

L'elisir d'amore

Gaetano Donizetti (1797-1848)



L'ELISIR D'AMORE

Gaetano Donizetti (1797-1848)

MELODRAMMA GIOCOSO EN DOS ACTOS. MÚSICA DE GAETANO DONIZETTI (1797-1848). LIBRETO DE FELICE ROMANI, BASADO EN EL LIBRETO DE EUGÈNE SCRIBE PARA LA ÓPERA LE PHILTRE (1831) DE DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT AUBER. ESTRENADA EN EL TEATRO CANNOBIANA DE MILÁN EL 12 DE MAYO DE 1832. ESTRENADA EN EL TEATRO REAL EL 4 DE ENERO DE 1851. PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, EN COPRODUCCIÓN CON EL PALAU DE LES ARTS REINA SOFÍA DE VALENCIA.

Director musical: **Stefano Montanari**

Director de escena: **Damiano Michieletto**

Escenógrafo: **Paolo Fantin**

Figurinista: **Silvia Aymonino**

Iluminador: **Alessandro Carletti**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Adina: **Brenda Rae - 29 oct; 2, 4, 6, 8, 10, 12 nov**

Sabina Puertolas - 30 oct; 3, 7, 9, 11 nov

Nemorino: **Rame Lahaj - 29 oct; 3, 7, 10, 12 nov**

Francisco Gatell - 30 oct; 2, 4, 6, 8, 11 nov

Javier Camarena - 9 nov

Belcore: **Alessandro Luongo - 29 oct; 2, 4, 6, 8, 10, 12 nov**

Borja Quiza - 30 oct; 3, 7, 9, 11 nov

Dulcamara: **Erwin Schrott - 29 oct; 2, 4, 6, 8, 10, 12 nov**

Adrian Sâmpetrean - 30 oct; 3, 7, 9, 11 nov

Giannetta: **Adriana González**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Salida a la venta: 16 de septiembre de 2019

ARGUMENTO

L'elisir d'amore

Acto I

La acción transcurre en una aldea del país vasco. En los alrededores de una granja, Gianetta y otros aldeanos descansan aliviándose de su jornada laboral, coro “*Bel conforto al mietitore*”. Nemorino, un lugareño bueno y simple, enamorado de la rica y caprichosa dueña de la granja, Adina, contempla ensimismado como ésta lee

atentamente un libro ajena al bullicio que la rodea, cavatina “*Quanto è bella, quanto è cara*”. De pronto, Adina, aparta sus ojos de la lectura y se pone a reír estrepitosamente. Interrogada por el motivo de sus carcajadas, la muchacha les narra la historia que ha estado leyendo, la de Tristán e Isolda, y la de un brebaje misterioso que ha puesto al descubierto su común pasión amorosa.



Un hecho que a ella le resulta, por lo menos, hilarante, cavatina “*Della crudele Isotta*”. El relato, sin embargo, deja intrigado y perplejo a Nemorino. Se escucha una marcha militar anunciando la llegada del presuntuoso sargento Belcore, que galantea a todas las chicas casaderas, en particular a Adina a quien ofrece, cual si fuera un galante Paris ante una nueva Elena, un ramo de flores, cavatina “*Come Paride vezzoso*”. Adina no toma demasiado en serio al presumido militar, pero le invita junto a su tropa a tomar un refrigerio, mientras los aldeanos reanudan su labor. Nemorino, tímidamente, retiene a Adina. La muchacha está algo harta de las miradas lánguidas y de los suspiros apasionados de su admirador, haciéndoselo saber puesto que ella es una mujer inconstante y libre. Al mismo tiempo aprovecha para reprocharle el que debería ocuparse de su tío rico que está a punto de fallecer en la ciudad, dúo “*Chiedi all’aura lusinghiera*”.

