ¡Una copa!
LA GENTE Ah!... quanta folla!	LA GENTE ¡Ah!... ¡cuánta gente!
VARIOS CLIENTES Corri! Birra! Da ber!	VARIOS CLIENTES ¡Corre! ¡Cerveza! ¡Danos de beber!
VENDEDORES AMBULANTES Fringuelli e passeri! Caldi i marroni!	VENDEDORES AMBULANTES ¡Pinzones y gorriones! ¡Castañas calientes!
ESTUDIANTES Stringiti a me, corriam!	ESTUDIANTES Agárrate a mí, ¡corramos!

UNA MADRE Emma! Quando ti chiamo!	UNA MADRE ¡Emma! ¡Cuándo te llamo!
UN CLIENTE Dunque? un caffè!	UN CLIENTE ¿Entonces? ¡Un café!
ALGUNOS CLIENTES Da ber!	ALGUNOS CLIENTES ¡Danos de beber!
NIÑOS Voglio una lancia!	NIÑOS ¡Quiero una lanza!
CLIENTES Camerier! Olà!	CLIENTES ¡Camarero! ¡Oye!
LA GENTE Che chiasso, stringiti a me!	LA GENTE Qué alboroto, ¡agárrate a mí!
VENDEDORES AMBULANTES Aranci, caldi i marron!... Latte di cocco! Giubbe! Carote!... Dateri! Ninnoli, aranci e fior!	VENDEDORES AMBULANTES ¡Naranjas, castañas calientes!... ¡Leche de coco! ¡Chaquetas! ¡Zanahorias!... ¡Dátiles! ¡Muñecos, naranjas y flores!
LA GENTE Quanta folla, su partiam!	LA GENTE ¡Cuánta gente! ¡Vámonos!
SCHAUNARD Falso questo Re! Pipa e corno quant'è?	SCHAUNARD ¡Este Re es falso! Boquilla y trompa ¿cuánto cuestan?
COLLINE È un poco usato Ma è serio e a buon mercato.	COLLINE Está un poco usada Pero es sobria y barata.
RODOLFO Andiam...	RODOLFO Vamos...
MIMÌ Andiam per la cuffietta?	MIMÌ ¿Vamos por el gorrito?
RODOLFO Tienti al mio braccio stretta.	RODOLFO Cógete bien a mi brazo.
MIMÌ A te mi stringo.	MIMÌ A ti me arrimo.
MIMÌ, RODOLFO Andiam!	MIMÌ, RODOLFO ¡Vamos!

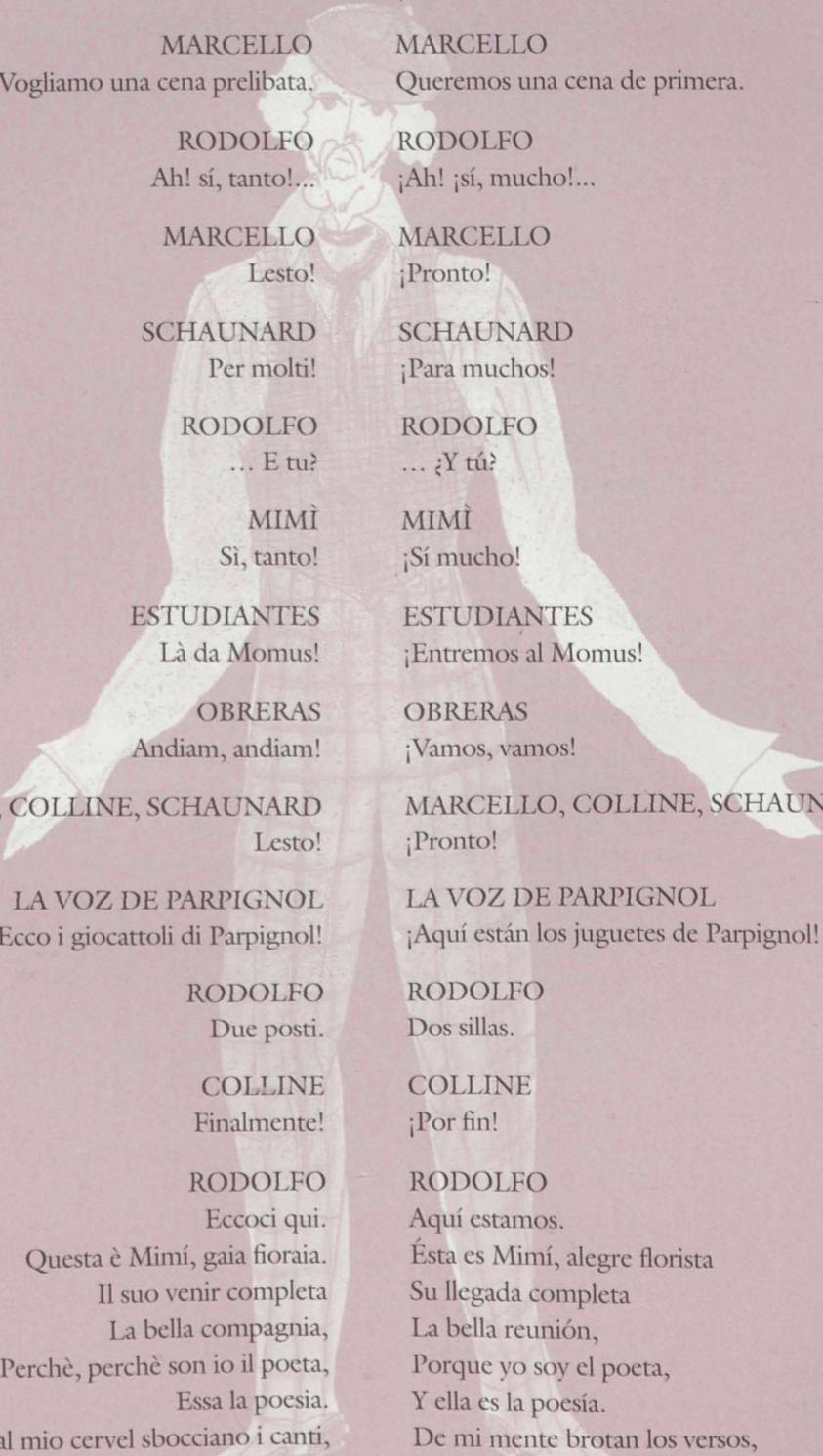
MARCELLO	MARCELLO
Io pur mi sento in vena di gridar	Yo también siento ganas de gritar
Chi vuol, donnine allegre,	¡Quién quiere, jóvenes alegres
Un po' d'amor!	Un poco de amor!
VENDEDORES AMBULANTES	VENDEDORES AMBULANTES
Datteri! Trote!	¡Dátiles! ¡Truchas!
Prugne di Tours!	¡Ciruelas de Tours!
MARCELLO	MARCELLO
Facciamo insieme...	Juguemos juntos...
Facciamo a vendere e a comprar!	¡Juguemos a vender y a comprar!
Io do ad un soldo il vergine mio cuor!	¡Dejo en un sueldo mi virgen corazón!
VENDEDORES AMBULANTES	VENDEDORES AMBULANTES
Prugne di Tours!	¡Ciruelas de Tours!
SCHAUNARDS	SCHAUNARD
Fra spintoni e pestate	Entre empellones y pisotones
Accorrendo affretta	Corriendo se apresura
La folla e si diletta...	La gente y se deleita...
VENDEDORES AMBULANTES	VENDEDORES AMBULANTES
Ninnoli, spillette!	¡Muñecos, broches!
Datteri e caramelle!...	¡Dátiles y caramelos!...
Fiori alle belle!	¡Flores para las guapas!
SCHAUNARD	SCHAUNARD
...Nel provar gioie matte,	...En experimentar alegrías locas,
Insoddisfatte.	Insatisfechas.
PILLUELOS	PILLUELOS
Ah!	¡Ah!
COLLINE	COLLINE
Copia rara, anzi unica;	Raro ejemplar, mejor dicho, único;
La grammatica runica!	¡La gramática rúnica!
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Uomo onesto!	¡Honrado individuo!
MARCELLO	MARCELLO
A cena!	¡A cenar!
SCHAUNARD, COLLINE	SCHAUNARD, COLLINE
Rodolfo?	¿Y Rodolfo?



MARCELLO	MARCELLO
Entró da una modista.	Entró en casa de una modista.
RODOLFO	RODOLFO
Vieni, gli amici aspettano.	Ven, los amigos nos esperan.
VENDEDORES AMBULANTES	VENDEDORES AMBULANTES
Panna montata!	¡Mantequilla!
MIMÌ	MIMÌ
Mi sta ben questa cuffietta rosa?	¿Me queda bien este gorrito rosa?
VENDEDORES AMBULANTES	VENDEDORES AMBULANTES
Latte di cocco! Oh! la crostata!	¡Leche de coco! ¡Oh! ¡la empanada!
Panna montata?	¡Mantequilla!
CLIENTES	CLIENTES
Camerier! Un bicchier!	¡Camarero! ¡Una copa!
RODOLFO	RODOLFO
Sei bruna e quel color ti dona.	Eres morena y ese color te favorece.
CLIENTES	CLIENTES
Prestos olà!	¡Pronto, oye!
Ratafià!	¡Ratafia!
MIMÌ	MIMÌ
Bel vezzo di corallo!	¡Bonito collar de coral!
RODOLFO	RODOLFO
Ho uno zio milionario.	Tengo un tío millonario.
Se fa senno il buon Dio	¡Si lo quiere el buen Dios
Voglio comprarti un vezzo	He de comprarte un collar
Assai più bel!	Mucho más bonito!
PILLUELOS, ESTUDIANTES, OBRERAS	PILLUELOS, ESTUDIANTES, OBRERAS
Ah! Ah! Ah!	¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!
MUJERES	MUJERES
Facciam coda alla gente!	¡Sigamos a la gente!
VENDEDORES AMBULANTES	VENDEDORES AMBULANTES
Oh! la crostata!	¡Oh! ¡la empanada!
HOMBRES	HOMBRES
Ragazze, state attente!	Muchachas, ¡tened cuidado!
PILLUELOS	PILLUELOS
Oh! la crostata!	¡Oh! ¡la empanada!



MUJERES	MUJERES
Che chiasso! Quanta folla!	¡Qué alboroto! ¡Cuánta gente!
VENDEDORES AMBULANTES	VENDEDORES AMBULANTES
Panna montata!	¡Mantequilla!
HOMBRES	HOMBRES
Pigliam via Mazzarino!	¡Vamos por la calle Mazzarino!
PILLUELOS	PILLUELOS
Panna montata!	¡Mantequilla!
MUJERES	MUJERES
Io soffoco, partiamo!	Yo me sofoco, ¡vámonos!
VENDEDORES AMBULANTES	VENDEDORES AMBULANTES
Fiori alle belle!	¡Flores para las guapas!
HOMBRES	HOMBRES
Vedi, il caffè è vicin!	¡Mirad, el café está aquí!
VENDEDORES AMBULANTES	VENDEDORES AMBULANTES
Ninnoli, datteri, caldi marron!	¡Juguetes, dátiles, castañas calientes!
LA GENTE	LA GENTE
Andiam là da Momus!	¡Vayamos al Momus!
VENDEDORES AMBULANTES	VENDEDORES AMBULANTES
Aranci, datteri, ninnoli, fior!	¡Naranjas, dátiles, juguetes, flores!
Fringuelli, passeri, panna, torron!	¡Pinzones, gorriones, nata, turrón!
LA GENTE	LA GENTE
Ah!	¡Ah!
RODOLFO	RODOLFO
Chi guardi?	¿A quién miras?
COLLINE	COLLINE
Odio il profano volgo	Odio al vulgo ignorante,
Al par d'Orazio	Como Horacio.
MIMÌ	MIMÌ
Sei geloso?	¿Estás celoso?
RODOLFO	RODOLFO
All'uom felice sta il sospetto accanto.	Al hombre feliz siempre le ronda la sospecha.
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Ed io quando mi sazio	Y yo cuando me hartó
Vo' abbondanza di spazio.	Quiero abundancia de espacio.



MIMÌ	MIMÌ
Sei felice?	¿Eres feliz?
MARCELLO	MARCELLO
Vogliamo una cena prelibata.	Queremos una cena de primera.
RODOLFO	RODOLFO
Ah! sí, tanto!...	¡Ah! ¡sí, mucho!...
MARCELLO	MARCELLO
Lesto!	¡Pronto!
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Per molti!	¡Para muchos!
RODOLFO	RODOLFO
... E tu?	... ¿Y tú?
MIMÌ	MIMÌ
Sì, tanto!	¡Sí mucho!
ESTUDIANTES	ESTUDIANTES
Là da Momus!	¡Entremos al Momus!
OBRERAS	OBRERAS
Andiam, andiam!	¡Vamos, vamos!
MARCELLO, COLLINE, SCHAUNARD	MARCELLO, COLLINE, SCHAUNARD
Lesto!	¡Pronto!
LA VOZ DE PARIPIGNOL	LA VOZ DE PARIPIGNOL
Ecco i giocattoli di Parpignol!	¡Aquí están los juguetes de Parpignol!
RODOLFO	RODOLFO
Due posti.	Dos sillas.
COLLINE	COLLINE
Finalmente!	¡Por fin!
RODOLFO	RODOLFO
Eccoci qui.	Aquí estamos.
Questa è Mimí, gaia fioraia.	Ésta es Mimí, alegre florista
Il suo venir completa	Su llegada completa
La bella compagnia,	La bella reunión,
Perchè, perchè son io il poeta,	Porque yo soy el poeta,
Essa la poesia.	Y ella es la poesía.
Dal mio cervel sbocciano i cantí,	De mi mente brotan los versos,
Dalle sue dita sbocciano i fior,	De sus dedos brotan las flores,
Dall'anime esultanti	¡De nuestras almas gozosas
Sboccia l'amor!	Brota el amor!

MARCELLO, COLLINE, SCHAUNARD

Ah! Ah! Ah! Ah!

MARCELLO, COLLINE, SCHAUNARD

¡Ja, ja, ja, ja!

MARCELLO

Dio, che concetti rari!

MARCELLO

¡Dios, qué ideas tan raras!

COLLINE

Digna est intrari.

COLLINE

Digna es de entrar.

SCHAUNARD

Ingrediati si necessit.

SCHAUNARD

Que ingrese si lo desea.

COLLINE

Io non do che un accessit

COLLINE

Yo sólo concedo un «accessit».

LA VOZ DE PARPIGNOL

Ecco i giocattoli di Parpignol!

LA VOZ DE PARPIGNOL

¡Aquí están los juguetes de Parpignol!

COLLINE

Salame!

COLLINE

¡Salchichón!

NIÑOS, NIÑAS

Parpignol! Parpignol!

Parpignol! Parpignol!

Ecco Parpignol!

Parpignol! Parpignol!

Col carretto tutto fior!

Ecco Parpignol!

Parpignol! Parpignol!

Voglio la tromba, il cavallin!

Il tambur, tambure!

Voglio il cannon, voglio il frustin!

Dei soldati i drappel!

NIÑOS, NIÑAS

¡Parpignol! ¡Parpignol!

¡Parpignol! ¡Parpignol!

¡Aquí está Parpignol!

¡Parpignol! ¡Parpignol!

¡Con el carro todo adornado!

¡Aquí está Parpignol!

¡Parpignol! ¡Parpignol!

¡Quiero la trompeta, el caballito!

¡El tambor, el tamborcito!

¡Quiero el cañón, quiero el látigo!

¡El pelotón de soldados!

SCHAUNARD

Cervo arrosto!

SCHAUNARD

¡Ciervo asado!

MARCELLO

Un tacchino!

MARCELLO

¡Un pavo!

SCHAUNARD

Vin del Reno!

SCHAUNARD

¡Vino del Rin!

COLLINE

Vin da tavola!

COLLINE

¡Vino de mesa!

SCHAUNARD

Aragosta senza crosta!

SCHAUNARD

¡Langosta sin cáscara!

MADRES	MADRES
Razza di furfanti indemoniati, Che ci venite a fare in questo loco? A casa, a letto! Via, brutti sguaiati, Gli scappellotti vi parranno poco! A casa, a letto, razza di furfanti, A letto!	Raza de tunantes endemoniados ¿Qué venís a hacer en este lugar? ¡A casa, a la cama! ¡Fuera, sinvergonzones Unos pescozones es lo que merecéis! ¡A casa, a la cama, raza de tunantes, A la cama!
UN NIÑO	UN NIÑO
Vo'la tromba, il cavallin!	¡Quiero la trompeta, el caballito!
RODOLFO	RODOLFO
E tu, Mimì, che vuoi?	Y tú, Mimí, ¿qué quieres?
MIMÌ	MIMÌ
La crema.	Crema.
SCHAUNARD	SCHAUNARD
È gran sfarzo. C'è una dama!	Gran ocasión. ¡Hay una dama!
NIÑOS, NIÑAS	NIÑOS, NIÑAS
Viva Parpignol! Parpignol! Parpignol!	¡Viva Parpignol! ¡Parpignol! ¡Parpignol!
MARCELLO	MARCELLO
Signorina Mimì, che dono raro Le ha fatto il suo Rodolfo?	Señorita Mimí, ¿qué obsequio raro Le ha hecho su Rodolfo?
MIMÌ	MIMÌ
Una cuffietta a pizzi Tutta rosa ricamata; Coi miei capelli bruni ben si fonde. Da tanto tempo Tal cuffietta è cosa desiata, Ed egli ha letto Quel che il core asconde. Ora colui che legge Dentro a un cuore Sa L'amore Ed è lettore	Un gorrito de encaje Recamado todo en rosa Con mi cabello oscuro va muy bien. Desde hace mucho tiempo Tenía capricho por este gorrito, Y él ha leído Lo que en mi corazón se escondía. Ahora bien, el que lee En un corazón Comprende el amor Y es un buen lector.
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Esperto professore...	Experto profesor...

COLLINE	COLLINE
...Che ha già diplomi	...Que tiene ya diplomas
E non son armi prime	Y no son sus primeras armas
Le sue rime.	Sus rimas.
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Tanto che sembra ver	Tanto que parece estar
Ciò ch'egli esprime.	Viendo lo que expresa.
MARCELLO	MARCELLO
O bella età d'inganni e d'utopie!	¡Oh bella edad de ilusiones y utopías!
Si crede, spera e tutto bello appare.	Creemos, esperamos y todo bello nos parece.
RODOLFO	RODOLFO
La più divina delle poesie	¡La más divina de las poesías
È quella, amico,	Es aquella, amigo,
Che c'insegna amare!	Que nos enseña a amar!
MIMÌ	MIMÌ
Amare è dolce ancora più del miele!	¡Amar es aún más dulce que la miel!
MARCELLO	MARCELLO
Secondo il palato è miele o fiele!	¡Según el paladar es miel o hiel!
MIMÌ	MIMÌ
O Dio, l'ho offeso!	¡Dios mío, le he ofendido!
RODOLOFO	RODOLFO
E in lutto, o mia Mimì.	Está de luto, querida Mimí.
SCHAUNARD, COLLINE	SCHAUNARD, COLLINE
Allegri, e un toast!	¡Alegrémonos y brindemos!
MARCELLO	MARCELLO
Qua del liquor!	¡Traémos licor!
MIMÌ, RODOLFO, MARCELLO	MIMÌ, RODOLFO. MARCELLO
E via i pensier, alti i bicchier!	¡Desechad los pensamientos
Beviam!	Y alzad las copas! ¡Bebamos!
TODOS	TODOS
Beviam!	¡Bebamos!
MARCELLO	MARCELLO
Ch'io beva del tossico!	¡Que se me vuelva veneno!
RODOLFO, SCHAUNARD, COLLINE	RODOLFO, SCHAUNARD, COLLINE
Oh!	¡Oh!

MARCELLO Essa!	MARCELLO ¡Ella!
RODOLFO, SCHAUNARD, COLLINE Musetta!	RODOLFO, SCHAUNARD, COLLINE ¡Musetta!
MUJERES, VENDEDORES AMBULANTES To'! Lei! Sì! To'! Lei! Musetta! Siamo in auge! Che toeletta!	MUJERES, VENDEDORES AMBULANTES ¡Oh! ¡Ella! ¡Sí! ¡Oh! ¡Ella! ¡Musetta! ¡Vaya un lujo! ¡Qué atuendo!
ALCINDORO Come un facchino... Correr di qua di là... No! No! Non ci stà Non ne posso più!	ALCINDORO Como un criado... Corriendo de aquí para allá... ¡No! ¡No! No estoy para esto... ¡No puedo más!
MUSETTA Vien, Lulù!	MUSETTA ¡Ven, Lulú!
SCHAUNARD Quel brutto coso mi par che sudi!	SCHAUNARD ¡Ese feo individuo me parece que suda!
ALCINDORO Come! Qui fuori? Qui?	ALCINDORO ¡Cómo! ¿Aquí fuera? ¿Aquí?
MUSETTA Siedi, Lulù!	MUSETTA ¡Siéntate, Lulú!
ALCINDORO Tali nomignoli prego Serbateli al tu per tu!	ALCINDORO ¡Ese apelativo te ruego Lo reserves para la intimidad!
MUSETTA Non farmi il Barbablù!	MUSETTA ¡No me seas Barba Azul!
COLLINE È il vizio contegnoso.	COLLINE Es el vicio con pretensiones de dignidad.
MARCELLO Colla casta Susanna!	MARCELLO ¡Con la casta Susana!
MIMÌ È pur ben vestita!	MIMÌ ¡Pero va muy bien vestida!
RODOLFO Gli angeli vanno nudi.	RODOLFO Los ángeles van desnudos.
MIMÌ La conosci! Chi è?	MIMÌ ¡La conoces! ¿Quién es?