Una vez finalizado este desencuentro entre la pareja, hace su entrada anunciado por una pomposa música que llama la atención de todo el pueblo, coro “*Che vuol dire codesta suonata*”. Dulcamara, un médico ambulante que ofrece con un lenguaje florido y estentóreo un producto milagroso, capaz de curar cualquier dolencia o fragilidad corporal, cavatina “*Udite, udite, o rustici attenti*”.

La venta es copiosa, y una vez despejada la plaza, Nemorino tiene una

repentina idea. Se acerca al medicucho, preguntándole si, por casualidad, no tiene entre sus mercancías ese elixir de amor que sirvió para que Tristán e Isolda se enamorasen. La sorpresa de Dulcamara es mayúscula, pero reacciona a tiempo y contesta afirmativamente. Le vende una botella de burdeos, dando al muchacho una serie de observaciones para que el licor produzca el esperado efecto que, por lo menos ha de tardar un día en manifestarse. Este es el plazo para que Dulcamara pueda irse del pueblo sin tener que atender a reclamaciones, escena y dúo “*Voglio dire ... lo stupendo*”.

Nemorino está entusiasmado y comienza a beber. Pronto los efectos del vino se hacen evidentes, recitativo “*Caro elisir, sei mio, sì tutto mio*”. Cuando Adina sale de la casa se sorprende al ver tan animado a su admirador que, para colmo, apenas le hace caso, duetto “*Esulti pur la barbara*”. La indiferencia de Nemorino saca un poco de quicio a la muchacha; reaparece Belcore con sus renovados requerimientos matrimoniales y son repentinamente aceptados por ella.

Nemorino, confiado en los efectos del elixir, se toma a risa tal proyecto matrimonial, terceto “*In guerra ed in amore*”. Pero la llegada inesperada de Gianetta, con la noticia de que el sargento y su tropa han de partir de inmediato, obliga a los contrayentes a adelantar para ese mismo día la celebración de la ceremonia. Esto





llena de desesperación al infeliz Nemorino, que ruega patéticamente a Adina que retrase un día la ceremonia para así dar tiempo a que el elixir realice sus efectos, larghetto “*Adina, credimi*” y la stretta final “*Fra lieti concenti*”.

Acto II

En la casa de Adina se prepara la celebración de la boda, coro “*Cantiamo, facciamo brindisi*”. Dulcamara, que ha sido invitado a la ceremonia y al banquete, para animar a la concurrencia canta una barcarola en compañía de la novia “*Io son rico é tu sei bella*”

Todos los asistentes se trasladan al lugar donde va a firmarse el contrato nupcial, salvo Dulcamara que sigue disfrutando del banquete. En ésta situación le

halla Nemorino que desesperado viene a comprarle otra vez el elixir amoroso, pero uno que haga un efecto más rápido y contundente.

Pero Nemorino no tiene dinero para pagarlo, se encuentra con Belcore, un tanto perplejo con Adina que no ha firmado todavía los papeles matrimoniales. Belcore propone a Nemorino una manera rápida de conseguir dinero: alistarse en el ejército. Nemorino firma los papeles de su alistamiento y rápidamente va en busca del doctor, dúo “*Venti scudi*”. Gianetta comenta los últimos acontecimientos ocurridos en la ciudad: el tío de Nemorino ha fallecido y le ha dejado heredero de una gran fortuna, coro “*Saria possibilei*”. Aparece Nemorino algo achispado y todas las muchachas le rodean coqueteando con él,

efecto que el muchacho atribuye al elixir amoroso, cuarteto y coro “*Dell elisir mirabile*”. Sorprendida Adina intenta acercarse al muchacho sin conseguirlo. Entonces comprende sus verdaderos sentimientos hacia Nemorino. Dulcamara intenta venderla el elixir, pero ella lo rechaza. Se valdrá de sus encantos que si son infalibles, dúo “*Quanto amore*”.

Nemorino ha conseguido alejarse de sus admiradoras y sigue suspirando por el amor de Adina, en cuyo rostro ha visto deslizarse una lágrima inesperada, aria “*Una furtiva lagrima*”. Pero Adina, que ha rescatado de Belcore el alistamiento firmado por Nemorino, es incapaz todavía

de demostrar sus sentimientos, aria “*Prendi, per me sei libero*”. Nemorino, ya desesperado, le confiesa que prefiere morir como soldado si ella no corresponde a su amor. Ante esta fogosa declaración, Adina se rinde finalmente y los dos jóvenes se confiesan su mutuo amor.

Abrazados los encuentra Belcore que no se desespera por haber perdido a Adina, pues el mundo está lleno de mujeres que podrán enamorarse de él.

Dulcamara hace propaganda de su elixir que despierta no sólo el amor sino que también da riquezas, final “*Ei corregge ogni difetto*”.



TRISTÁN E ISOLDA EN LA ALDEA

Luis Suñén

(reedición Intermezzo nº 26)

Durante una época de la vida de bastantes aficionados -de la mía, desde luego, sobre todo al inicio del aprendizaje en el que todavía me hallo- hay nombres que sólo se pueden pronunciar en voz baja no sea que la cátedra nos riña por mentarlos. Uno fue, desde siempre, Chaikovski, músico al que se llega solamente tras un largo aprendizaje a través de una ascética que nos hace ver que sus delicias terrenales bien merecen la transgresión de las normas del rigor intelectual. Quiero decir que se empieza confesando el gusto por sus ballets y se termina diciendo que la sinfonías son una maravilla y *Onegin* una obra maestra.

Cuesta pero se queda uno tan a gusto que el esfuerzo merece la pena. El otro ejemplo de dureza en la gestión es el belcanto, la lírica que parece nacer y morir en sí misma, que busca por encima de todo la consecución de una belleza a veces simple de pretexto pero que sin la perfección técnica que pide, al alcance de muy pocos, no sería ni pertinente ni, directamente, posible. Y si Chaikovski al final se salva y nos salva, todos juntos, porque la así llamada alta cultura musical lo asimila a su manera, la cuestión del belcanto marcha por derroteros muy distintos.





Confesarse, fuera de los círculos de conspicuos aficionados al género, admirador de Bellini o Donizetti es militar en el campo de quienes, no exactamente enemigos de aquella misma alta cultura, se conforman con poca cosa, prefieren la vida muelle al análisis riguroso de lo que el arte tiene de complejísima actividad intelectual, gustan de la voz como pretexto y casi como texto. Mientras, sus detractores olvidan que en la consideración de la voz como vehículo que circula por un canon, tan inflexible como el de la danza, se sostienen unos cuantos capítulos de la historia de la música. Capítulos en los que se especializan gentes que llegan a alcanzar unos extremos de erudición sobre su tema que acaban por seducirnos como la mirada de la cobra o como le sucede a aquel que, sin saber nada del noble arte del ajedrez, lee esas partidas resumidas en cifras, letras y signos sin entender nada pero seducido, hipnotizado por algo que lleva siempre hacia un final que se presume implacable. Leer los estudios de Philip Gossett y Alberto Zedda sobre Rossini o de William Ashbrook sobre Donizetti es entrar en un mar vastísimo y seductor, lleno de detalles, de guiños, de sucedidos, de dramas y de comedias que, sumados, nos ofrecen un cuadro animadísimo de las relaciones entre música y sociedad sin renunciar ni a las armas de la una ni a las circunstancias de la otra. Vaya este exordio por delante no para prevenir al amable lector de lo que sigue sino más bien para hacerle un poco

cómplice, animarlo si aún no le seduce suficientemente este elixir que sólo tiene de mágico lo que la música le presta.