MARCELLO	MARCELLO
Domandatelo a me.	Pregúntamelo a mí.
Il suo nome è Musetta	Su nombre es Musetta;
Cognome: Tentazione!	Sobrenombre: ¡Tentación!
Per sua vocazione	Por su vocación
Fa la rosa dei venti;	Es la rosa de los vientos;
Gira e muta soventi	Gira y cambia a menudo
D'amanti e d'amore.	De amantes y de amores.
E come la civetta	Y como la lechuza
È uccello sanguinario.	Es un pájaro sanguinario.
Il suo cibo ordinario.	¡Su alimento ordinario
È il cuore! Mangia il cuore!	¡Es el corazón! ¡Come corazón!
Per questo io non ne ho più!	¡Por eso yo ya no tengo!
Passatemi il ragù.	Pásame el estofado.
MUSETTA	MUSETTA
(Marcello mi vide	(Marcello me ha visto
E non mi guarda, il vile!	Y no me mira, ¡el malvado!
Quel Schaunard che ride!	¡Ese Schaunard se ríe!
Mi fan tutti una bile!	¡Todos me hacen ponerme negra!
Se potessi picchiar!	¡Si pudiera pegarles!
Se potessi graffiari!	¡Si pudiera arañarles!
Ma non ho sotto man	¡Pero no tengo más que
Che questo pellican!	Este pelicano!
Aspetta!)	¡Espera!)
Ehi! Camerier!	¡A ver! ¡Camarero!
Ehi! Camerier! Questo piatto	¡A ver! ¡Camarero! ¡Este plato
Ha una puzza di rifritto!	Apesta a refrito!
ALCINDORO	ALCINDORO
No, Musetta... zitto, zitto!	No, Musetta... ¡calla, calla!
MUSETTA	MUSETTA
(Non si volta!)	(¡No se vuelve!)
ALCINDORO	ALCINDORO
Zitto! Zitto! Zitto! Modi, garbo!	¡Calla! ¡Calla! ¡Calla! ¡Repórtate!
MUSETTA	MUSETTA
(Ah, non si volta!)	(¡Ah, no se vuelve!)
ALCINDORO	ALCINDORO
A chi parli?	¡A quién hablas?
COLLINE	COLLINE
Questo pollo è un poema!	¡Este pollo es todo un poema!



MUSETTA	MUSETTA
Ora lo batto, lo batto!	¡Ahora le pego, le pego!
ALCINDORO	ALCINDORO
Con chi parli?	¿Con quién hablas?
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Il vino è prelibato.	El vino es exquisito.
MUSETTA	MUSETTA
Al cameriere! Non seccar!...	¡Con el camarero! ¡No me fastidies!...
Voglio fare il mio piacere...	Quiero hacer lo que me plazca...
ALCINDORO	ALCINDORO
Parla pian!	¡Habla bajo!
MUSETTA	MUSETTA
...Vo'far quel che mi pare!	...¡Quiero hacer lo que me dé la gana!
ALCINDORO	ALCINDORO
Parla pian, parla pian!	¡Habla bajo, habla bajo!
MUSETTA	MUSETTA
Non secca-a-ar!	¡No me fas-ti-dies!
MUCHACHAS	MUCHACHAS
Guarda, guarda chi si vede	Mirad, mirad quién está ahí
Proprio lei, Musetta!	¡Es Musetta en persona!
ESTUDIANTES	ESTUDIANTES
Con quel vecchio che balbetta!	¡Con ese viejo que tartajea!
MUCHACHAS, ESTUDIANTES	MUCHACHAS, ESTUDLANTES
Proprio lei, Musetta!	¡Es Musetta en persona!
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!	¡Ja, ja, ja, ja, ja!
MUSETTA	MUSETTA
(Che sia geloso	(¿Estará celoso
Di questa mummia?...	De esta momia?...
ALCINDORO	ALCINDORO
La convenienza... il grado... la virtù...	Las conveniencias... la posición... la virtud...
MUSETTA	MUSETTA
...Vediam, se mi resta tanto potere	...¡Veremos si conservo bastante poder
Su lui da farlo cedere!)	Sobre él para hacerle ceder!)
SCHAUNARD	SCHAUNARD
La commedia è stupenda!	¡La comedia es estupenda!

MUSETTA  
Tu non mi guardi!

MUSETTA  
¡Tú no me miras!

ALCINDORO  
Vedi bene che ordino!

ALCINDORO  
¡Ya ves que estoy ordenando la cena!

SCHAUNARD  
La commedia è stupenda!

SCHAUNARD  
¡La comedia es estupenda!

COLLINE  
Stupenda!

COLLINE  
¡Estupenda!

RODOLFO  
Sappi per tuo governo  
Che non darei perdono in sempiterno.

RODOLFO  
Sabe, para tu gobierno,  
Que no te perdonaré constantemente.

MIMÌ  
Io t'amo tanto  
E sono tutta tua!  
Chè mi parli di perdono?

MIMÌ  
¡Yo te amo mucho  
Y soy toda tuya!  
¿Qué me hablas de perdón?

SCHAUNARD  
Essa all'un parla  
Perchè l'altro intenda.

SCHAUNARD  
Ella habla a uno  
Para que el otro le oiga.

COLLINE  
E l'altro, invan crudel  
Finge di non capir, ma sugge miel!

COLLINE  
Y el otro, cruel en vano,  
Finge no comprender, ¡pero saborea la miel!

MUSETTA  
Ma il tuo cuore martella!

MUSETTA  
¡Pero tu corazón palpita!

ALCINDORO  
Parla piano!

ALCINDORO  
¡Habla bajo!

MUSETTA  
Ma il tuo cuore martella!

MUSETTA  
¡Pero tu corazón palpita!

ALCINDORO  
Piano, piano!

ALCINDORO  
¡Más bajo, más bajo!

MUSETTA  
Quando me'n vo,  
Quando me'n vo soletta per la via,  
La gente sosta e mira,  
E la bellezza mia tutta ricerca in me,  
Da capo a pie..

MUSETTA  
Cuando paso,  
Cuando paso solita por la calle,  
La gente se para y me mira,  
Y toda mi belleza examinan  
De la cabeza a los pies...

MARCELLO  
Legatemi alla seggiola!

MARCELLO  
¡Amarradme a la silla!

ALCINDORO  
Quella gente che dirà?

ALCINDORO  
Esa gente ¿qué dirá?

MUSETTA  
Ed assaporo allor la bramosìa sottil,  
Che da gli occhi traspira  
E dai palesi vezzi intender sa  
Alle occulte beltà.  
Così l'effluvio del desio  
Tutta m'aggira,  
Felice mi fà, felice mi fà!

MUSETTA  
...Y saboreo entonces las ansias  
Pícaras que en sus ojos brillan,  
Los que por los visibles encantos adivinan  
Las bellezas ocultas.  
Así el efluvio del deseo  
Toda me rodea  
¡Y me hace feliz, me hace feliz!

ALCINDORO  
Quel canto scurrile  
Mi muove la bile,  
Mi muove la bile!

ALCINDORO  
¡Esta canción chabacana  
Me revuelve la bilis,  
Me revuelve la bilis!

MUSETTA  
E tu che sai, che memori e ti struggi,  
Da me tanto rifuggi?  
So ben: le angoscie tue  
Non le vuoi dir,  
So ben, ma ti senti morir!

MUSETTA  
Y tú que lo sabes, que te acuerdas y te consumes  
¿Por qué me rehúyes tanto?  
Bien lo sé: la angustia tuya  
No la quiereres confesar  
Bien lo sé, ¡pero te sientes morir!

MIMÌ  
Io vedo ben...  
Che quella poveretta  
Tutta invaghita ell'è,  
Tutta invaghita di Marcel,  
Tutta invaghita ell'è!

MIMÌ  
Yo bien veo...  
Que esa pobrecita  
Muy enamorada está,  
Muy enamorada de Marcello,  
¡Muy enamorada está!

ALCINDORO  
Quella gente che dirà!

ALCINDORO  
¡Esa gente qué dirá!

RODOLFO  
Marcello un dì l'amò.  
La fraschetta l'abbandonò  
Per posi darsi a miglior vita.

RODOLFO  
Marcello un día la amó.  
La inconstante le abandonó  
Para poder darse mejor vida.

SCHAUNARD  
Ah! Marcello cederà!

SCHAUNARD  
¡Ah! ¡Marcello cederá!

COLLINE  
Chi sa mai quel che avverrà!

COLLINE  
¡Quién sabe lo que sucederá!



SCHAUNARD	SCHAUNARD
Trovan dolce al pari il laccio...	Encuentran el lazo dulce por igual.
COLLINE	COLLINE
Santi numi, in simil briga...	Santos dioses, con tal problema...
SCHAUNARD	SCHAUNARD
...Chi lo tende e chi ci dà.	...Quien lo tiende y quien en él cae.
COLLINE	COLLINE
...Mai Colline intopperà!	...¡Jamás Colline topará!
MUSETTA	MUSETTA
(Ah! Marcello smania...	(¡Ah! Marcello se agita...
ALCINDORO	ALCINDORO
Parla pian!	¡Habla bajo!
MUSETTA	MUSETTA
...Marcello è vinto!	...Marcello está vencido!
ALCINDORO	ALCINDORO
Zitta, zitta!	¡Calla, calla!
MIMÌ	MIMÌ
Quell'infelice	Esa infeliz
Mi muove a pietà!	Me mueve a piedad.
COLLINE	COLLINE
(Essa è bella, io no son cieco, Ma piaccion mi assai più Una pipa e un testo greco! Mi piaccion assai più!)	(Ella es guapa, no soy ciego, ¡Pero me agradan mucho más Una pipa y un texto griego! ¡Me agradan mucho más!)
MUSETTA	MUSETTA
So ben, le angoscie tue Non le vuoi dir. Ah! ma ti senti morir.	Bien lo sé, la angustia tuya No la quieres confesar. ¡Ah! pero te sientes morir.
ALCINDORO	ALCINDORO
Modi, garbo! Zitta, zitta!	Repórtate. ¡Calla, calla!
MIMÌ	MIMÌ
T'amo!	¡Te amo!
RODOLFO	RODOLFO
Mimi!	¡Mimi!

MIMÌ

Quell'infelice mi muove a pietà!  
L'amor ingeneroso è tristo amor!  
Quell'infelice mi muove a pietà!

MIMÌ

¡Esa infeliz me mueve a piedad!  
¡El amor no generoso es un triste amor!  
¡Esa infeliz me mueve a piedad!

RODOLFO

È fiacco amor quel che le offese vendicar no sa!  
Non risorge spento amor!

RODOLFO

¡Es amor endeble el que no sabe vengar!  
¡No renace el amor muerto!

MUSETTA

Io voglio fare il mio piacere!  
Voglio far quel che mi par,  
Non seccar! non seccar!

MUSETTA

¡Quiero hacer lo que me plazca!  
¡Quiero hacer lo que me dé la gana!  
¡No me fastidies! ¡no me fastidies!

SCHAUNARD

(Quel bravaccio a momenti cederà!  
Stupenda è la commedia!  
Marcello cederà)  
Se tal vaga persona,  
Ti trattasse a tu per tu,  
La tua scienza brontolona  
Manderesti a Belzebú!

SCHAUNARD

(¡Ese fanfarrón enseguida cederá!  
¡Estupenda es la comedia!  
¡Marcello cederá!)  
Si tan linda persona  
Te tratase de tú a tú,  
¡Tu ciencia refunfuñona  
La mandarías a Belcebú!

MUSETTA

(Or convien liberarsi del vecchio!)  
¡Ahi!

MUSETTA

(¡Ahora conviene librarse del viejo!)  
¡Ay!

ALCINDORO

Che c'è?

ALCINDORO

¿Qué te pasa?

MUSETTA

Qual dolore, quai bruciore!

MUSETTA

¡Qué dolor, qué escozor!

ALCINDORO

Dove?

ALCINDORO

¿Dónde?

MUSETTA

Al piè!

MUSETTA

¡En el pie!

MUSETTA

Sciogli, slaccia, rompi, straccia!  
Te ne imploro...  
Laggiù c'è un calzolaio.

MUSETTA

¡Desata, suelta, rompe, rasga!  
¡Te lo imploro!  
Allí abajo hay un zapatero.

ALCINDORO

Imprudente!

ALCINDORO

¡Imprudente!

MARCELLO  
Gioventù mia,  
Tu non sei morta,  
Nè di te morto è il sovvenir!

MARCELLO  
¡Juventud mía,  
Tú no estás muerta,  
Ni muerto está tu recuerdo!

SCHAUNARD, COLLINI, RODOLFO  
La commedia è stupenda!

SCHAUNARD, COLLINE, RODOLFO  
¡La comedia es estupenda!

MARCELLO  
Se tu battessi alla mia porta,  
T'andrebbe il mio core ad aprir!

MARCELLO  
Si tú llamas a mi puerta,  
¡Se precipitaría mi corazón a abrir!

MUSETTA  
Corri, presto!  
Ne voglio un altro paio.  
Ahi! Che fitta,  
Maledetta scarpa stretta!

MUSETTA  
¡Corre, pronto!  
Quiero otro par.  
¡Ay! ¡qué punzada!  
¡Maldito zapato estrecho!

ALCINDORO  
Quella gente che dirà?

ALCINDORO  
¿Qué dirá aquella gente?

MUSETTA  
Or la levo...

MUSETTA  
Ahora lo llevas...

ALCINDORO  
Ma il mio grado!

ALCINDORO  
Pero, ¡mi reputación!

MUSETTA  
Eccola quà.

MUSETTA  
¡Aquí está!

MIMÌ  
Io vedo ben  
Ell'è invaghita di Marcello!

MIMÌ  
¡Yo veo bien que ella está  
Enamorada de Marcello!

MUSETTA  
Corri, va', corri.  
Presto, va'! va'!

MUSETTA  
¡Corre! ¡Ve, corre!  
¡Pronto! ¡ve! ¡ve!

ALCINDORO  
Vuoi ch'io comprometta?  
Aspetta! Musetta! Vo'.

ALCINDORO  
¿Quieres que me comprometa?  
¡Espera! ¡Musetta! Voy.

MUSETTA  
Marcello!

MUSETTA  
¡Marcello!

SIRENA  
Sirena!

MARCELLO  
¡Sirena!

SCHAUNARD Siamo all'ultima scena!	SCHAUNARD ¡Estamos en la última escena!
RODOLFO, SCHAUNARD, COLLINE Il conto?	RODOLFO, SCHAUNARD, COLLINE ¿La cuenta?
SCHAUNARD Così presto?	SCHAUNARD ¿Tan pronto?
COLLINE Chi l'ha richiesto?	COLLINE ¿Quién la ha pedido?
SCHAUNARD Vediam!	SCHAUNARD ¡Veamos!
COLLINE Caro!	COLLINE ¡Caro!
RODOLFO, SCHAUNARD, COLLINE Fuori il danaro!	RODOLFO, SCHAUNARD, COLLINE ¡Sacad el dinero!
SCHAUNARD Colline, Rodolfo, e tu, Marcello?	SCHAUNARD ¿Colline, Rodolfo, y tú, Marcello?
PILLUELOS, MUCHACHAS, ESTUDIANTES La Ritirata!	PILLUELOS, MUCHACHAS, ESTUDIANTES ¡La Retreta!
MARCELLO Siamo all'asciuto!	MARCELLO ¡Estamos arruinados!
SCHAUNARD Come?	SCHAUNARD ¿Cómo?
LA GENTE La Ritirata!	LA GENTE ¡La Retreta!
RODOLFO Ho trenta soldi in tutto!	RODOLFO ¡Tengo treinta sueldos en total!
LA GENTE La Ritirata!	LA GENTE ¡La Retreta!
MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE Come? Non ce n'è più?	MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE ¿Cómo? ¿No hay nada más?
SCHAUNARD Ma il mio tesoro ov'è	SCHAUNARD Pero mi tesoro ¿dónde está?

MUSETTA Il mio conto date a me.	MUSETTA Mi cuenta dámela a mí.
PILLUELOS S'avvicinan per di qua?	PILLUELOS ¿Se acercan por aquí?
MUCHACHAS, ESTUDIANTES No! di là!	MUCHACHAS, ESTUDIANTES ¡No! ¡por allí!
PILLUELOS S'avvicinan per di là!	PILLUELOS ¡Se acercan por allí
MUCHACHAS, ESTUDIANTES Vien di qua!	MUCHACHAS, ESTUDIANTES ¡Vienen por aquí!
PILLUELOS No! vien di là!	PILLUELOS ¡No! ¡vienen por allí!
MUSETTA Bene! Presto sommate quello con questo! Paga il signor che stava qui con me!	MUSETTA ¡Bien! Pronto, ¡suma aquello con esto! ¡Paga el señor que estaba aquí conmigo!
RODOLFO, MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE Paga il signor!	RODOLFO, MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE ¡Paga el señor!
LA GENTE Largo!	LA GENTE ¡Sitio!
NIÑOS Voglio veder! Voglio sentir!	NIÑOS ¡Quiero ver! ¡Quiero oír!
MADRE Lisetta, vuoi tacer!	MADRE Lisetta, ¡quieres callar!
NIÑOS Mamma, voglio veder Papà, voglio sentir!	NIÑOS Mamá, quiero ver. ¡Papá, quiero oír!
MADRE Tonio, la vuoi finir!	MADRE Tonio, ¡terminarás!
RODOLFO, MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE Paga il signor!	RODOLFO, MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE ¡Paga el señor!
NIÑOS Vuò veder la Ritirata!	NIÑOS ¡Quiero ver la Retreta!

MADRE MADRE  
Vuoi tacer, la vuoi finir! ¡Te callarás, terminarás!

MUJERES MUJERES  
S'avvicinano di qua là! ¡Se acercan por aquí allí!

TODOS TODOS  
Sì, di qua! ¡Sí, por aquí!

PILLUELOS PILLUELOS  
Come sarà arrivata ¡Cuando hayan llegado  
La seguiremo al passo! Les seguiremos al paso!

COLLINE, SCHAUNARD COLLINE, SCHAUNARD  
Paga il signor! ¡Paga el señor!

MARCELLO MARCELLO  
Il signor! ¡El señor!

MUSETTA MUSETTA  
E dove s'è seduto ritrovi il mio saluto! ¡Y donde estaba sentado encontrará mi saludo!

RODOLFO, MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE RODOLFO, MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE  
E dove s'è seduto ritrovi il suo saluto! ¡Y donde estaba sentado encontrará su saludo!

VENDEDORES AMBULANTES VENDEDORES AMBULANTES  
In quel rullio tu senti la patria maestà! ¡Con esta música se siente uno patriota!

PILLUELOS, LA GENTE PILLUELOS, LA GENTE  
Ochè! attenti, eccoli qua! ¡Mirad! ¡Atención! ¡aquí están!  
Largo, largo, ¡Sitio, sitio!  
In fila! ¡En fila!

MARCELLO MARCELLO  
Giunge la Ritirata! ¡Es la Retreta!

MARCELLO, COLLINE MARCELLO, COLLINE  
Che il vecchio non ci veda ¡Que el viejo no nos vea  
Fuggir colla sua preda! Huir con su botín!

RODOLFO RODOLFO  
Giunge la Ritirata! ¡Es la Retreta!

MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE MARCELLO, SCHAUNARD, COLLINE  
Quella folla serrata ¡Esta multitud espesa  
Il nascondiglio appresti! El escondite nos ofrece!

LA GENTE

Ecco il Tambur Maggiore!  
Più fier d'un antico guerrier!  
Il Tambur Maggior! Il Tambur Maggior!

MIMÌ, MUSSETA, RODOLFO, MARCELLO  
SCHAUNARD, COLLINE

Lesti, lesti, lesti!

LA GENTE

I Zappator, i Zappatori, olà!  
Ecco il tambur maggior!

PILLUELOS, LA GENTE

La Ritirata è qua!

OBRERAS

Il Tambur Maggior!

ESTUDIANTES

Pare un general!

LA GENTE

Ecolo là il bel Tambur Maggior!  
La canna d'or, tutto splendor!  
Che guarda, passa, va!  
Tutto splendor!  
Di Francia è il più bell'uom!  
Il bel Tambur Maggior! Eccoli là  
Che guarda, passa, va!

LA GENTE

¡Aquí está el Tambor Mayor!  
¡Más fiero que un antiguo guerrero!  
¡El Tambor Mayor! ¡El Tambor Mayor!

MIMÌ, MUSSETA, RODOLFO, MARCELLO  
SCHAUNARD, COLLINE

¡Pronto, pronto, pronto!

LA GENTE

¡Los Zapadores, los Zapadores, olé!  
¡Aquí está el Tambor Mayor!

PILLUELOS, LA GENTE

¡La Retreta está aquí!

OBRERAS

¡El Tambor Mayor!

ESTUDIANTES

¡Parece un general!

LA GENTE

¡Hele aquí! ¡El bizarro Tambor Mayor!  
¡Con su bastón de oro, todo esplendor!  
¡Que mira, pasa, se va!  
¡Todo esplendor!  
¡De Francia es el más arrogante!  
¡El bizarro Tambor Mayor! ¡Hele aquí  
¡Que mira, pasa, se va!



*Tercer Cuadro*

BARRENDEROS	BARRENDEROS
Ohè, là, le guardie! Aprite!	¡A ver, la guardia! ¡Abrid!
Ohè, là. Quelli di Gentilly!	¡A ver! ¡Aquí los Gentilly!
Siam gli spazzini.	Somos los barrenderos.
Fiocca la neve! Ohè, là!	¡Qué está nevando! ¡A ver!
Qui s'agghiaccia!	¡Aquí nos congelamos!
ADUANERO	ADUANERO
Vengo!	¡Voy!
VOCES DE LA TABERNA	VOCES DE LA TABERNA
Chi nel ber trovò il piacer,	Quien al beber halló el placer
Nel suo bicchier,	En su copa,
Ah! D'una bocca nell'ardor	¡Ah! ¡en el ardor de una boca,
Trovò l'amor!	Halló el amor!
LA VOZ DE MUSETTA	LA VOZ DE MUSETTA
Ah! Se nel bicchiere sta il piacer,	¡Ah! Si en la copa está el placer,
In giovin bocca sta l'amor!	¡En una boca joven está el amor!
VOCES DE LA TABERNA	VOCES DE LA TABERNA
Tra-le-ral-lè... Eva a Noè!	Tra-le-ra-lè . ¡Eva y Noé!
LECHERAS	LECHERAS
Hopplà! Hopplà!	¡Hola! ¡Hola!
ADUANERO	ADUANERO
Son già le lattivendole!	¡Ya están aquí las lecheras!
CARRETEROS	CARRETEROS
Hoppla!	¡Hola!
LECHERAS	LECHERAS
Hoppla!	¡Hola!
Buon giorno! Buon giorno! Buon giorno!	¡Buenos días! ¡Buenos días! ¡Buenos días!
JOVENES ALDEANAS	JOVENES ALDEANAS
Burro e cacio! Polli ed ova!	¡Manteca y queso! ¡Pollitos y huevos!
Voi da ché parte andate?	¿Tú hacia qué parte vas?
A San Michele!	¡A San Miguel!
Ci troverem più tardi?	¿Nos veremos más tarde?
A mezzodi!	¡Al mediodía!
A mezzodi!	¡Al mediodía!

MIMÌ  
Sa dirmi, scusi,  
Qual'è l'osteria  
Dove un pittor lavora?

MIMÌ  
Me puede decir, por favor  
¿Cuál es la hostería  
Donde un pintor trabaja?

SARGENTO  
Eccola.

SARGENTO  
Ésa es.

MIMÌ  
Grazie.

MIMÌ  
Gracias.

O buona donna, mi fate il favore  
Di cercarmi il pittore Marcello?  
Ho da parlargli. Ho tanta fretta.  
Ditegli, piano, che Mimì l'aspetta.

Oh, buena mujer, ¿me hace el favor  
De buscar al pintor Marcello?  
Tengo que hablarle. Tengo mucha prisa.  
Dígale, bajito, que Mimì le espera.

SARGENTO  
Ehi, quel paniere!

SARGENTO  
¡Eh, a ver esa cesta!

ADUANERO  
Vuoto!

ADUANERO  
¡Vacía!

SARGENTO  
Passi!

SARGENTO  
¡Pase!

MARCELLO  
Mimì!

MARCELLO  
¡Mimí!

MIMÌ  
Speravo di trovarvi qui.

MIMÌ  
Esperaba encontrarte aquí.

MARCELLO  
È ver, siam qui da un mese  
Di quell'oste alle spese.  
Musetta insegna il canto ai passeggeri,  
lo pingo quei guerrieri  
Sulla facciata.  
È freddo. Entrate.

MARCELLO  
Pues sí, llevamos aquí un mes  
A expensas del hostelero.  
Musetta enseña canto a los clientes  
Yo pinto esos guerreros  
En la fachada.  
Hace frío. Entra.

MIMÌ  
C'è Rodolfo?

MIMÌ  
¿Está Rodolfo?

MARCELLO  
Sì.

MARCELLO  
Sí.

MIMÌ  
Non posso entrar, no, no!

MIMÌ  
¡No puedo entrar, no, no!

MARCELLO  
Perchè?

MARCELLO  
¿Por qué?

MIMÌ  
O buon Marcello, aiuto! aiuto!

MIMÌ  
¡Oh buen Marcello, ayúdame!, ¡ayúdame!

MARCELLO  
Cos'è avvenuto?

MARCELLO  
¿Qué ha pasado?

MIMÌ  
Rodolfo.. Rodolfo m'ama e mi fugge,  
Il mio Rodolfo si strugge per gelosia.  
Un passo, un detto,  
Un vezzo, un fior,  
Lo mettono in sospetto.  
Onde corrucci ed ire.  
Talor la notte fingo di dormire  
E in me lo sento fiso  
Spiacmi i sogni in viso.  
Mi grida ad ogni istante:  
Non fài per me,  
Ti prendi un altro amante,  
Non fài per me!  
Ahimè! Ahimè!  
In lui parla il rovello,  
Io so, ma che rispondergli, Marcello?

MIMÌ  
Rodolfo... Rodolfo me ama y me rehúye,  
Mi Rodolfo se consume por celos.  
Un paso, una palabra.  
Una broma, una flor,  
Es motivo de sospecha.  
Por eso se enfada e irrita.  
A veces por la noche finjo que duermo  
Y le siento que atento  
Espía mis sueños en mi rostro.  
Me grita a cada instante:  
¡No eres buena para mí,  
Búscate otro amante,  
No eres buena para mí  
¡Ay de mí! ¡Ay de mí!  
En él habla el enojo,  
Lo sé, mas ¿qué responderle, Marcello?

MARCELLO  
Quando s'è come voi  
Non si vive in compagnia.  
Son lieve a Musetta, ell'è lieve a me,  
Perchè ci amiamo in allegria...  
Canti e risa, ecco il fior  
D'invariabile amor!

MARCELLO  
Cuando se es como vosotros  
No se debe vivir juntos.  
No soy carga para Musetta, ella no es carga para mí  
Porque nos amamos con alegría...  
Cantos y risas, ¡esas son las flores del  
Inmutable amor!

MIMÌ  
Dite ben, dite bene.  
Lasciarci, conviene  
Aiutateci, aiutateci voi;  
Noi s'è provato più volte, ma invano.  
Fate voi per il meglio.

MIMÌ  
Dices bien, dices bien,  
Separarnos nos conviene  
Ayúdanos, ayúdanos tú;  
Nosotros hemos probado muchas veces, mas en vano.  
Haz lo que creas más conveniente.

MARCELLO  
Sta ben! Sta ben! Ora lo sveglio.

MARCELLO  
¡Está bien! ¡Está bien! Ahora le despierto.

MIMÌ  
Dorme?  
MIMÌ  
¿Duerme?

MARCELLO  
È piombato qui  
Un'ora avanti l'alba,  
S'assopi sopra una panca.  
Guardate.  
Che tosse!  
MIMÌ  
MIRALE.  
Se dejó caer aquí  
Una hora antes del alba,  
Y se adormeciò sobre un banco.  
Mírale.  
¿Qué tos!

MIMÌ  
Da ieri ho l'ossa rotte.  
Fuggì da me stanotte  
Dicendomi: È finita.  
A giorno sono uscita  
E me ne venni a questa volta.  
MIMÌ  
Desde ayer me siento deshecha.  
Huyó de mí esta noche  
Diciéndome: Se acabó.  
Al amanecer salí  
Y me vine hacia aquí.

MARCELLO  
Si desta... s'alza... mi cerca...  
Viene...  
MIMÌ  
Se despierta... se levanta... me busca...  
Viene...

MIMÌ  
Ch'ei non mi veda!  
MIMÌ  
¿Qué él no me vea!

MARCELLO  
Or rincasate, Mimì, per carità!  
Non fate scene qua!  
MIMÌ  
¿Ahora vete a casa, Mimí, por caridad!  
¿No tengáis una escena aquí!

RODOLFO  
Marcello. Finalmente!  
Qui niun ci sente.  
Io voglio separarmi da Mimì.  
MIMÌ  
Rodolfo. ¿Por fin!  
Aquí nadie nos oye;  
Quiero separarme de Mimí.

MARCELLO  
Sei volubil così?  
MIMÌ  
¿Eres así de voluble?

RODOLFO  
Già un'altra volta credetti morto  
Il mio cor.  
Ma di quegli occhi  
Esso è risorto.  
Ora il tedio l'assal.  
MIMÌ  
Ya otra vez creí muerto  
Mí corazón,  
Pero de aquellos ojos azules  
Resucitó al esplendor.  
Ahora el tedio le asalta.

MARCELLO  
E gli vuoi rinnovare il funeral?  
MIMÌ  
¿Y quiere renovar el funeral?

RODOLFO  
Per sempre!  
MIMÌ  
¿Para siempre!

MARCELLO  
Cambia metro.  
Dei pazzi è l'amor tetro  
Che lacrime distilla.  
Se non ride e sfavilla  
L'amore è fiacco e roco.  
Tu sei geloso...

RODOLFO  
Un poco.

MARCELLO  
...¡Collerico, lunatico, imbevuto  
Di pregiudizi, noioso, cocciuto!

MIMÌ  
Or lo fa incollerir! Me poveretta!

RODOLFO  
Mimì è una civetta  
Che frasceggia con tutti.  
Un moscardino di viscontino  
Le fa l'occhi di triglia.  
Ella sgonnella e scopre la caviglia  
Con un far promettente e lusinghier.

MARCELLO  
Lo devo dire? Non mi sembri sincer.

RODOLFO  
Ebbene no, non lo son.  
Invan, invan nascondo  
La mia vera tortura.  
Amo Mimì sovra ogni cosa al mondo.  
Io l'amo, ma ho paura!  
Mimì è tanto malata!  
Ogni dì più declina.  
La povera piccina è condannata!

MARCELLO  
Mimì?

MIMÌ  
Che vuol dire?

RODOLFO  
Una terribil tosse  
L'esil petto le scuote  
Già le smunte gote  
Di sangue ha rosse.

MARCELLO  
Cambia de canción.  
De locos es el amor tétrico  
Qué lágrimas destila.  
Si no ríe y centellea  
El amor es endeble y feo.  
Tú estás celoso...

RODOLFO  
Un poco.

MARCELLO  
...Colérico, lunático, empapado  
De prejuicios, fastidiado, emperrado!

MIMÌ  
¡Ahora le hará encolerizar! ¡Pobre de mí!

RODOLFO  
Mimí es una coqueta  
Que juguetea con todos.  
Un petimetre vizcondesito  
Le pone ojos de besugo.  
Ella se esponja y enseña el tobillo  
De forma prometedora e incitante.

MARCELLO  
¿Debo decírtelo? No me pareces sincero.

RODOLFO  
Pues bien, no, no lo soy.  
En vano, en vano escondo  
Mi verdadera tortura.  
Amo a Mimí más que a nada en el mundo,  
La amo, ¡pero tengo miedo!  
¡Mimí está muy enferma!  
Cada día empeora más.  
¡La pobre chiquilla está condenada!

MARCELLO  
¿Mimí?

MIMÌ  
¿Qué querrá decir?

RODOLFO  
Una terrible tos  
El débil pecho le sacude,  
Ya sus pálidas mejillas  
De sangre se han teñido.

MARCELLO  
Povera Mimì!

MARCELLO  
¡Pobre Mimí!

MIMÌ  
Ahimè, morire?

MIMÌ  
Ay de mí, ¿voy a morir?

RODOLFO  
La mia stanza è una tana  
Squallida... il fuoco ho spento.  
V'entra e l'aggira il vento  
Di tramontana.  
Essa canta e sorride  
E il rimorso m'assale.  
Me cagion del fatale  
Mal che l'uccide.

RODOLFO  
Mi habitación es un cubil  
Mugriento... el fuego se ha apagado.  
Campa por sus fueros el viento  
De tramontana.  
Ella canta y sonríe,  
Y el remordimiento me asalta.  
Me culpo del fatal  
Mal que la mata.

MARCELLO  
Che far dunque?

MARCELLO  
¿Qué hacer pues?

MIMÌ  
O mia vita!

MIMÌ  
¡Oh vida mía!

RODOLFO  
Mimì di serra è fiore  
Povertà. L'ha sfiorita.  
Per richiamarla in vita  
Non basta amor, non basta amor!

RODOLFO  
Mimí es una flor marchita.  
La pobreza la ha despojado,  
Para devolverle la vida  
¡No basta el amor, no basta el amor!

MIMÌ  
Ahimè! ahimè! È finita!  
O mia vita!  
È finita!  
Ahimè, morir! ahimè, morir!

MIMÌ  
¡Ay de mí! ¡ay de mí! ¡Es el fin!  
¡Oh, vida mía!  
¡Es el fin!  
¡Ay, voy a morir! ¡ay, voy a morir!

MARCELLO  
Oh qual pietà  
Poveretta!  
Povera Mimì! Povera Mimì!

MARCELLO  
¡Oh, qué pena!  
¡Pobrecita!  
¡Pobre Mimí! ¡Pobre Mimí!

RODOLFO  
Che? Mimì! Tu qui!  
M'hai sentito?...

RODOLFO  
¿Qué? ¡Mimí! ¡Tú aquí!  
¿Me has oído?...

MARCELLO  
Ella.. dunque ascoltava!

MARCELLO  
¡Ella... entonces escuchaba!

RODOLFO  
Facile alla paura  
Per nulla io m'arrovello.  
Vien là nel tepor!

RODOLFO  
Fácil presa del miedo,  
Por nada yo me desespero.  
¡Ven aquí al calor!

MIMÌ  
No, quel tanfo mi soffoca!

MIMÌ  
¡No, ese tufo me soffoca!

RODOLFO  
Ah, Mimi!

RODOLFO  
¡Ah, Mimi!

MARCELLO  
È Musetta che ride.  
Con chi ride?  
Ah, la civetta! Imparerai.

MARCELLO  
Es Musetta que ríe.  
¿Con quién ríe?  
¡Ah, la coqueta! Yo te enseñaré.

MIMÌ  
Addio.

MIMÌ  
Adiós.

RODOLFO  
Che! Vai?

RODOLFO  
¡Qué! ¿Te vas?

MIMÌ  
D'onde lieta uscì  
Al tuo grido d'amore,  
Torna sola Mimi  
Al solitario nido.  
Ritorna un'altra volta  
A intesser finti fior!  
Addio, senza rancor.  
Ascolta, ascolta.  
Le poche robe aduna che lasciai sparse.  
Nel mio cassetto stan chiusi  
Quei cerchietto d'or.  
E il libro di preghiere.  
Involgi tutto quanto in un grembiale,  
E manderò il portiere.  
Bada, sotto il guanciaie  
C'è la cuffietta rosa.  
Se vuoi... serbarla a ricordo d'amor!  
Addio, addio senza rancor.

MIMÌ  
De donde feliz despertó  
A tu grito de amor,  
Vuelve sola Mimi  
Al solitario nido.  
¡Retorna otra vez  
A engarzar falsas flores!  
Adiós, sin rencor.  
Escucha, escucha.  
Reúne las pocas cosas que dejé dispersas.  
En mi cómoda están guardados  
Aquel anillo de oro,  
Y el libro de oraciones.  
Envuelve todo ello en un delantal,  
Yo enviaré al portero.  
Espera, bajo la almohada  
Está el gorrito rosa.  
Si quieres... ¡consérvalo como recuerdo de amor!  
Adiós, adiós sin rencor.

RODOLFO  
Dunque è proprio finita!  
Te ne vai, la mia piccina.  
Addio, sogni d'amor!

RODOLFO  
¡Así que todo terminó!  
Tú te vas, cariño mío  
¡Adiós, sueños de amor!

MIMÌ  
Addio, dolce svegliare alla mattina!

MIMÌ  
¡Adiós, dulce despertar de las mañanas!

RODOLFO  
Addio, sognante vita...

RODOLFO  
Adiós, vida soñadora...

MIMÌ  
Addio, rabbuffi e gelosie!...

MIMÌ  
¡Adiós, riñas y celos!

RODOLFO ...Che un tuo sorriso acqueta!  
RODOLFO ...¡Que una sonrisa tuya disipaban!

MIMÌ Addio, sospetti...  
MIMÌ Adiós, sospechas...

RODOLFO ... Baci...  
RODOLFO ...Besos...

MIMÌ ...Pungente amarezze...  
MIMÌ ...Punzantes amarguras...

RODOLFO ...Ch'io da vero poeta  
Rimavo con carezze!  
RODOLFO ...Que yo como poeta  
Rimaba con cariño!

MIMÌ, RODOLFO Soli d'inverno  
È cosa da morire!  
MIMÌ, RODOLFO Solos en invierno.  
¡Es para morirse!

MIMÌ, RODOLFO Soli! Mentre a primavera  
C è compagno il sol!  
MIMÌ, RODOLFO ¡Solos! ¡Pero en la primavera  
Nos acompaña el sol!

MIMÌ C'è compagno il sol!  
MIMÌ ¡Nos acompaña el sol!

MARCELLO Che facevi, che dicevi  
Presso al fuoco a quel signore?  
MARCELLO ¿Qué hacías, qué decías  
Cerca del fuego a aquel señor?

MUSETTA Che vuoi dir?  
Che vuoi dir?  
MUSETTA ¿Qué quieres decir?  
¿Qué quieres decir?

MIMÌ Niuno è solo l'april.  
MIMÌ Nadie está solo en abril.

MARCELLO Al mio venire  
Hai mutato di colore.  
MARCELLO Al entrar yo  
Has mudado de color.

MUSETTA Quel signore mi diceva:  
«Ama il ballo, signorina?»  
MUSETTA Aquel señor me decía:  
«¿Le gusta el baile, señorita?»

RODOLFO Si parla coi gigli e le rose.  
RODOLFO Hablamos con los lirios y las rosas.

MARCELLO Vana, frivola, civetta!  
MARCELLO ¡Vana, frívola, coqueta!

MUSETTA	MUSETTA
Arrosendo rispondeva: «Ballerei sera e mattina...	Ruborizada he respondido: «Bailaría noche y día...
MIMÌ	MIMÌ
Esce dai nidi un cinguettio gentile.	Llega de los nidos un gorjeo gentil.
MUSETTA	MUSETTA
...Ballerei sera e mattina».	...Bailaría noche y día».
MARCELLO	MARCELLO
Quel discorso asconde mire disoneste!	¡Esa conversación esconde miras deshonestas!
MUSETTA	MUSETTA
Voglio piena libertà!	¡Quiero plena libertad!
MARCELLO	MARCELLO
Io t'acconcio per le feste Se ti colgo a incivettare!	¡Yo te arreglaré las cuentas Si te encuentro coqueteando!
MUSETTA	MUSETTA
Chè mi canti?	¿Qué me cuentas?
MIMÌ, RODOLFO	MIMÌ, RODOLFO
Al fiorir di primavera c'è compagno il sol!	¡Al florecer la primavera nos acompaña el sol!
MUSETTA	MUSETTA
Chè mi gridi? Chè mi canti? All'altar non siamo uniti.	¿Qué me gritas? ¿Qué me cuentas? Ante el altar no estamos unidos.
MARCELLO	MARCELLO
Bada, sotto il mio cappello Non ci stan certi ornamenti!	¡Mira que bajo mi sombrero No existen ciertos ornamentos!
MUSETTA	MUSETTA
Io detesto quegli amanti Che la fanno da (ah! ah! ah!) mariti!	Yo detesto a los amantes Que se portan como... (¡ja, ja, ja!) maridos.
MIMÌ, RODOLFO	MIMÌ, RODOLFO
Chiacchieran le fontane. La brezza della sera Balsami stende sulle doglie umane.	Murmuran las fuentes. La brisa de la tarde Derrama bálsamo sobre las penas humanas.
MARCELLO	MARCELLO
Io non faccio da zimbello Ai novizi intrapendenti.	Yo no hago de reclamo Para novatos audaces.
MUSETTA	MUSETTA
Fo all'amor con chi mi piace! Non ti garba! Fo all'amor con chi mi piace!	¡Hago el amor con quien me place! ¿No te agrada? ¡Hago el amor con quien me place!