Esa oposición -y a veces hasta complementariedad- entre reserva y seducción que acompaña, como de oficio, al *belcanto* incide de una forma muy especial en el oyente de hoy, en aquel a quien el tiempo ha distanciado del momento en que se creaba la obra y, más aún, y sobre todo, del asunto de la misma. El asunto es algo que a veces poco tiene que ver con la calidad musical de la pieza y en esos territorios canoros nos encontramos, en el caso del Donizetti que nos ocupa en este artículo, desde libretos de interés más bien escaso hasta curiosidades como la en cierta manera brillante paráfrasis cervantina de *Il furioso alla isola de San Domingo*. Y precisamente el asunto es algo que, como sabemos, requiere muchas veces por parte del oyente que no posee las claves que sí conocía el de la época del estreno, de un cierto distanciamiento, incluso cuando se trata de algo tan bien trabado como lo que sucede en *L'elisir d'amore*. Tan bien trabado por la buena pluma del impagable Felice Romani como la farsa suavemente humana que es como magníficamente puesto en música por un Donizetti que había fracasado en La Scala con *Ugo, Conte di Parigi*, que necesitaba componer otra ópera enseguida -no puede estar sin escribir ni sin estrenar, y no sólo porque coma de eso sino porque realmente eso le da la

vida-, que le pide al empresario de La Canobina -que no se deja impresionar por el fiasco anterior- que sea precisamente Romani su libretista y que se compromete a tenerla lista en quince días.

En efecto, el 12 de mayo de 1832, dos meses menos un día después del pequeño desastre de *Ugo*, se estrenará, con un éxito que aún disfruta, *L'elisir d'amore*. Donizetti era un verdadero profesional, alguien que sabía que no estaba innovando el panorama de la ópera de su tiempo pero también alguien que reconocía la importancia del público en aquel tiempo en el que su veredicto era el único que al fin marcaba el presente y el futuro inmediato del melodrama. Pero el caso es que hoy *L'elisir*, como la más moderna *Don Pasquale* -por ceñirnos al Donizetti

cómico pues el serio es harina de muy otro costal- aguantan el paso del tiempo y siguen tan campantes. Por empezar por el principio, el primer guiño de *L'elisir* es que tiene un preludio y no una obertura, digámoslo como diferencia entre una pieza de menor o mayor enjundia, aunque ya sabemos que no siempre funciona la denominación de uno u otra como diferenciación ni en duración ni en intensidad. Pero nos entendemos. Un preludio, este, conciso, en el que falta, aunque hubiera cabido, el uso de la melodía más eficaz y bella de la partitura -como ocurre con el *Com'e gentil* anunciado por el violonchelo en la obertura de *Don Pasquale*- aquí sustituida por una bella figura de las maderas a modo de episodio intermedio. Es en eso, digamos, un preludio a la antigua, que no tiene en cuenta las aportaciones de la ópera



romántica alemana a la hora de utilizar los motivos que luego aparecerán a lo largo de la partitura aunque alguno esboce.

Da la sensación de que se trata de entrar inmediatamente en faena -ojo, como en las buenas operas bufas cada personaje se presentará por su orden y con arreglo a su ser- y de hecho el preludio es seguido sin transición por el coro de campesinos- que años después tomará Donizetti para el dúo entre Cardenio y Kaidamà en *Il furioso*-, que nos sitúa en el contexto, y la primera aria de Nemorino -“*Quanto è bella, quanto è cara*”- que nos mete en el texto, es decir, en el enamoramiento de un rústico de carácter más bien simplón de una chica de ciertos posibles

que le da sopas con hondas en las cosas de la vida, empezando porque lee, y nada menos que la historia de Tristán e Isolda y su correspondiente filtro amoroso. Es este un magnífico guiño literario, una suerte de contraste curioso entre la alta tradición del amor imposible y esta otra historia mucho más pegada a la tierra que el habilidoso Felice Romani sabe sacar de unas fuentes bien directas y próximas en el tiempo, el libreto que Eugene Scribe pergeñara para *Le philtre* de Auber -recordemos que un año antes ya Romani se había servido igualmente de Scribe para el libreto de *La sonnambula* de Bellini. En esa referencia a Tristán e Isolda -que resulta de lo más curioso a la vista de lo que





habrá de venir unos cuantos años después y mucho más en serio- está el resumen de la acción. Lo que cuenta Adina es lo que va a suceder pero con variantes que corresponden a lo que llamaríamos el elemento real respecto al legendario, que no actuará como modelo de la acción para sus protagonistas sino como ilustración subida de tono dramático, pero que Romani ya nos ha puesto como curioso cebo serio para una comedia.