MARCELLO  
Vana, frivola, civetta!  
Ve n'andate? Vi ringrazio:  
Or son ricco divenuto.

MUSETTA  
Musetta se ne va, sì, se ne va!

MUSETTA, MARCELLO  
Vi saluto!

MIMÌ, RODOLFO  
Vuoi che aspettiam la primavera ancor?

MUSETTA  
Signor, addio vi dico con piacer!

MARCELLO  
Son servo e me ne vo!

MUSETTA  
Pittore da bottega!

MARCELLO  
Vipera!

MUSETTA  
Rospo!

MARCELLO  
Strega!

MIMÌ  
Sempre tua per la vita.

MIMÌ, RODOLFO  
Ci iascieremo alla stagion dei fior.

MIMÌ  
Vorrei che eterno  
Durasse il verno!

MIMÌ, RODOLFO  
Ci lascierem alla stagion dei fior!

MARCELLO  
¡Vana, frívola, coqueta!  
¿Te marchas? Muchas gracias.  
Eso que salgo ganando.

MUSETTA  
¡Musetta se marcha, sí, se marcha!

MUSETTA, MARCELLO  
¡Adiós, muy buenas!

MIMÌ, RODOLFO  
¿Quieres que esperemos la primavera otra vez?

MUSETTA  
Señor, ¡adiós os digo con placer!

MARCELLO  
Atentamente ¡y me voy!

MUSETTA  
¡Pintor de brocha gorda!

MARCELLO  
¡Víbora!

MUSETTA  
¡Sapo!

MARCELLO  
¡Bruja!

MIMÌ  
Siempre tuya para toda la vida.

MIMÌ, RODOLFO  
Nos separaremos en la estación de las flores.

MIMÌ  
¡Quisiera que eterno  
Durase el invierno!

MIMÌ, RODOLFO  
¡Nos separaremos en la estación de las flores!

*Cuarto Cuadro*

MARCELLO                      MARCELLO  
In un coupé?                      ¿En un coupé?

RODOLFO                      RODOLFO  
Con panglie e livree.                      Con caballos y librea.  
Mi salutò ridendo. «To, Musetta!»                      Me saludó riendo. «¡Caray, Musetta!»  
Le dissi: «e il cuor?»                      Le dije: «¿Y el corazón?»  
«Non batte, o non lo sento,                      «No late, o no lo siento,  
Grazie al velluto che il copre».                      Gracias al terciopelo que lo cubre».

MARCELLO                      MARCELLO  
Ci ho gusto davver!                      ¡Me alegro de verdad!

RODOLFO                      RODOLFO  
(Loiola, va. Ti rodi e ridi).                      (Calla, hipócrita. Te consumes y ríes).

MARCELLO                      MARCELLO  
Non batte? Bene!                      ¿No late? ¡Bien!  
Io pur vidi...                      Yo también vi a...

RODOLFO                      RODOLFO  
Musetta?                      ¿Musetta?

MARCELLO                      MARCELLO  
...Mimi.                      ...Mimí.

RODOLFO                      RODOLFO  
L'hai vista?                      ¿La has visto?  
Oh, guarda!                      ¡Oh, caramba!

MARCELLO                      MARCELLO  
Era in carrozza,                      Iba en carroza,  
Vestita come una regina.                      Vestida como una reina.

RODOLFO                      RODOLFO  
Evviva! Ne son contento.                      ¡Viva! Eso me alegra.

MARCELLO                      MARCELLO  
(Bugiardo, si strugge d'amor).                      (Embustero, si te consumes de amor).

RODOLFO                      RODOLFO  
Lavoriam.                      Trabajemos.

MARCELLO                      MARCELLO  
Lavoriam.                      Trabajemos.

RODOLFO  
Che penna infame!

RODOLFO  
¡Qué pluma infame!

MARCELLO  
Che infame pennello!

MARCELLO  
¡Qué infame pincel!

RODOLFO  
(O Mimì, tu più non torni.  
O giorni belli,  
Piccole mani, odorosi capelli...  
Collo di neve!  
Ah, Mimì, mia breve gioventù!)

RODOLFO  
(Oh Mimí, tú no volverás más.  
¡Oh días felices,  
Lindas manitas, perfumados cabellos...  
Garganta de nieve!  
¡Ah! Mimí, ¡breve juventud mía!)

MARCELLO  
(Io non so come sia  
Che il mio pennello lavori  
E impasti colori  
Contro voglia mia.  
Se pingere mi piace o cieli o terre  
O inverni o primavera,  
Egli mi traccia due pupille nere  
E una bocca procace.  
E n'esce di Musetta il viso ancor...  
E n'esce di Musetta  
Il viso tutto vezzi e tutto frode.  
Musetta intanto gode  
E il mio cuor vil la chiama,  
La chiama, e aspetta il vil mio cuor).

MARCELLO  
(Yo no sé cómo es que mi  
Pincel trabaja  
Y mezcla colores  
Contra mi voluntad.  
Si deseo pintar o cielo o tierra  
O invierno o primavera,  
Él me dibuja dos pupilas negras  
Y una boca procaz.  
Y allí está de Musetta la imagen de nuevo...  
Y allí está de Musetta  
Tan bella y tan engañosa.  
Musetta en tanto goza  
Y mi mísero corazón le llama,  
Le llama y le espera mi pobre corazón.)

RODOLFO  
(E tu, cuffietta lieve,  
Che sotto il guancial partendo ascose  
Tutta sai la nostra felicità  
Vien sul mio cuor morto  
Ah vien!  
Ah vien sul mio cuor; poichè è morto amor).

RODOLFO  
Y tu gracioso gorrito,  
Que bajo la almohada al partir ocultó  
Que conociste nuestra felicidad,  
Ven a mi corazón, a mi corazón muerto  
¡Ah, ven!  
Ven a mi corazón, ya que ha muerto el amor.

RODOLFO  
Che ora sia?

RODOLFO  
¿Qué hora será?

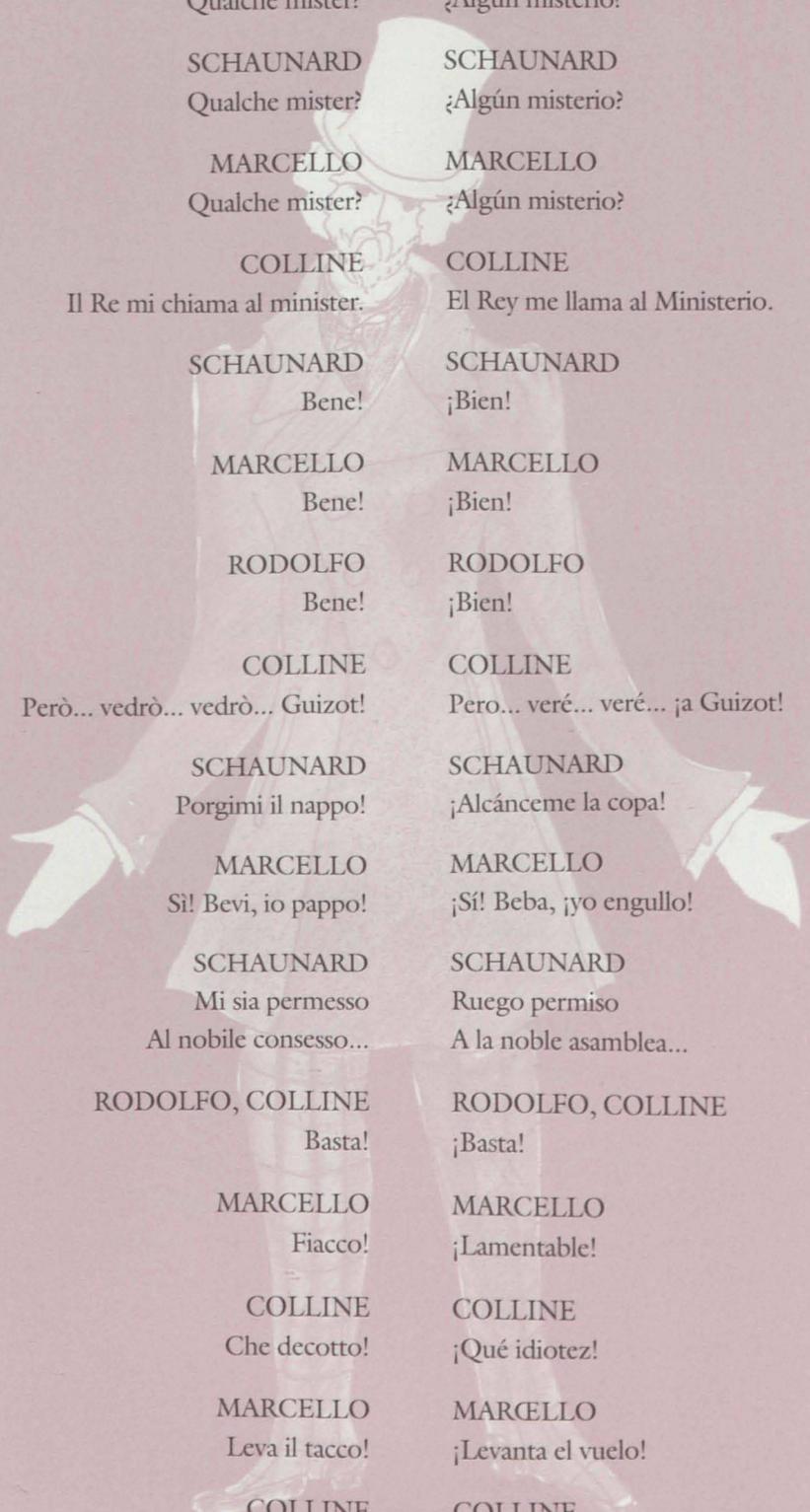
MARCELLO  
L'ora del pranzo di ieri.

MARCELLO  
La hora de la comida de ayer.

RODOLFO  
E Schaunard non torna?

RODOLFO  
¿Y Schaunard no vuelve?

SCHAUNARD	SCHAUNARD
Eccoci.	Aquí estamos.
RODOLFO	RODOLFO
Ebben?	¿Y bien?
MARCELLO	MARCELLO
Ebben?	¿Y bien?
Del pan?	¿Pan solo?
COLLINE	COLLINE
E un piatto degno di Demostene: Un'aringa.	Y un plato digno de Demóstenes: Un arenque.
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Salata.	Salado.
COLLINE	COLLINE
Il pranzo è in tavola.	La comida está en la mesa.
MARCELLO	MARCELLO
Questa è cuccagna Di Berlingaccio.	Esto es la fiesta Del jueves gordo.
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Or lo sciampagna Mettiamo in ghiaccio.	Ahora el champán Pongamos en hielo.
RODOLFO	RODOLFO
Scelga, o barone, Trota o salmone?	Escoja, oh barón ¿Trucha o salmón?
MARCELLO	MARCELLO
Duca, una lingua Di pappagallo?	Duque, ¿una lengua De papagayo?
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Grazie, m'impingua. Stassera ho un ballo.	Gracias, pero engorda. Esta noche voy a un baile.
RODOLFO	RODOLFO
Già sazio?	¿Ya se sació?
COLLINE	COLLINE
Ho fretta Il Re m'aspetta.	Tengo prisa. El Rey me espera.
MARCELLO	MARCELLO
C'è qualche trama?	¿Hay alguna intriga?



RODOLFO	RODOLFO
Qualche mister?	¿Algún misterio?
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Qualche mister?	¿Algún misterio?
MARCELLO	MARCELLO
Qualche mister?	¿Algún misterio?
COLLINE	COLLINE
Il Re mi chiama al minister.	El Rey me llama al Ministerio.
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Bene!	¡Bien!
MARCELLO	MARCELLO
Bene!	¡Bien!
RODOLFO	RODOLFO
Bene!	¡Bien!
COLLINE	COLLINE
Però... vedrò... vedrò... Guizot!	Pero... veré... veré... ¡a Guizot!
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Porgimi il nappo!	¡Alcánceme la copa!
MARCELLO	MARCELLO
Sì! Bevi, io pappo!	¡Sí! Beba, ¡yo engullo!
SCHAUNARD	SCHAUNARD
Mi sia permesso	Ruego permiso
Al nobile consesso...	A la noble asamblea...
RODOLFO, COLLINE	RODOLFO, COLLINE
Basta!	¡Basta!
MARCELLO	MARCELLO
Fiacco!	¡Lamentable!
COLLINE	COLLINE
Che decotto!	¡Qué idiotéz!
MARCELLO	MARCELLO
Leva il tacco!	¡Levanta el vuelo!
COLLINE	COLLINE
Dammil il gotto!	¡Déme el vaso!

SCHAUNARD  
M'ispira irresistibile  
L'estro della romanza!

SCHAUNARD  
¡Me inspira irresistible  
El estro de la canción!

RODOLFO, MARCELLO, COLLINE  
No!

RODOLFO, MARCELLO, COLLINE  
¡No!

SCHAUNARD  
Azione coreografica allora?

SCHAUNARD  
¿Un cuadro coreográfico entonces?

RODOLFO, MARCELLO, COLLINE  
Sì! Sì!

RODOLFO, MARCELLO, COLLINE  
¡Sí! ¡Sí!

SCHAUNARD  
La danza con musica vocale!

SCHAUNARD  
¡Una danza con música vocal!

COLLINE  
Si sgombrino le sale!  
Gavotta.

COLLINE  
¡Desalojemos la sala!  
Gavota.

MARCELLO  
Minuetto.

MARCELLO  
Minueto.

RODOLFO  
Pavanella.

RODOLFO  
Pavana.

SCHAUNARD  
Fandango.

SCHAUNARD  
Fandango.

COLLINE  
Propongo la quadriglia.

COLLINE  
Propongo una Cuadrilla.

RODOLFO  
Mano alle dame.

RODOLFO  
Elegid pareja.

COLLINE  
Io detto.

COLLINE  
Yo vocearé.

SCHAUNARD  
Lallera, lallera, lallera, là!

SCHAUNARD  
¡Lalara, lalara, lalara, lá!

RODOLFO  
Vezzosa damigella...

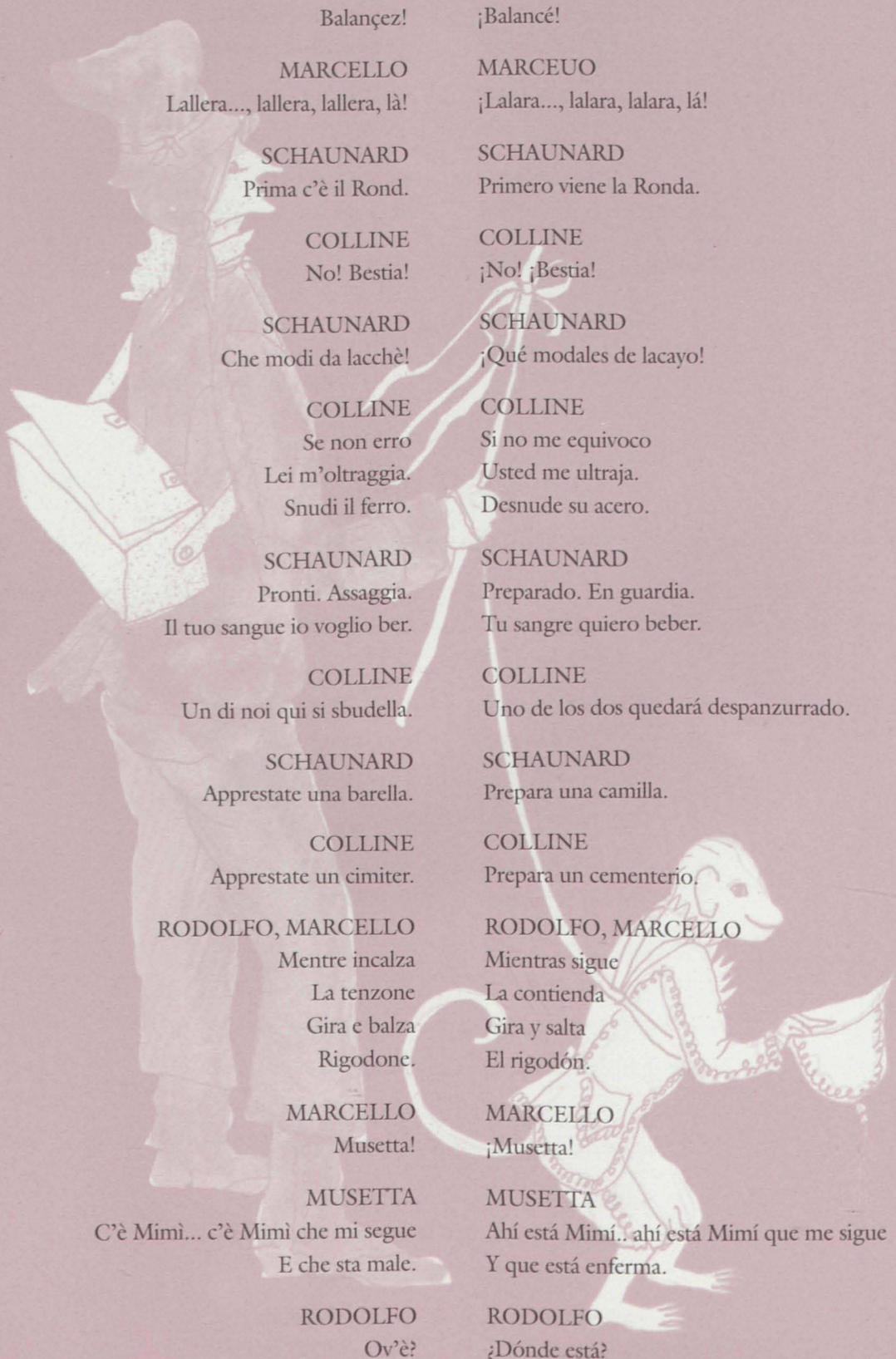
RODOLFO  
Graciosa damisela...

MARCELLO  
Rispetti la modestia,  
La prego.

MARCELLO  
Respete mi modestia,  
Se lo ruego.

SCHAUNARD  
Lallera, lallera, lallera, là.

SCHAUNARD  
Lalara, lalara, lalara, la.



COLLINE  
Balançez!

COLLINE  
¡Balancé!

MARCELLO  
Lallera..., lallera, lallera, là!

MARCEUO  
¡Lalara..., lalara, lalara, lá!

SCHAUNARD  
Prima c'è il Rond.

SCHAUNARD  
Primero viene la Ronda.

COLLINE  
No! Bestia!

COLLINE  
¡No! ¡Bestia!

SCHAUNARD  
Che modi da lacchè!

SCHAUNARD  
¡Qué modales de lacayo!

COLLINE  
Se non erro  
Lei m'oltraggia.  
Snudi il ferro.

COLLINE  
Si no me equivoco  
Usted me ultraja.  
Desnude su acero.

SCHAUNARD  
Pronti. Assaggia.  
Il tuo sangue io voglio ber.

SCHAUNARD  
Preparado. En guardia.  
Tu sangre quiero beber.

COLLINE  
Un di noi qui si sbudella.

COLLINE  
Uno de los dos quedará despanzurrado.

SCHAUNARD  
Apprestate una barella.

SCHAUNARD  
Prepara una camilla.

COLLINE  
Apprestate un cimiter.

COLLINE  
Prepara un cementerio.

RODOLFO, MARCELLO  
Mentre incalza  
La tenzone  
Gira e balza  
Rigodone.

RODOLFO, MARCELLO  
Mientras sigue  
La contienda  
Gira y salta  
El rigodón.

MARCELLO  
Musetta!

MARCELLO  
¡Musetta!

MUSETTA  
C'è Mimì... c'è Mimì che mi segue  
E che sta male.

MUSETTA  
Ahí está Mimí... ahí está Mimí que me sigue  
Y que está enferma.

RODOLFO  
Ov'è?

RODOLFO  
¿Dónde está?

MUSETTA  
Nel fare le scale  
Più non si resse.

MUSETTA  
Al subir la escalera  
Se ha quedado agotada.

RODOLFO  
Ah!

RODOLFO  
¡Ah!

SCHAUNARD  
Noi accostiamo quel lettuccio.

SCHAUNARD  
Acerquemos aquel camastro.

RODOLFO  
Là. Da bere.

RODOLFO  
Así. Dadle de beber.

MIMÌ  
Rodolfo!

MIMÌ  
¡Rodolfo!

RODOLFO  
Zitta; riposa.

RODOLFO  
Calla, descansa.

MIMÌ  
O mio Rodolfo! Mi vuoi qui con te

MIMÌ  
¡Oh, Rodolfo mío! ¿Me quieres aquí contigo?

RODOLFO  
Ah! mia Mimì sempre! Sempre!

RODOLFO  
¡Ah! Mimì adorada, ¡siempre! ¡Siempre!

MUSETTA  
Intesi dire che Mimì, fuggita  
Dal viscontino, era in fin di vita.  
Dove stia?  
Cerca, cerca... la veggo  
Passar per via  
Trascinandosi a stento.  
Mi dice: «Più non reggo...  
Muoiò! Lo sento!  
Voglio morir con lui!  
Forse m'aspetta...  
M'accompagni, Musetta?»

MUSETTA  
Oí decir que Mimí, habiéndose fugado  
Del vizcondesito, iba a morir.  
¿Dónde estaba?  
Buscando, buscando... la veo  
Pasar por la calle  
Arrastrándose con fatiga.  
Me dice: «No puedo más...  
¡Me muero! ¡Lo presiento!  
¡Quiero morir con él!  
Quizá me espera...  
¿Me acompañas, Musetta?»

MIMÌ  
Mi sento assai meglio.  
Lascia ch'io guardi intorno.  
Ah! Come si sta bene qui!  
Si rinasce, si rinasce...  
Ancor sento la vita qui.

MIMÌ  
Me siento mucho mejor.  
Dejadme que mire en torno,  
¡Ah! ¡qué bien se está aquí  
Se renace, se renace...  
Otra vez siento la vida aquí.

RODOLFO  
Benedetta bocca,  
Tu ancor mi parli!

RODOLFO  
Bendita boca,  
Tú me hablas otra vez.

MIMÌ MIMÌ  
No, tu non mi lasci più! No, ¡tú no me dejarás más!

MUSETTA MUSETTA  
Che ci avete in casa? ¿Qué es lo que hay en casa?

MARCELLO MARCELLO  
Nulla! ¡Nada!

MUSETTA MUSETTA  
Non caffè? Non vino? ¿Ni café? ¿Ni vino?

MARCELLO MARCELLO  
Nulla! Ah, miseria! ¡Nada! ¡Ah, miseria!

SCHAUNARD SCHAUNARD  
Fra mezz'ora è morta. Dentro de media hora habrá muerto.

MIMÌ MIMÌ  
Ho tanto freddo! ¡Tengo mucho frío!  
Se avessi un manicotto! ¡Si tuviera un manguito!  
Queste mie mani riscaldare ¿Estas manos mías  
Non si potranno mai? No se podrán calentar jamás?

RODOLFO RODOLFO  
Qui, nelle mie! ¡Aquí en las mías!  
Taci! Il parlar ti stanca. ¡Calla! El hablar te fatiga.

MIMÌ MIMÌ  
Ho un po' di tosee. Tengo un poco de tos.  
Ci sono avvezza. Estoy acostumbrada.  
Buon giorno, Marcello, Schaunard Buenos días, Marcello, Schaunard  
Colline, buon giorno. Colline, buenos días.  
Tutti qui, tutti qui, Todos aquí, todos aquí  
Sorridenti a Mimì. Sonriendo a Mimì.

RODOLFO RODOLFO  
Non parlar, non parlar. No hables, no hables.

MIMÌ MIMÌ  
Parlo pian. Non temere. Hablo bajito. No temas.  
Marcello, date retta: Marcello, créeme:  
È assai buona Musetta. Es muy buena Musetta.

MARCELLO MARCELLO  
Lo so, lo so. Lo sé, lo sé.

MUSETTA  
A te, vendi, riporta qualche cordial,  
Manda un dottore!

RODOLFO  
Riposa.

MIMÌ  
Tu non mi lasci?

RODOLFO  
No! No!

MUSETTA  
Ascolta! Forse è l'ultima volta  
Che ha espresso  
Un desiderio, poveretta!  
Pel manicotto io vo.  
Con te verrò.

MARCELLO  
Sei buona, o mia Musetta.

COLLINE  
Vecchia zimarra, senti,  
Io resto al pian,  
Tu ascendere  
Il sacromonte or devi.  
Le mie grazie ricevi.  
Mai non curvasti il logoro  
Dorso ai ricchi ed ai potenti.  
Passar nelle tue tasche  
Come in antri tranquilli  
Filosofi e poeti.  
Ora che i giorni lieti  
Fuggir, ti dico addio,  
Fedele amico mio,  
Addio, addio.  
Schaunard, ognuno per diverse via  
Mettiamo insieme due affi di pietà;  
Io... questo! E tu...  
Lasciali soli là!

SCHAUNARD  
Filosofo, ragioni! È ver! Vo via!

MUSETTA  
Toma, véndelos y trae algún cordial;  
¡Envía un médico!

RODOLFO  
Reposa.

MIMÌ  
¿Tú no me abandonarás?

RODOLFO  
¡No! ¡no!

MUSETTA  
¡Escucha! Quizá es la última vez  
Que ella expresa  
Un deseo, ¡pobrecita!  
Por el manguito iré yo.  
Saldré contigo.

MARCELLO  
Eres buena, oh mi Musetta.

COLLINE  
Viejo gabán, escucha:  
Yo me quedo abajo,  
Tú ahora debes  
Ascender al Monte de Piedad.  
Mis gracias recibe.  
Jamás curvaste tu ajada  
Espalda ante los ricos; y los poderosos.  
Abrigaste en tus bolsillos  
Como en antros tranquilos  
A filósofos y poetas.  
Ahora que los días alegres  
Huyeron, te digo adiós,  
Fiel amigo mío,  
Adiós, adiós.  
Schaunard, cada uno en distinta forma  
Hagamos a la vez dos actos de piedad  
Yo... ¡esto! Y tú...  
¡Dejadles solos!

SCHAUNARD  
Filósofo, ¡tienes razón! ¡Es verdad! ¡Voy!



MIMÌ  
Sono andati? Fingevo di dormire  
Perchè volli con te sola restare.  
Ho tante cose che ti voglio dire...  
O una sola, ma grande come il mare,  
Come il mare profonda ed infinita.  
Sei il mio amor e tutta la mia vita.

RODOLFO  
Ah, Mimì, mia bella Mimì!

MIMÌ  
Son bella ancora?

RODOLFO  
Bella come un'aurora.

MIMÌ  
Hai sbagliato il raffronto.  
Volevi dir: bella come un tramonto.  
«Mi chiamano Mimì...  
Il perchè... non so...»

RODOLFO  
Tomò al nido la rondine e cinguetta.

MIMÌ  
La mia cuffietta, ah!  
Te lo rammenti quando sono entrata  
La prima volta, là?

RODOLFO  
Se lo rammento!

MIMÌ  
Il lume s'era spento...

RODOLFO  
Eri tanto turbata!  
Poi smarristi la chiave.

MIMÌ  
E a cercarla tastoni ti sei messo!

RODOLFO  
E cerca, cerca!

MIMÌ  
¿Se han marchado? Fingía dormir  
Porque quería quedarme sola contigo.  
Hay tantas cosas que te quiero decir...  
O una sola, pero grande como el mar,  
Como el mar profundo e infinita.  
Eres mi amor y toda mi vida.

RODOLFO  
¡Ah. Mimí, mi bella Mimí!

MIMÌ  
¿Soy bella todavía?

RODOLFO  
Bella como una aurora.

MIMÌ  
Has equivocado la comparación.  
Debieras decir: bella como un ocaso.  
«Me llaman Mimí...  
El porque... no lo sé...»

RODOLFO  
Volvió al nido la golondrina y canta.

MIMÌ  
Mi gorrito, ¡ah!  
¿Te acuerdas de cuando entré  
Por primera vez aquí?

RODOLFO  
¡Que sí me acuerdo!

MIMÌ  
La vela se me había apagado...

RODOLFO  
¡Estabas muy turbada!  
Luego perdiste la llave.

MIMÌ  
¡Y comenzaste a buscarla a tientas!

RODOLFO  
¡Y buscaba, buscaba!

MIMÌ Mio bel signorino,  
Posso ben dirlo adesso,  
Lei la trovò assai presto.

MIMÌ Mi gentil señorito,  
Puedo bien decirlo ahora,  
Tú la encontraste bien pronto.

RODOLFO Aiutavo il destino.

RODOLFO Ayudaba al destino.

MIMÌ Era buio, e il mio rossor  
Non si vedeva.  
«Che gelida manina,  
Se la lasci riscaldar!»  
Era buio, e la man  
Tu mi prendevi...

MIMÌ Estaba oscuro, y mi rubor  
No se veía.  
«¡Qué manecita tan helada,  
Deje que se la caliente!»  
Estaba oscuro, y la mano  
Tú me tomaste...

RODOLFO Oh Dio! Mimì!

RODOLFO ¡Dios mío! ¡Mimí!

SCHAUNARD Che avvien?

SCHAUNARD ¿Qué pasa?

MIMÌ Nulla. Sto bene.

MIMÌ Nada. Estoy bien.

RODOLFO Zitta, per carità!

RODOLFO ¡Calla, por caridad!

MIMÌ Sì, sì, perdona. Or sarò buona.

MIMÌ Sí, sí, perdona. Ahora seré buena.

MUSETTA Dorme?

MUSETTA ¿Duerme?

RODOLFO Riposa.

RODOLFO Reposo.

MARCELLO Ho veduto il dottore.  
Verrà; gli ho fatto fretta.  
Ecco il cordial.

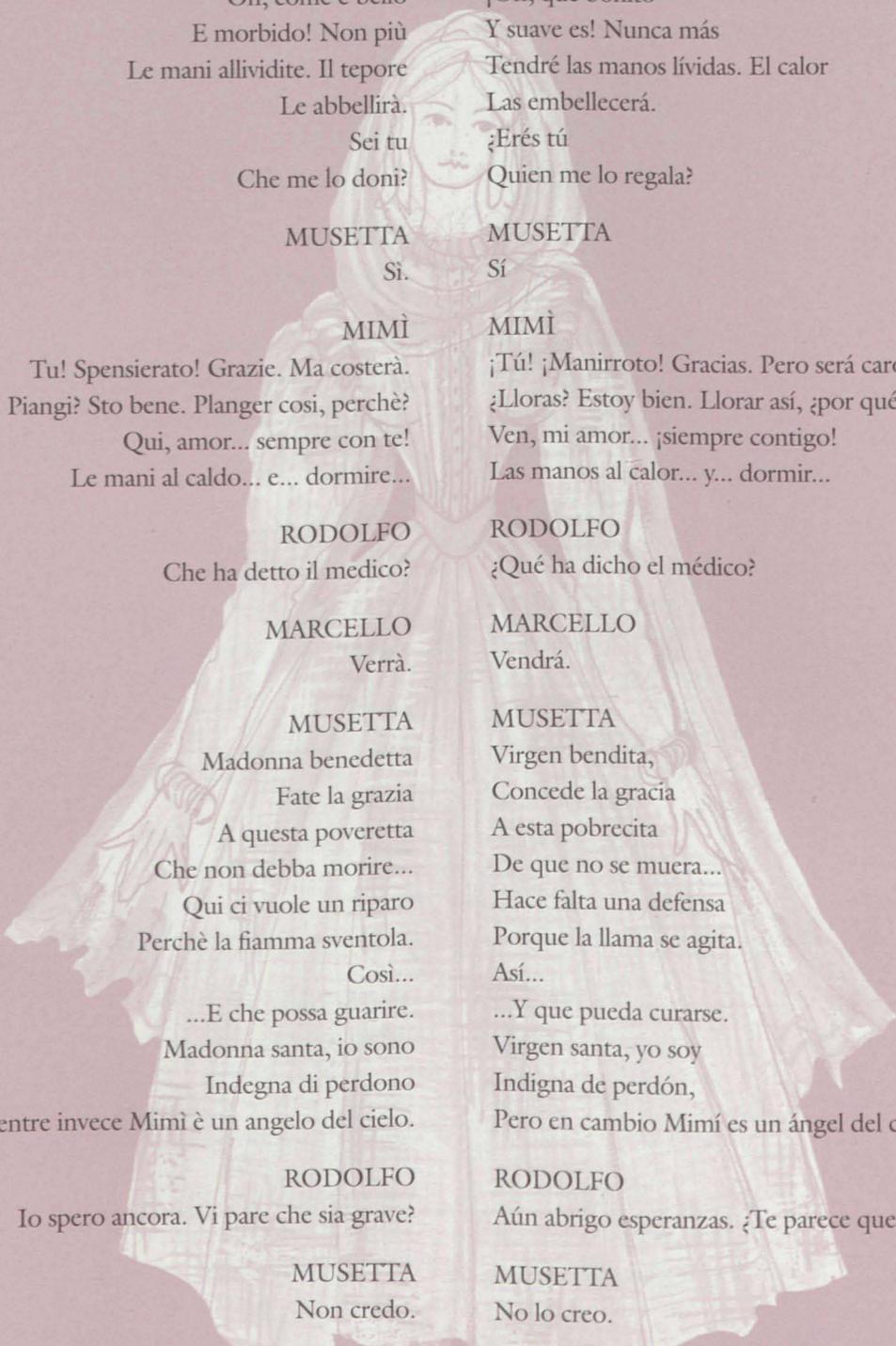
MARCELLO He visto al doctor.  
Vendrá; le dije que era urgente  
Aquí está el cordial.

MIMÌ Chi parla?

MIMÌ ¿Quién habla?

MUSETTA Io, Musetta.

MUSETTA Yo, Musetta.



MIMÌ  
Oh, come è bello  
E morbido! Non più  
Le mani allividite. Il tepore  
Le abbellirà.  
Sei tu  
Che me lo doni?

MIMÌ  
¡Oh, qué bonito  
Y suave es! Nunca más  
Tendré las manos lívidas. El calor  
Las embellecerá.  
¿Eres tú  
Quien me lo regala?

MUSETTA  
Sì.

MUSETTA  
Sí

MIMÌ  
Tu! Spensierato! Grazie. Ma costerà.  
Piangi? Sto bene. Planger così, perchè?  
Qui, amor... sempre con te!  
Le mani al caldo... e... dormire...

MIMÌ  
¡Tú! ¡Manirroto! Gracias. Pero será caro.  
¿Lloras? Estoy bien. Llorar así, ¿por qué?  
Ven, mi amor... ¡siempre contigo!  
Las manos al calor... y... dormir...

RODOLFO  
Che ha detto il medico?

RODOLFO  
¿Qué ha dicho el médico?

MARCELLO  
Verrà.

MARCELLO  
Vendrá.

MUSETTA  
Madonna benedetta  
Fate la grazia  
A questa poveretta  
Che non debba morire...  
Qui ci vuole un riparo  
Perchè la fiamma sventola.  
Così...  
...E che possa guarire.  
Madonna santa, io sono  
Indegna di perdono  
Mentre invece Mimì è un angelo del cielo.

MUSETTA  
Virgen bendita,  
Concede la gracia  
A esta pobrecita  
De que no se muera...  
Hace falta una defensa  
Porque la llama se agita.  
Así...  
...Y que pueda curarse.  
Virgen santa, yo soy  
Indigna de perdón,  
Pero en cambio Mimí es un ángel del cielo.

RODOLFO  
Io spero ancora. Vi pare che sia grave?

RODOLFO  
Aún abrigo esperanzas. ¿Te parece que está grave?

MUSETTA  
Non credo.

MUSETTA  
No lo creo.

SCHAUNARD  
Marcello, è spirata.

SCHAUNARD  
Marcello, ha expirado.

COLLINE  
Musetta, a voi!

COLLINE  
Musetta, ¡toma!

COLLINE

Come va?

COLLINE

¿Cómo va?

RODOLFO

Vedi? È tranquilla.

Che vuol dire

Quell'andare e venire...

Quel guardarmi così?... Ah!

RODOLFO

¿Ves? Está tranquila.

¿Qué significa

Ese ir y venir...

Ese mirarme así?... ¡Ah!

MARCELLO

Coraggio.

MARCELLO

Valor.

RODOLFO

No... No...

Mimì...! Mimì...!

RODOLFO

No... No...

¡Mimí...! ¡Mimí...!





Martes 23, Jueves 25 y Sábado 27 de Mayo

## *La Bobème*

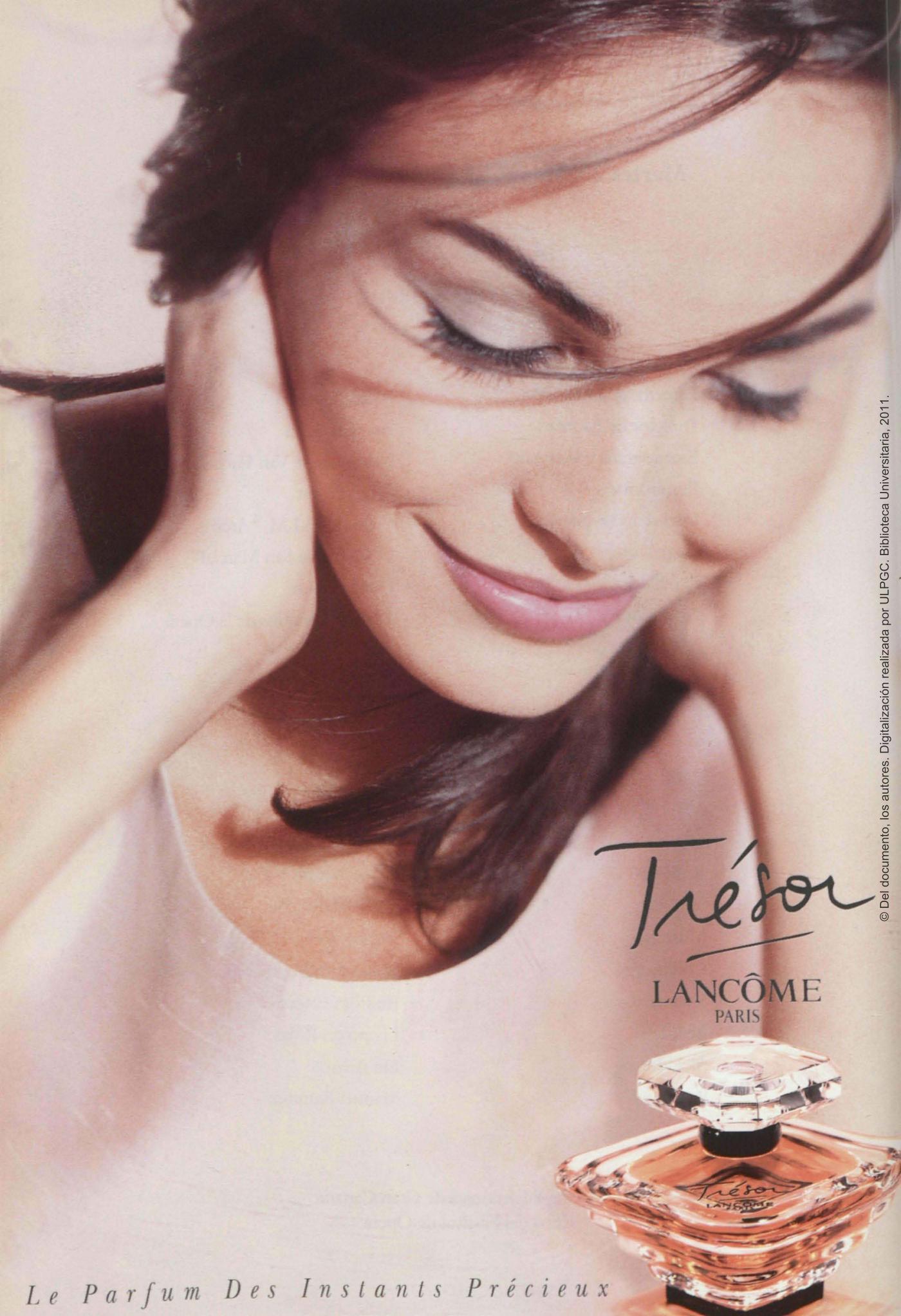
GIACOMO PUCCINI

Director de Orquesta	Víctor Derenzi
Director de Escena	Antoine Selva
Escenografía y Vestuario	Marie-Claire Van Vuchelen
Iluminador	Serge Peyrat
Intervención Infantil	Coro del C.I.M. "Arenas - I. Albeniz" y "Escolanía San Marcial"
Repetidora	Husan Chun
Producción	Amigos Canarios de la Ópera

### REPARTO

Mimi	Cristina Gallardo Domas
Rodolfo	Fabio Sartori
Marcello	Nikola Mijailovic
Musetta	Alexise Yerna
Colline	Alessandro Verducci
Shaunard	Rodrigo Esteves
Benoit	Leopoldo Rojas
Alcindoro	Elu Arroyo
Parpignol	Manuel Ramírez

Orquesta Filarmónica de Gran Canaria  
Coro del Festival de Ópera



*Trésor*

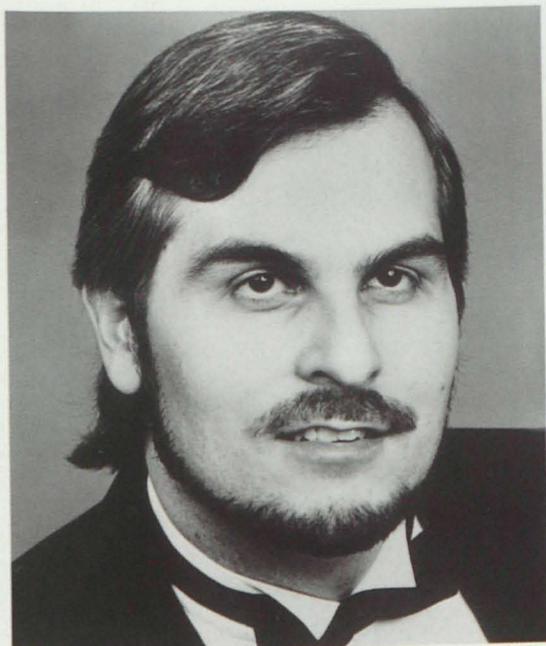
LANCÔME  
PARIS



*Le Parfum Des Instants Précieux*

## Víctor Derenzi

Director de Orquesta



Víctor Derenzi ha trabajado como Director Artístico y Director de Orquesta Principal de la Ópera de Sarasota desde 1983. Ha aparecido en los escenarios de compañías de ópera de toda Norteamérica, incluyendo la Ópera Lírica de Chicago (*L'Elisir d'Amore*), New Orleans Opera (recientemente con *Il Barbiere di Siviglia*), Opera Theatre of St. Louis, Opera Columbus, Winnipeg Opera, Opera Hamilton, Edmonton Opera, Opera Grand Rapids y la New York City Opera. En Europa ha dirigido *La Fanciulla del West* en la Ópera de Niza y, en Asia, *Lucia de Lammermoor*, *Maria Stuarda* y *Otello* en Hong Kong.

Durante su estancia en Sarasota, el Maestro Derenzi ha producido más de 60 óperas y dirigido más de la mitad. Su repertorio comprende tanto ópera tradicional como trabajos menos frecuentemente representados, entre ellas *La Wally de Catalani*, *Aroldo* de Verdi, y el estreno americano de *The Kiss* de Smetana. Como parte de un completo ciclo de Verdi, dirigió la familiar versión revisada de 1869 de *La Fuerza del Destino* así como la versión original de 1862.

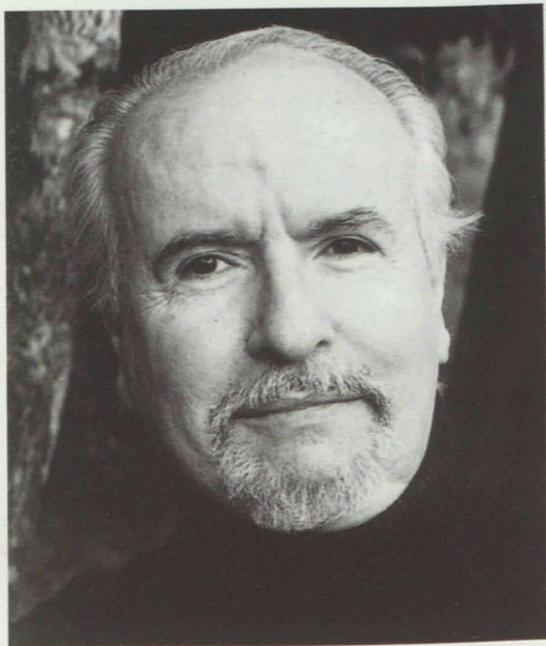
Además de los trabajos tradicionales italianos y franceses, el repertorio del Maestro Derenzi incluye operas tan diversas como *Fidelio*, *Eugene Onegin*, *The Rake's Progress*, and *the Turn of the Screw*.

Es miembro del Consejo del Instituto Americano de Estudios Verdianos, y se ha ganado el elogio por su continuo estudio de las óperas completas del compositor como parte de la temporada de ópera de Sarasota. Como antiguo Asociado Artístico del Centro de Ópera Lírico Para Artistas Americanos de la Ópera Lírica de Chicago, Derenzi ha dirigido a sus jóvenes cantantes y la Grand Park Orchestra con extractos de *Carmen*, *Eugenio Onegin*, *Lucia de Lammermoor*, y *Iolante* de Tchaikovsky.

Entre sus compromisos futuros cabe destacar producciones de *La Bohème* para la Ópera de Montreal y *Madama Butterfly* para la Toledo Opera, *Der Fliegende Holländer*, *Alzira* y *Falstaff* de Verdi en Sarasota.

## Antoine Selva

Director de Escena



Estudió Solfeo, Piano e Historia del Arte en el Conservatorio Superior de Música de París. Alumno en la especialidad de Canto de Jean Clavierie y Emile Rousseau.

La célebre Germaine Lubin le enseñó el arte de la interpretación. Trabajó junto a Elisabeth Brasseur en los Festivales de Aix-en-Provence, París y Ginebra.

Es contratado por el Teatro de la Monnaie de Bruselas en la Opera Studio, donde canta Schau-nard, *Figaro*. Posteriormente se incorpora al elenco estable de la Opera Royal de Wallonie en calidad de barítono.

Desde 1976 en que se dedica a la dirección escénica y a la escenografía, ha realizado 65 nuevas producciones abarcando casi todas las obras de Puccini, Verdi, Massenet, Wagner, Saint Saens, etc., realizando las direcciones escénicas y escenografías en todos los teatros franceses: Marsella, Nancy, Metz, Lyon, Toulouse, Burdeos, St. Etienne, Lille, Toulon, etc., y, en el extranjero, en España, Montreal, Lausanne, Saarbrücken, etc. En la XLV temporada de Ópera de la A.B.A.O. 1997-1998, realizó la dirección escénica y la escenografía de la ópera Carmen.

## Marie-Claire Van Uchelen

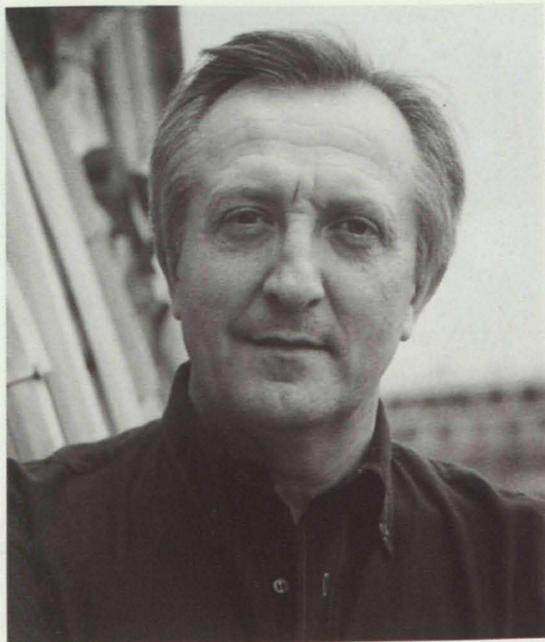
### Escenografía y Vestuario



- 1960: Hace su debut en el Théâtre Dramatique au Rideau de Bruxelles.
- 1961-1966: Brasil: en Sao Paulo y Rio de Janeiro crea numerosos decorados y vestuario especialmente para obras de Feydeau, Labiche, Jorge Amado...
- Participa en la octava bienal de Sao Paulo donde obtiene la mención de honor: medalla de plata.
- 1967-1998: Contratada en Lieja en la Ópera Royal de Wallonie como escenógrafa titular, realiza numerosas producciones, especialmente: Mathis der Maler (Hindemith), Romeo y Julieta (Gounod), Die Zauberflöte (Mozart), Manon (Massenet), La Bohème (Puccini), Rigoletto (Verdi), La chauve-Souris (Strauss), El Barbero de Sevilla (Rossini), L'Enfant et les Sortilèges, La Hora Española (Ravel), Tosca (Puccini), Zémire et Azor (Grétry), La Perichole (Offenbach), Il Pirata, La Sonnambula (Bellini).
- Para el Palacio de Deportes de Lieja: Fausto (Gounod), Nabucco, Traviata (Verdi).
- Con ocasión del bicentenario de la Revolución Francesa, llevó a cabo en París -Versailles-, la creación de un dispositivo escénico al aire libre, sobre un lago, para Traviata (Verdi) y Andrea Chenier (Giordano).
- Para el teatro dramático: Adamov, Peter Weiss, Brecht, Arrabal.
- En 1982: Fue nombrada por la Provincia de Lieja para realizar la decoración de la estación de metro "LIEGE" en París.
- 1975-1995: Creación en la Academia de Bellas Artes de Lieja de un taller superior de escenografía del cual fue nombrada profesora durante 20 años.
- 1998: Las Palmas: Para "Amigos Canarios de la Ópera" participa en la creación de los nuevos talleres de construcción, decorados y vestuario, y a la formación de un equipo de artistas carpinteros y artesanos del hierro forjado, escultores, pintores y costureras.
- 1999: Realiza, para el Festival de Las Palmas, las escenografías de El Trovador, Romeo y Julieta y Manon.

## Serge Peyrat

### Iluminación



**T**ras realizar sus estudios de derecho y filología, debuta como actor en la Comédie de Provence en Aix en Provence.

Se convierte rápidamente en ayudante de dirección escénica y empieza a interesarse por los problemas de la iluminación escénica.

Ayudante de Jean Mercure, participa en la construcción y la creación del Théâtre de la Ville, teatro oficial de la Ville de París, en 1967. Se hace cargo de toda la iluminación entre 1968 y 1989, es decir, unos cincuenta espectáculos. Colaborador habitual del director de escena rumano Lucian Pintilié durante 15 años, realiza la ilumi-

nación de 10 de sus espectáculos en el Théâtre de la Ville.

Paralelamente, se convierte en director de escena y monta diferentes espectáculos dramáticos de autores modernos y clásicos: J. P. Sartre, F. Billetdoux, Marivaux, Labiche, etc.

Realiza la puesta en escena de “La Flûte Enchantée” con Lucian Pintilié en el Festival Internacional de Arte Lírico de Aix en Provence, y más tarde en la Ópera de Lyon, la Ópera de Niza y en el Teatro Regio de Turín.

Colabora igualmente con Rudolf Noureev en la Ópera de París y lleva a cabo con notoriedad la iluminación de las coreografías de “Raymonda”, “Manfred”, etc.; y con Rosella Hightower, la de “Cascanueces” y “La Bella Durmiente del Bosque”.

Realiza la iluminación de numerosos espectáculos líricos en la Ópera Royal de Wallonie, destacando entre otras: “Fausto”, “Nabucco”, “Tosca”, “La Flûte Enchantée”, “Zemire et Azor”, “Samson et Dalila”, “La Traviata”, “Andrea Chénier”, “La Damnation de Faust”.

Desde 1985 es Director Adjunto de la Programación del Théâtre de la Ville de París donde está a cargo de la investigación de los espectáculos de danza y teatro.

Es su segundo año en el Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria.

◆ SOLERA GRAN RESERVA

**CARLOS I**

*Pedro Domecq*

◆ BRANDY DE JEREZ ◆



## Déjese llevar

No hay mejor forma de volar

Asociada con las más grandes compañías

del sector, Iberia pertenece al mayor grupo

aéreo del mundo. Iberia ha acumulado a lo largo

del tiempo gran experiencia en el tráfico de congresos

convenciones e incentivos; siendo además el transportista oficial

de los más importantes acontecimientos que se celebran en España, así

como de un gran número a escala internacional. Siempre con la reconocida

calidad de atención y amplia red, que nos convierte en la mejor alternativa para unir

España con los cinco continentes. Si piensa en la mejor opción para volar, piense en Iberia.

[www.iberia.com](http://www.iberia.com)

E-mail:  
[infoib@iberia.com](mailto:infoib@iberia.com)



**IBERIA**  
TU PRIMERA COMPAÑÍA

## Cristina Gallardo Domas

Soprano



La joven soprano lírica, Cristina Gallardo Domas, se ha ganado el reconocimiento internacional como artista por sus dones extraordinarios. Desde su debut en La Scala en 1994 como Magda en *La Rondine* seguido de un gran éxito con el papel del título de *Suor Angelica* en Colonia bajo la batuta de James Colon, ha cantado en los teatros más importantes de Europa y América.

En la temporada 1998/99, Gallardo Domas cantó su primer papel del repertorio de Bel Canto apareciendo como Julieta en *I Capuleti ed I Montecchi* en la Ópera de la Bastilla de París. La artista vuelve al Metropolitan como Mimí y aparece en la Ópera Estatal Bávara como Violeta bajo la batuta de Zubin Mehta. Vuelve a La Scala con el papel del título de la nueva producción de *Manon* de Massenet y aparece en Viena como Antonia y Nedda y en el Teatro Colón de Buenos Aires como Margarita en *Mefistofeles*. También hace su debut en España como Margarita en *Fausto* en Bilbao.

Durante la temporada 1997/98, Gallardo Domas debutó en la Ópera Estatal de Viena donde interpretó cuatro papeles de su repertorio: Violeta en *La Traviata*, Mimí en *La Bohème*, Liu en *Turandot* y Antonia en *Los Cuentos de Hoffmann*. Cada vez más identificada con el papel de Violeta, también apareció con este papel en la Bastilla bajo la batuta de James Colon, en Munich bajo la batuta de Zubin Mehta, en su debut en Japón y en el Teatro Municipal de Santiago. También se la pudo escuchar en la Bastilla como *Liu* y en Munich como Mimí y debutó con la Muenchener Philharmonikern en conciertos de *La Rondine* bajo la batuta de Gelmetti.

Nacida en Santiago, Chile, Gallardo Domas especialmente llamó la atención cuando apareció en el Festival Spoleto con el papel del título de *Suor Angelica* de Puccini. Fue invitada a hacer su debut en La Scala en 1994 como Magda en *La Rondine* abriendo luego la temporada 94/95 en la Ópera de Colonia con una nueva producción de *Suor Angelica* bajo la batuta de James Colon. Gallardo Domas debutó en la Ópera Estatal de Hamburgo como Mimí en *La Bohème* y volvió a Colonia a cantar su primera Violetta Valery en *La Traviata*. La artista debutó en la Ópera estatal Bávara con el mismo papel. Volvió a La Scala en la primavera de 1995 en una nueva producción de *Los Cuentos de Hoffmann* bajo la batuta de Riccardo Chailly. Gallardo Domas también volvió a Colonia para una segunda serie de *La Traviata* en marzo de 1995 y repitió su Violeta en el Festival de Ópera de Munich de 1995 donde fue aclamada por la prensa como "la mejor Violeta en Munich en 30 años".

En la temporada 1995/96 Gallardo Domas hizo varios significantes debuts como Mimí en *La Bohème* en la Ópera de la Bastilla y en el Metropolitan, como Liu en la Ópera de Roma, Violetta

en Venecia y en el Festival de Munich 96. También volvió a la Ópera Estatal de Hamburgo como Nedda y de *Suor Angelica*.

En la temporada 1996/97 Gallardo Domas cantó su primer Marguerite en *Fausto* en la Ópera de la Bastilla en París y luego repitió el papel para una nueva producción en La Scala de Milán. La artista pudo ser escuchada como Violetta en la Ópera Estatal Bávara y en la Ópera Estatal de Hamburgo y como Mimí en Munich. Hizo su primera aparición en Amsterdam cantando Nedda en un concierto televisado de *Pagliacci*, bajo la batuta de Riccardo Chailly, con la afamada Concertgebouw Orchestra. Debutó en Florencia en el Mayo Musical Florentino como Liu en una nueva producción de *Turandot* dirigida por Zubin Mehta. En el verano de 1997, grabó el papel del título de *Suor Angelica* de Puccini para EMI bajo la batuta de Antonio Pappano y cantó el mismo papel en el Teatro Colón de Buenos Aires.

Cristina Gallardo Domas empezó sus estudios musicales en la Escuela Moderna de Música en Santiago, estudió técnica vocal con Ahlke Schefelt y se formó con Clara Oyuela. Hizo su debut profesional operístico como Madama Butterfly en el Teatro Municipal de Santiago en 1990 y repi-

tió este papel en 1991 en el Teatro Municipal de Rancagua (Chile). Ha ganado varios concursos de canto importantes. Después de recibir el premio del concurso Queen Elizabeth, participó en una gira de conciertos con la National Symphony Orchestra de Bélgica, dirigida por el Maestro Ronald Zollman. También cantó como solista con la Orquesta sinfónica de La Monnaie con el Maestro Marc Soustrot y con la misma orquesta con el Maestro Partick Peire en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas. Ha ganado también premios en el Concurso Pavarotti, La Fundación Puccini y Young Artists Emergency Fund (primer premio).

Otros papeles de su extenso repertorio incluyen el papel del título de *Manon* de Massenet, Julieta en *Romeo y Julieta* de Gounod y Rosina en *Il Barbiere di Siviglia*.

Entre sus futuros proyectos se incluyen una nueva producción de *La Traviata* en la Deutsche Oper Berlin dirigida por Goetz Friedrich y otras producciones de esta misma ópera en Munich, París y Nueva York. La artista volverá al Concertgebouw con *Suor Angelica* bajo la batuta de Ricardo Chailly y debutará en el papel de Desdemona bajo la batuta de Zubin Metha en la Opera Estatal Bávara en Munich.

## Fabio Sartori

Tenor



Fabio Sartori, joven tenor lírico de Treviso, terminó sus estudios de canto en el Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia. En la actualidad estudia con Leone Magiera.

Después de su debut en La Fenice de Venecia en el papel de Rodolfo en *La Bohème* (temporada 95/96) ha cantado muchas veces los papeles más importantes del repertorio de tenor: Percy en *Anna Bolena* en el Teatro Comunale de Bolonia. Pinkerton en *Madama Butterfly* en el Comunale de Florencia en el Verdi de Trieste. Carlo en *Linda di Chamounix* en el Comunale de Bolonia

y Edgardo en la *Lucia de Lammermoor* en la Fenice de Venecia y en el Teatro Verdi de Trieste.

En la temporada 97/98, Riccardo Mutti lo ha requerido en la *Misa de Requiem* de Verdi en el *Macbeth* inaugural del Teatro de La Scala en el papel de Macduff.

En 1998 interpretó dos veces los papeles verdianos más importantes: Gabriele en *Simon Boccanegra* dirigida por Daniele Gatti en el Teatro Comunale de Bolonia y *Don Carlo* en la ópera homónima dirigida por Eliahu Inbal en los teatros de Bolonia y Parma obteniendo el reconocimiento del público y la crítica. Obtuvo un gran éxito en la Fenice de Venecia con *Werther* de Massenet en lengua original y en el Sferisterio di Macerata en el papel de Fenton en *Falstaff*.

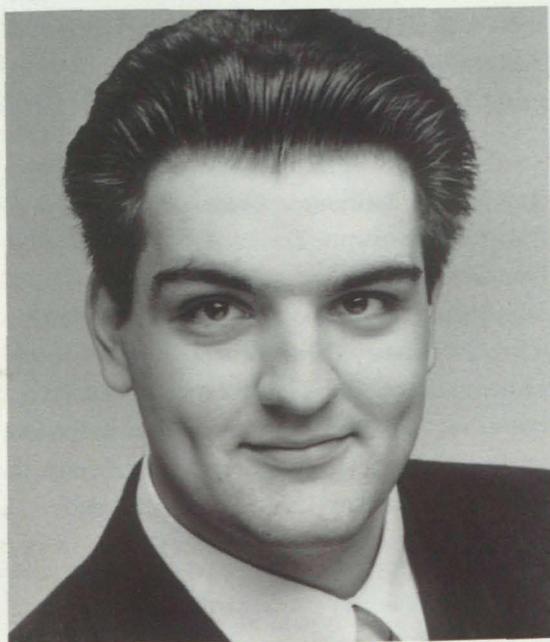
Fabio Sartori posee una voz refinada y de gran clase interpretativa y particularmente dotada para el repertorio sinfónico vocálico.

Entre sus próximos compromisos son de destacar: *Oberto Conte di San Bonifacio* (Riccardo) en el Sferisterio di Macerata; *Linda de Chamounix* (Carlo) en el Staatsoper de Viena; *Simón Boccanegra* (Gabriele Adorno) en Berlín dirigido por Claudio Abbado; *Misa de Requiem* en Tel Aviv; *Rigoletto* (Duque de Mantua) en la Ópera de La Bastilla de París y *I Capuletti e I Montecchi* (Tebaldo) en la Lyric Opera de Chicago.

Ha sido requerido por Claudio Abbado para una nueva producción de *Simón Boccanegra* que inaugurará el Festival de Pascua de Salzburgo en el 2000.

## Nikola Mijailovic

Barítono



Nació en 1973 en Belgrado donde estudió en la Universidad del Arte con su madre, la soprano Radmila Smiljanic y más tarde en el Conservatorio de Viena. En el mismo año se trasladó a Estados Unidos para estudiar en el Curtis Institute of Music de Filadelfia y en la Music Academy of the West de Santa Barbara en California.

Ha ganado diversos concursos: en 1994 el “Mario Lanza” de Filadelfia, en 1995 la quinta edición del concurso de canto Luciano Pavarotti de Filadelfia y en 1997 la segunda edición del concurso Leyla Gencer en Estambul.

Son de destacar sus actuaciones en las producciones de *La Bobème* en el Teatro Bolshoj; de Moscú en abril de 1996 y en septiembre del mismo año, en Filadelfia y junto a Luciano Pavarotti. Del 97 al 99 ha seguido cursos en la Accademia di Perfezionamento per Cantati Lirici en el Teatro de la Scala de Milán, pudiendo de esta manera participar en diversos conciertos uno de ellos dirigido por el maestro Mutti.

En el mes de marzo de 1998 debutó en *Las Campanas* de Rachmaninov dirigido por Vladimir Jurowski con la Orquesta Sinfónica de Milán “Giuseppe Verdi” y el coro de la Opera de Kirov. En el mes de abril estuvo en Lecce en un concierto verdiano dirigido por Romulo Gandolfi, en julio debutó en la ópera en el prestigioso Festival de Martina Franca con el Conde de Luna de *El trovador* de Verdi obteniendo el halago del público y la crítica. La casa discográfica Dynamic ha publicado un CD de esta edición. En septiembre estuvo en Belgrado donde cantó *Carmina Burana* con la Orquesta Filarmónica y en el mes de octubre participó en la producción de *Magdalena* de Prokofiev en Roma en la Accademia Santa Cecilia. En noviembre volvió a Belgrado, esta vez con *Lucia de Lammermoor* y *Traviata*. En Milán con la Orquesta dei Pomeriggi Musicali, cantó su primera ejecución pública mundial en la primera ópera de Wagner *Die Hochzeit* y luego volvió a la Accademia di Santa Cecilia de Roma con *Messa di Gloria* de Puccini. En la Scala debutó con *La Donna Senza Ombra* dirigida por Giuseppe Sinopoli, seguido del feliz debut en Parma con Sharpless en *Madama Butterfly* organizada por el Teatro Regio, el Teatro alla Scalla y por el personal éxito obtenido en el Festival de Radio France de Montpellier donde cantó la desconocida ópera de Donizetti, *Gli Esiliati in Siberia*.

Próximamente cantará *Libeslieder Walzer* de Brahms en el Festival de Stressa, volverá al Festival de Martina Franca con la primera versión de *Simon Boccanegra*, participará en la producción de la Scala de *Nina Pazza per amore*, cantará en la Fenice de Venecia en *La Zorra astuta* de Janacek y *Sadko* de Rimskj Korsakov, mientras que en Las Palmas será Marcello en *La Bobème*.

## Alexise Yerna

Soprano



Comienza muy joven a estudiar violonchelo y piano. Obtiene, en 1980, un Primer Premio de Canto en el Conservatoire Royal de Bruselas (clase de Jules Bastin). Es inmediatamente contratada en la compañía Opera Studio de Bruselas con la que canta Conception en *La Hora Española* (Ravel) y *La Vida Breve* (Falla). En 1982 es contratada como primera solista en la Opera Royal de Wallonie donde debuta con *La Belle Hélène*. Comienza su carrera internacional en Moscú con *Los Cuentos de Hoffmann* para continuar cantando en todos los grandes escenarios de Francia, Bélgica, Suiza e Italia.

En 1990 obtuvo un gran éxito en Estados Unidos con el papel de Cherubino en *Las Bodas de Figaro*. Su técnica vocal, que todos los críticos subrayan, le permiten cantar todos los papeles de duguazon y de soprano. Es una gran especialista de Offenbach (*La Belle Hélène*, *La vie Parisienne*, *La Périchole*...). Asimismo ha cantado el repertorio vienés en todos los grandes teatros (la Viuda Alegre, La Princesa Czardas, Los Tres Valses...). Ha cantado en una reposición de *My Fair Lady*. La cineasta Nina Companeez le confió el papel de cantatriz en su película *J'ai t'aimé quand même* con Roland Girauz, Danièle Lebrun y Pierre Palmade. También ha cantado en la Ópera de Marsella, *La Viuda Alegre* y la famosa crítica Edmée Santy escribió: "Tiene el aspecto de Grace Kelly y la seguridad vocal de Elizabeth Schwarzkopf". Ha interpretado un nuevo Cherubino en las Bodas de Figaro y Zerlina en *Don Giovanni*. Ha cantado también Musetta en *La Bohème*, Nicklaus en *Los Cuentos de Hoffman*, Siebel en *Fausto*... Ha participado en un gran concierto en Zurich con artistas de la Ópera de Viena, ha cantado recientemente el papel de Dulcinea en una gran reposición de *El hombre de la Mancha* con José Van Dam en la Opera Royal de Wallonie y ha participado en el concierto de Phiphi en Toulouse bajo la dirección de Michel Plasson. Entre sus proyectos futuros destacan *El Hombre de La Mancha*, *Los Cuentos de Hoffmann* y *Carmen*, (con el papel del título) en Lieja.

## Alessandro Verducci

Bajo



**T**ras haber terminado la escuela superior y desarrollado una breve actividad como actor de prosa, Alessandro Verducci, bajo genovés, inició sus estudios de canto bajo la guía de la soprano Rosetta Noli.

Debutó en 1986 con *El Trovador* en el papel de Ferrando en Lecce, a continuación cantó *L'Agnese* de Spontini (El Castellano) en la inauguración de la Ópera de Roma, *Rigoletto* (Sparafucile) en el Filarmónico de Verona, *La Bobème* (Colline) en el Teatro Comunale de Piacenza, *Il Ritorno di Ulises in Patria de Monteverdi* (Nettuno) en el 50º del Mayo Florentino junto a Dupuy y James King, *Butterfly* (Bonzo) en las Arenas de Verona con la dirección escénica de Renata Scotto, *Aida* (Re) en las Termas de Caracalla y las Arenas de Verona, *Aida* (Remfis) en la Ópera de Wallonie en Lieja, *Nina Pazza* de Paisiello (Conde) en el Teatro Chiabrera de Savona, *Nabucco* de Verdi (Zaccaria) en el Teatro Massimo de Palermo, en el Teatro Griego de Tarormina, Ópera de Wallonie, Teatro Municipal de S.

Paulo en Brasil, en el Smetana de Praga, en Bratislava y Estocolmo; *Lucia de Lammermoor* (Raimundo) en el teatro Filarmónico de Verona y en el Politeama Griego de Lecce, *Stiffelio* (Jorg) en el Teatro de la Fenice de Venecia con la dirección artística de Pizzi; *Gioconda* (Alvise Badoero) en las Arenas de Verona; *Sonnambula* (Conte Rodolfo) en el San Carlo de Nápoles y en la inauguración del Teatro Social de cómo; *Cenerentola* de Rossini (Alidoro) en el teatro Bellini de Catania con la dirección artística de Ponnelle-Montorsolo y con el director musical Zedda; *Visperas Sicilianas* (Procida) en el Teatro Municipal de Santiago de Chile; *Favorita* (Baldassarre) en el Festival del Valle D'itria; *Don Carlo* (Il Grande Inquisitore) en el Teatro Civico de Vercelli; *Turandot* en el teatro Municipal de S. Paulo en Brasil; *Simón Boccanegra* (Fiesco) en Ciudad de Méjico y *La Italiana en Argel* (Mustafá) en St. Gallen, Suiza.

Ha cantado bajo la dirección de Badea, Kikuchi, Patanè, Guadagno, Bartoletti, Zedda, Valdes, Sanzogno, Gian Paolo, Renzetti, Dervaux, Velti, Peloso, Campori, Panni, De Bernardt, Luisi, Soudant, Viotti.

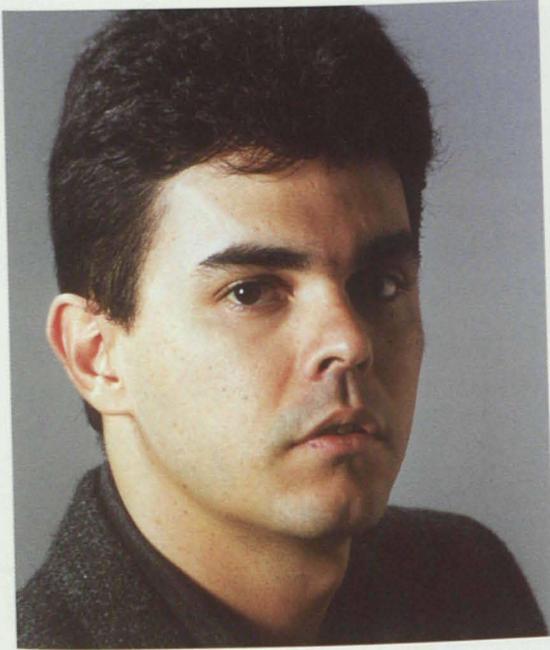
Ha trabajado con directores de escena como Pizzi, Sammaritani, Crivelli, Auvrai, Scotto, De Tomasi, Bussotti, Pennelle, Maestrini, Chasselettes y Montorsolo.

Ha cantado junto a Martinucci, Dimitrova, Casolla, Commel Bartolini, Nucci Cappuccilli, Pons, Baglioni, Cossotto, Fernández, Abajani, Fisichella y Marton.

Ha grabado *Sonnambula* de Bellini y *Favorita* de Donizetti con Nuova Era, "Niña ossia... la pazza" de Paisello con Bongiovanni y *Messa di Gloria* de Rossini con Dinamic.

## Rodrigo Esteves

Barítono



Nació en Río de Janeiro, Brasil. En 1991 concluyó la carrera de canto en la Universidad Estacio de Sa de Río de Janeiro, bajo la dirección de los profesores Alfredo Colosimo y María Helena Bezzi.

Durante dos años consecutivos, 1989 y 1990, ganó el Premio Solista en el Festival Internacional de invierno de Sao Joao del Rey (Brasil).

Ha realizado diversas grabaciones para radio y televisión, colaborando con varios grupos de cámara de su país.

Ha actuado como solista en la Cantata nº4 de Bach, Víspera Solemnes de Confesores y Misa Breve de Mozart en Portugal, Misa Solemne de Rossini, Misa de Madrid de Scarlatti, Cantata nº 106 de Bach, Misa de la Coronación de Mozart y La creación de Hayd, en España.

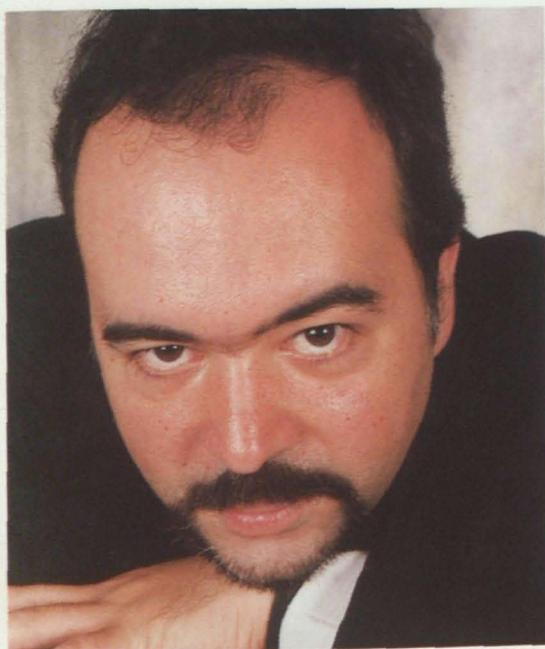
En el campo de la ópera destaca *L'italiana in Algeri* de Rossini, *Werther* de Massenet, *Porgy and Bess* de Gershwin y *La Traviata* de Cerdí en Brasil. En España, *La serva padrona*, *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi y el estreno mundial de *El cristal de Agua Fría* de Manchado, en Coproducción con el Teatro de la Zarzuela.

Ganó el Premio al mejor intérprete de Zarzuela en 1994, dentro del concurso de canto Francisco Alonso en Madrid y, recientemente, el Primer premio del Concurso Guerrero 1998.

Ha cantado en el Teatro de la Zarzuela y en varios teatros españoles el barítono principal de la obra *Los amantes de Teruel* de Tomás Breton.

## Leopoldo Rojas-O'Donnell

Barítono



Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, inicia desde temprana edad los estudios de música y piano con Lola Hernández y Ana Isabel Juan en el Conservatorio de su ciudad natal. A los diecisiete años comienza la carrera de canto con la prestigiosa profesora Doña Lola de la Torre, de la que fue su último alumno. Con motivo de sus estudios universitarios en Filología Románica, se traslada a Madrid donde ingresa en la Escuela Superior de Canto. En dicha ciudad estudiaría con Gloria de Aizpuru, M<sup>a</sup> Dolores Ripollés y Suso Maritegui. Amplía estudios musicales en Siena y en Dublín, con la profesora Mary Sheridan de Bruin. Su debut como cantante profesional tuvo lugar en el Concierto Homenaje a Heitor Villalobos en la Casa do Brasil (Madrid, 1987). Ha ofrecido

numerosos conciertos en Gran Canaria, Tenerife, Madrid y Dublín, entre los que destaca el recital de música española en el National Concert Hall, organizado por la Embajada Española en Irlanda. Desde 1994 participa como solista en los Festivales de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria y de Zarzuela en Las Palmas de Gran Canaria y en Tenerife.

Destacan sus intervenciones en "La Traviata", "Tosca" (en Las Palmas y en Santiago de Compostela), "Rigoletto" y "Madama Butterfly". En 1995 fue cover del gran barítono francés Alain Fondary en el papel del "Grand Prêtre" en "Samson et Dalilah" de Saint-Saëns. Asimismo fue uno de los protagonistas de la ópera de Rossini "La cambiale di matrimonio" junto a la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, bajo la dirección de Juan Sanabras, en la Presentación del Taller de Ópera de Las Palmas. En 1997 encarna el papel de "Mensajero" en el estreno en España de "Chip and his dog" de Menotti, dirigido por Maite Simón, con la que volvería a intervenir nuevamente en otro estreno, el de la cantata "L'enfant a l'étoile" de Becaud. En el Auditorio Alfredo Kraus obtuvo un gran éxito en el papel protagonista de "Il maestro di cappella" de Cimarosa, dirigido por Bernard Doughty (1999). En la actualidad compagina las actuaciones con la crítica musical y la docencia en el Conservatorio Superior de Música, en el que coordina el "Taller de Ópera de Cámara" dirigido por el maestro Roger Rossel, bajo cuya batuta interpretó el papel del Conde de Almaviva (*Le Nozze di Figaro*) en la primera producción del Taller en junio de 1999.

## Elu Arroyo

Bajo



Nace en Las Palmas de Gran Canaria. Sus primeras nociones de solfeo y canto las adquiere de la profesora Pepita Suárez Verona. Posteriormente, recibe clases de canto de Lola de la Torre, época en la que ofrece numerosos recitales.

Asiste a cursos de interpretación impartidos por Suso Mariategui y actualmente continúa su formación con María Isabel Torón, participando con su alumnado en innumerables conciertos.

Siendo la música coral una de sus aficiones preferidas, se inicia como coralista en el coro infantil del colegio San Ignacio de Loyola, donde cursa estudios de Bachillerato.

Posteriormente se incorpora al de la Sociedad Filarmónica, y ya como solista al de la Caja Insular de Ahorros, al Bartolomé Cairasco, al Diego Durón y al del Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria, con el que realiza giras de conciertos por las Islas Canarias y la Península, así como por Polonia, antigua Repú-

blica Checoslovaca, País de Gales, Dinamarca y Suecia. Sus últimas colaboraciones las realiza con el Coro Eis Aiona, dirigido por Elvira Machín, motivadas por el estreno absoluto de la “Oda al Atlántico”, primer premio del Tercer Certamen de Composición del Gobierno Autónomo de Canarias, y en el marco del Noveno Festival Internacional de Guitarra de Canarias, por la reposición del “Romancero Gitano”.

Teniendo como escenario el Teatro Pérez Galdós, sus actuaciones más relevantes han sido las siguientes: Recital de Ópera con una selección de Rigoletto; el estreno en Las Palmas de las Óperas Infantiles la “Canción del Trovador”, “El Pequeño Deshollinador”, “La Mágica Leyenda de Lintchung”, y “Zemire y Azor”, todas ellas bajo la dirección artística y producción de Maite Simón, así como la zarzuela de ambiente canario “La Sirena”, compuesta por Sindo Saavedra y “La Verbena de la Paloma”, organizada por el Cabildo de Gran Canaria y la Orquesta Filarmónica.

Participa habitualmente en los conciertos anuales a beneficio de la Cruz Blanca y como cantante invitado en los organizados por el profesor Mario Guerra con los alumnos de su aula de canto.

En 1985 es designado por el Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, para cantar “El Minué” y “El Carro Triunfal”, manifestaciones clásicas de los actos conmemorativos de la Bajada de la Virgen de las Nieves.

Desde el año 1989 hasta la fecha, actúa asiduamente en los Festivales de Ópera de Las Palmas, organizados por los Amigos Canarios de la Ópera.

En 1991 interviene en el XXI Festival de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Ópera, celebrado en el Teatro Guimerá.

Formando parte del elenco del Taller de Ópera de Las Palmas, en 1996 interpretó el papel de Tobia Mill en la Ópera de Rossini, *La Cambiale di Matrimonio* y en 1999, el de Bartolo de *Las Bodas de Figaro* de W. A. Mozart.

Sus últimas realizaciones se producen en la inauguración de la Catedral de Las Palmas de Gran

Canaria; en los conciertos que se celebran como homenaje a Lola de la Torre y con motivo de la celebración del Treinta Aniversario de la Fundación de la Coral Polifónica de la U.L.P.G.C. Finalmente interpretando los papeles de Kromov y Njegus en la opereta "*La Viuda Alegre*", versión concierto, con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

Como solista, ha grabado el "*Romancero Gitano*" de Mario Castell-Nuovo Tedesco y la ya mencionada zarzuela "*La Sirena*".

## Manuel Ramírez Naranjo

Tenor



Nacido en Gran Canaria, se inicia en el Bell Canto con la Coral "Regina Coeli", dedicada en principio a la música sacra, destacando como tenor solista. Recibió clases de canto de la prestigiosa cantante y profesora de canto, María Suárez Fiol, dedicada a la enseñanza de jóvenes y prometedoras voces para la Lírica. De ella aprende la escuela italiana de canto y la perfecciona en Milán (Italia), con el profesor y crítico musical, el maestro Rodolfo Celletti, siendo becado por los Amigos Canarios de la Ópera, la Caja Insular de Ahorros, Círculo Mercantil y el Cabildo de Gran Canaria.

Ha recibido los mejores elogios y consejos de grandes cantantes clásicos como, Alfredo Kraus, M. Caballé, G. Di Stefano, J. Aragall y otros tantos. Ha participado en las temporadas de Ópera y de Zarzuela en Gran Canaria y Tenerife. Conciertos en Venezuela, EE. UU., Alemania, Italia, Península, Archipiélago y municipios canarios.

En el mes de julio de 1980 participó como cantante lírico en la Embajada Cultural, en Venezuela, representando a España, según un convenio de intercambio cultural entre España y Venezuela, organizado por el Cabildo de Gran Canaria. Formó parte del Grupo de Teatro Lírico "Orfeo", dedicado exclusivamente a la zarzuela, representándola en el archipiélago y sus municipios. En octubre del mismo año debuta en la II temporada de Zarzuela, con la ópera "Marina" en el roll de "Jorge". En el mes de noviembre con la opereta "Katiuska", como "el príncipe Iván". Con gran éxito realizó el papel de "Leandro" en "La Tabernera del puerto", con el Grupo "Orfeo". Entre los meses de enero y marzo de 1981 viaja de nuevo a Venezuela para cumplir el contrato firmado el año anterior con el Consejo Nacional de Cultura de dicho país, para realizar una gira de conciertos en diversas ciudades y en la televisión venezolana, luego actuaría dentro de las temporadas de Ópera y Zarzuela como tenor co-primario.

## *Coro del C.J.M. "Arenas - J. Albéniz" y "Escolanía San Marcial"*

**E**sta Escolanía desde hace 18 años y el Coro desde hace 4 años bajo la dirección de Maite Simón goza hoy de una espléndida reputación artística, debutó en el Teatro Pérez Galdós con Montserrat Caballé en Tosca de Puccini, y a partir de ahí, todas las intervenciones infantiles del Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria.

Ha dado recitales en varios sitios de la isla. Ha actuado con el Festival de Música de Canarias, en la Quinta Sinfonía de Mahler, en Gran Canaria y Tenerife. En el repertorio operístico infantil, ha

puesto en escena seis óperas: "La Canción del Trovador" y "La Mágica Leyenda" de R. Rossel, siendo estreno en España y haciéndose a beneficio de la UNICEF, "El Pequeño Deshollinador", B. Britten, "Bastían y Bastiana" de W. A. Mozart, en su bicentenario, todas en el Pérez Galdós. La primera también en Lieja (Bélgica), "Bastían y Bastiana" también en los «Jameos del Agua».

También en escena "La Bella y la Bestia" de A. M. Gretry, y "Chip y su Perro" de J. L. Menotti, "Cenicienta" de J. Massenet con un total de ochenta niños.



Laura Biagiotti  
**TEMPORE**  
 LIVE THE MOMENT



**LB** Laura Biagiotti  
 PARFUMS

FOR MEN FOR WOMEN

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por UL PGC. Biblioteca Universitaria, 2011.

## *Maite Simón García*

**Directora de Plató**



**M**aite Simón García, es Subdirectora Artística del Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria.

Hizo su debut en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria en calidad de Directora de la "Escolanía San Marcial", de iniciativa

propia. Ha puesto en escena en dicho teatro siete óperas infantiles a cargo de la Dirección General: Artística, Escénica y Musical, en beneficio de la cultura musical operística de Gran Canaria.

Es Directora de Orquesta, Directora de Coro y Profesora de Canto.

Realizados los estudios y terminados en Lieja, obtuvo 1<sup>er</sup> Premio en Dirección de Orquesta y 1<sup>er</sup> Premio en Dirección de Coros en el Conservatorio Real de la misma ciudad.

Ha sido asistente de Director de Orquesta en la Ópera Real de Wallonia y ha dirigido las siguientes Orquestas:

ORQUESTA SINFÓNICA DE  
LONGMOUNT (DENVER)

ORQUESTA SINFÓNICA DE  
MARACAIBO (VENEZUELA)

ORQUESTA SINFÓNICA DE LIEJA  
(BÉLGICA)

## *Olga Santana*

Directora de Coro



Nació en Las Palmas de Gran Canaria donde inicia su carrera de piano y solfeo en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria. Comienza sus estudios de canto con la profesora Lola de la Torre. Continúa sus estudios con la profesora Madame Henriette Cuermant de la Berg y Mario Guerra. Formó parte de la coral

«Alba Vox», dirigida por el compositor Juan José Falcón Sanabria y más tarde pasó a ser directora de dicha coral, durante tres años. Fue miembro de la Coral Polifónica, dirigida también por el maestro Falcón Sanabria de la que era solista. Posteriormente fundó la coral «Nova Vox» realizando conciertos en diversos pueblos de las islas y colaborando en encuentros corales de voces polifónicas en La Laguna.

En 1983 entra a formar parte del grupo lírico Orfeo. Ha participado en conciertos Sacros organizados por el Cabildo de Gran Canaria.

En 1982 participó en la temporada de Ópera. Asimismo, en 1993 interpreta a «Anna» en la ópera Nabucco en el Teatro Pérez Galdós.

En el año 1983 actúa como primera figura en la zarzuela La Tabernera del Puerto, representando el papel de «Marola».

Actualmente ejerce desde 1993 como Directora del Coro del Festival de Zarzuela de Las Palmas. Desde hace seis años es Maestra Vocal y ejerce ahora, además, como directora de la misma.

## *Ilustración reciente del Coro y Orquesta del Festival de Ópera 2000 de Las Palmas*

*(Último Concierto de Alfredo Kraus)*

*Dirección Roger Rossel*



El Coro del Festival de Ópera de Las Palmas fue creado por el eminente Maestro Mario Marcos.

Desde su debut en 1982, esta brillante coral ha participado en todos los espectáculos del Festival de Ópera de Las Palmas.

Su repertorio es vasto y variado. Ocho años bajo la dirección del Maestro Fausto Regis.

En el plano de la calidad esta formación puede rivalizar con la mayoría de los coros de ópera europeos. Su reputación está sobre todo basada en la belleza del sonido de sus voces, la sutilidad de los matices y la precisión rítmica.

Sus cualidades de expresión y su facilidad para moverse en escena han sido apreciadas tanto por la crítica, los directores de orquesta y de escena invitados, como por los grandes solistas internacionales con los cuales han trabajado.

Alfredo Kraus, Monserrat Caballé, Plácido Domingo, Jaime Aragall, Renato Brusón, son algunos de los solistas que han apreciado la buena labor de esta excelente coral.

Desde comienzos de 1999, "El Coro del Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria" se encuentra bajo la dirección competente de Olga Santana, quien ha sabido transmitirle un dinamismo y un vigor excelente.

*Componentes del Coro del Festival de Ópera de Las Palmas*

**Sopranos:**

M<sup>a</sup> del Rosario Alemán Pulido  
Magdalena Almeida Rodríguez  
Asunción Armas Rodríguez  
Pino Badra Ravelo  
Susana Elena Brito Rodríguez  
M<sup>a</sup> Luisa Donestevez Touron  
Katy Hernández Zamora  
Motserrat Miñano Perdomo  
Montserrat Ramírez Alejandro  
Idaira Rodríguez Flores  
Ana Cristina Soage Paz  
Berta Sosa de la Guardia  
M<sup>a</sup> Begoña Suárez Hernández  
Virginia del Rosario Ramos

Elisabeta Buzurin  
Gladiola Liudmila Lamatic

**Mezzos-Contraltos:**

José A. Betancor Placeres (Contratenor)  
Luz Marina Cerezo Ramírez  
Rosa M<sup>a</sup> Cillero Delgado  
Rosa M<sup>a</sup> Díaz Melián  
Gloria Graffina Rodríguez  
Estrella Merino García  
Mercedes Mujica García  
Dora Isabel Ramón Suárez  
Irene Sánchez Gutiérrez  
M<sup>a</sup> Jesús Santanta Quintana  
M<sup>a</sup> Luisa Yáñez Pulido

**Tenores:**

Claudio D'Angio Brinkmann  
Jesús García Guarzh

Luis García Villarreal  
Manuel Gutiérrez Tudela  
Ginés Lorenzo Marrero  
Rafael Vallespín Montero  
  
Conrado Alvarez  
Francisc Cseterki  
Constantin Ene  
Radu Cristian Gheorghe  
José Jaime Martín  
Eugen Morosanu  
Ignacio Oliva  
Ilie Pena  
Ionel Constantin Solomon

**Barítonos-Bajos:**

Cecilio Bolaños Lorenzo  
Eduardo Carrasco Martín  
Athor Castellanos Rodríguez  
Victor Domínguez Santana  
Benigno García García  
Rodrigo García Muñoz  
Justo Ibáñez Trujillo  
Angel Carlos López Suárez  
Heber Martín Fernández  
Jesús Moreno  
Carlos Padrón Bolaños  
Julio César Pérez de Muñoz Reyes  
Francisco Serrano Fernández  
Francisco Suárez Hernández  
Octavio Suárez Quintana  
Manolo Trueba

Nicolae Grof  
Mihnea Lamatic  
Victor Simion

## *Orquesta Filarmónica de Gran Canaria*

**H**eredera de una tradición que arranca en 1845, fecha que marca el comienzo de una actividad sinfónica ininterrumpida bajo el patrocinio de diversas organizaciones, la actual Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (OFGC) surge como tal al amparo de la fundación pública de mismo nombre creada por el Cabildo de Gran Canaria en 1980.

Desde entonces viene desarrollando una actividad musical continuada y estable, con un notable aumento de sus presentaciones sinfónicas y operísticas y un significativo incremento de su nivel y prestigio artístico en el panorama musical español.

Entre las figuras más destacadas que han dirigido la orquesta en los últimos años cabe señalar a Mstislav Rostropovich, Antoni Wit, George Hurst, Jan Krenz, Gabriel Chmura y José Ramón Encinar. Muchos han sido asimismo los solistas que han actuado con la OFGC, desde las grandes voces de la lírica: Alfredo Kraus, Plácido Domingo, José Carreras, Montserrat Caballé, Felicity Lott, hasta los más reconocidos instrumentistas: Mstislav Rostropovich, Mischa Maisky, Joaquín Achúcarro, Maria Joao Pires, Katia y Marielle Labèque, Sabine Meyer, Frank Peter Zimmermann y John Lill, entre otros.

Fruto del alto nivel alcanzado son las invitaciones cursadas para su participación en los más importantes ciclos sinfónicos del país: "Grandes Orquestas del Mundo" de Ibermúsica (Madrid), Palau 100 (Barcelona), Palau de Valencia, "Conciertos de Palacio" (La Coruña), así como a los Festivales de Granada, de Otoño en Madrid, de Música Contemporánea de Alicante, EXPO '92, Madrid Capital Cultural Europea y Temporada de la ONE (Madrid). En esta línea merece destacarse la gira de 1997 por Alemania, que incluía su presentación en la Alte Oper de Frankfurt, y el

concierto ofrecido dentro de los actos organizados por el Pabellón Español en la Exposición Universal de Lisboa '98.

Desde el año 1994 cuenta con Adrian Leaper como Director Titular.

Hoy en día, la OFGC es considerada como uno de los proyectos más personales y de mayor proyección futura en España. En este sentido, se ha manifestado la práctica totalidad de la crítica especializada, así como la inmensa mayoría de los directores y solistas que la han visitado en los últimos años, muchos de los cuales han confirmado futuras visitas, como es el caso de Mstislav Rostropovich (2000).

Desde sus inicios, la OFGC se ha caracterizado por su ejemplar programación de conciertos didácticos a escolares. Para ello dispone desde hace varios años de un Departamento Pedagógico específico, cuyas campañas de Conciertos Escolares y actividades de apoyo al profesorado mueven en la actualidad a buena parte de los centros educativos de la isla y sirven de referencia para muchas organizaciones sinfónicas españolas. En tal sentido merece destacarse también la aparición de los cinco primeros CDs de una nueva colección de cuentos musicales agrupados bajo el título "La mota de polvo", dirigida por Fernando Palacios.

Durante las últimas temporadas, y bajo el contrato firmado con el sello alemán Arte Nova (BMG), la OFGC ha venido registrando un total de 25 CDs que incluyen buena parte del catálogo sinfónico de Mahler, Sibelius y Dvorák, convirtiéndose en una de las formaciones sinfónicas con mayor presencia en el lanzamiento internacional de dicho sello. Asimismo, y para otras casas discográficas, ha grabado los estrenos absolutos de obras de Juan José Falcón Sanabria, José Ramón

Encinar, Enrique Macías, Fernando Palacios, así como un CD íntegramente dedicado a la figura de Tomás Marco. Recientemente ha llegado a un acuerdo con la firma británica ASV para llevar a cabo un amplio programa de grabaciones de música sinfónica española desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días y en la que figuran composiciones de Joaquín Turina, Conrado del Campo, Ernesto Halffter, Gabriel Rodó, Fernando Obradors y Xavier Montsalvatge.

En su empeño de abrirse a un espectro de público lo más amplio posible merecen destacarse los conciertos ofrecidos por la OFGC en recintos públicos como el Parque Santa Catalina, dentro de las tradicionales Fiestas de San Juan, o las

recientes representaciones de la ópera rock Jesucristo Superstar de Andrew Lloyd Webber dirigidas por Martin Yates y saludadas con entusiasmo por espectadores y críticos.

Eventos destacados para esta temporada 1999/2000 son su presencia en el Auditorio Nacional de Madrid dentro del Ciclo de la OCNE y una nueva serie de conciertos bajo la denominación "Ensemble Nuevo Siglo" con motivo de la inauguración de la Sala Gabriel Rodó en la nueva sede de la Fundación, un moderno edificio cuya apertura a inicios del próximo año 2000 supondrá un gran avance cualitativo que contribuirá sin duda a mejorar su labor y su presencia en la sociedad.

## *Componentes de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria*

### **Director Titular**

Adrián Leaper

### **Primeros Violines**

Mikhail Vostokov (Concertino Principal)  
Mariana Abacioaie (Concertino)  
Gueorgui Tchernakov (Concertino)  
Snejdana Diankova (Solista)  
Aleksei Chatskii  
Vicky Chu  
Svetoslav Koytchev  
Yohama López  
Julija Markovic  
Viktor Mechoulam  
Elchi Miteva  
Esther Dunia Nuez  
Kati Paajanen  
Carlann Telzerow

### **Segundos Violines**

Óscar Ptchelnik (Solista)  
Claudia Fadle  
Marian Lejava  
Nebojsa Milanovic

M<sup>a</sup> Dolores Millares  
Reyes Pérez  
Svetla Popova  
Tatiana Romanova  
Francisco Santana  
Gabriel Simón  
Iztok Vodisek  
Raúl Bermúdez (Becario)

### **Violas**

Patrick Dussart (Solista)  
Victor Alonso  
Ricardo Ducatenzeiler  
Birgit Hengsbach  
Christiane Kapp  
Gian Luca Littera  
Antonio Miguel Torres  
Lubomir Natchev  
Tatiana Sikoeva

### **Violonchelos**

Zdzislaw Tytlak (Solista)  
Serguei Mikhailov (Solista)  
Piroska Doughty  
Jacek Lubliniecki

## *Festival de Ópera de Las Palmas*

---

Josef Racz  
Carlos Rivero  
Dulce M<sup>a</sup> Rodríguez  
Irena Tytlak

### **Contrabajos**

Julio Joaquín Hernández (Solista)  
José Blasco  
Voicu Burca  
Miguel Ángel Gómez  
Jiri Groborz  
Christian Thiel

### **Arpa**

Catrin Mair Williams

### **Flautas**

Johanne Valerie Gelinas (Solista Principal)  
Jean François Doumerc (Solista)  
Judith Carpenter (Piccolo)  
Pilar Rodríguez (Becaria)

### **Oboes**

Salvador Mir (Solista Principal)  
Antonio Robaina (Solista)  
Miguel Ángel Rodríguez  
Juan Ortiz (Clarinete Bajo)

### **Fagottes**

John Potts (Solista)  
Aniceto Mascaró  
Alfonso Bonafont (Contrafagot)

### **Trompas**

Elisa Verde Pita (Solista)  
José Zarzo (Solista)

José García  
Emilio Gracia  
Rafael Lis  
Raúl Ortiz

### **Trompetas**

Ismael Betancor (Solista)  
Emilio Marín

### **Trombones**

Bernard Doughty (Solista)  
Carlos Zarzo  
Mark Hampson (Trombón Bajo)

### **Tuba**

Germán Hernández

### **Timbales**

Andrej Gliszewski

### **Percusión**

Jesús Pérez Dámaso  
Héctor Valentín

### **Archivo**

Vidal Martín

### **Gerente**

Juan A. González Ojellón

### **Asesor Musical**

Manuel Benítez González

### **Secretaría Técnica**

Marta Padilla

## *Esther Mateo López*

### **Maquillaje y Peluquería**

**N**acida en Las Palmas de Gran Canaria, comienza sus estudios de peluquería y estética en el Centro Informada, realizando posteriormente cursos de perfeccionamiento y nuevas técnicas, entre ellos los de Caracterización y Prótesis, Maquillaje para Cine, Vídeo y Televisión y Maquillaje Tridimensional en Barcelona. En 1997 gana el 2º Premio de Maquillaje Corporal Fantasía en Las Palmas y en 1998, el 1º Premio copa de Barcelona de Maquillaje Corporal Fantasía.

En 1996 participó como maquilladora en la ópera Aida en el Palau Sant Jordi de Barcelona. Fue la encargada de peluquería y maquillaje de la

película "ZZZ" en cine de 16mm con sonido sincrónico. En 1997 colaboró en el maquillaje y peluquería de "Clásicos, Clásicos" de la Compañía Alevosía en las Palmas de Gran Canaria. En 1998 colaboró en el maquillaje y peluquería del rodaje de "Cinco en una habitación" (16mm) en Barcelona, y en Las Palmas, en la obra "Cariño, lo tuyo tiene remedio" de la Compañía Alevosía. En 1999 realizó el maquillaje, caracterización, peluquería y posticería de la ópera "Don Giovanni" producida por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria en el Teatro Cuyás.

Es en la actualidad la encargada del salón Daviñas.

**XXXIII FESTIVAL DE ÓPERA DE  
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA  
A.C.O.**

Dirección Artística	Roger Rossel
Subdirección Artística	Maite Simón García
Regidores	Laura Navarro y Alicia Montesdeoca
Repetidora de Luces	Daria Foscale
Repetidora Subtítulos	Loly Rodríguez
Directora de Taller	Marie-Claire Van Vuchelen
Responsables de la Construcción de Decorados	Marie Sylvie Antoniotti
	Dominique Pastorello
	Elsa Moreno Ramírez
	Eva M <sup>a</sup> Kasztanovits
	Jean Marie P. Denecker
	Juan Carlos Ruiz Armas
	Laura Medina Medina
	Pilar Quiñones Sánchez
	Raquel González Melián
	Rayco López Santana
	Ramón Hernández
	Esther Mateo López
	Miguel Alarcón Prieto
	Gestican, S. L - D Tres Comunicación, S.L.
	Marta Saavedra Domenech
	Yolanda Saavedra Bravo de Laguna
	Begoña Alejandro Batista
	Ezequiel García Medina
	José Antonio Santana
	Gregorio Miranda
	Javier Gómez
Atrezzo	
Peluquería y Maquillaje	
Gerente	
Prensa	
Administración	
Técnicos de Luces	
Sonido	

Sólo le permitimos  
que asenda  
su al dural  
la Op

XXXIII FESTIVAL DE ÓPERA DE  
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Programa de la Gala de Apertura  
El 15 de Septiembre de 2011  
Teatro Principal de las Palmas de Gran Canaria  
A las 20.00 horas

Sólo le permitimos  
que prescindamos de  
su Móvil durante  
la Ópera

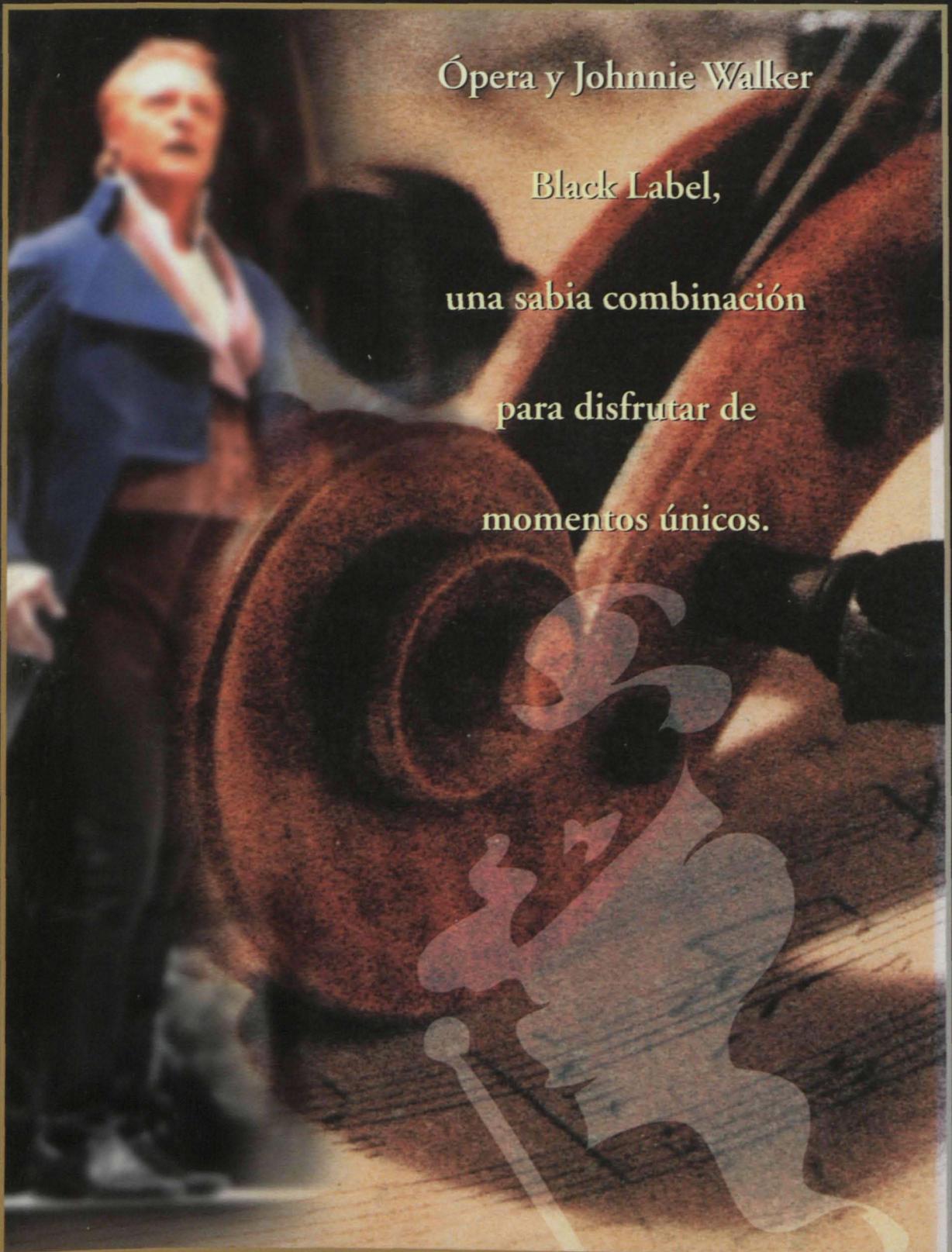


**MUNDIALCOM S.L.**

ZONA TRIANA C/ LOSERO 1  
Frente Gasolinera del Teatro Pérez Galdos  
Tlfs. 36 60 80 / 38 31 84 FAX 37 28 12  
e - mail: mundial @ intercom.es

Distribuidor Autorizado de:

*Telefonica*  
**MoviStar**



Ópera y Johnnie Walker

Black Label,

una sabia combinación

para disfrutar de

momentos únicos.

JOHNNIE  WALKER.  
**BLACK LABEL**®