Pero el mérito de colocarnos tan sustancioso cebo, de que la farsa funcione con semejante excelencia, de modo tan exacto en su despliegue, se lo reparten libretista y

compositor. La vivacidad y la ternura son la clave, tanto que cuesta pensar en una lectura escénica demasiado distanciada de ambas premisas simplemente porque si el texto se plegara a los caprichos de un director de escena dispuesto a torcerle el cuello al cisne -pato más bien, aunque lustroso, en este caso- la música no lo permitiría. Y es que hay aquí muchas veces una mayor adecuación entre lo que el estilo donizettiano plantea y el modo en que lo resuelve que en algunas de las grandes tragedias del autor de Bergamo. Y hasta si se me permite diría que probablemente sus obras maestra serias -*María Stuarda*, *Lucia di Lammermoor* o *Anna Bolena*-

quizá no consigan una relación tan natural en ese aspecto como *L'elisir* o *Don Pasquale* –recordemos que Donizetti intentó también la llamada opera semiseria en títulos como *Emilia di Liverpool* o la interesantísima y citada anteriormente *Il furioso all'isola di San Domingo*.

La ausencia de verdad que pueda faltar a unos u otros personajes puede paliarla el teatro y en el caso de lo trágico las voces. En *L'elisir* es el estilo, la entrada en una música que vence a las convenciones de lo bufo mientras, curiosamente, esa clase de ópera -melodrama giocoso, dice la partitura- firma su certificado de defunción como esquema tras haber tomado el testigo de un Rossini aquí presente -como lo estuvo ya en *L'ajo nell'imbarazzo*, en *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* o en *Alina, regina di Golconda*- alguna que otra vez. Por ejemplo en la escena IX del Primer Acto, a partir de la frase de Belcore “*Che cosa trova a ridere...*”; o en la penúltima escena de la ópera, a partir sobre todo del “*Mi sei caro e'tamo*”. Hay un guiño tan breve como genial en el preludio del segundo acto que precede al coro: el uso a su inicio, y la repetición después, de una figura que evoca sin ambages a la ópera seria y que es inmediatamente transformada en un tema ligero.

Claro es que no son de desdeñar tampoco determinados efectos orquestales de excelente factura a lo largo de la partitura toda. Y es que no debiéramos

olvidar que, además de la influencia del estilo rossiniano, hay una no menos importante: Donizetti fue discípulo de Mayr entre 1806 y 1821, y Mayr señala como pocos la transición entre el viejo estilo y el nuevo. Del mismo modo, el uso del recitativo es objeto en *L'elisir* de una consideración bien libre de lo que ya no tiene demasiado sentido -recordemos que una de las últimas obras del autor es *Don Pasquale* y que el primer Verdi fracasa en su intento inicial de continuar con el género- y es, por eso, susceptible de utilizarse con una funcionalidad más propia del efecto oportuno que del mandato de los cánones. Así, escucharemos *parlato*, *recitativo secco* y *recitativo accompagnato* o, incluso, la alternancia de los mismos en el mismo fragmento. La palabra es algo más que libreto, es expresividad y definición de unos personajes cuyo ser pareciera mandar sobre su estar en una implicación bien sincera de quien los crea con sus creaturas, lo que ya tiene su mérito sabiendo como sabemos que Donizetti escribía a destajo.

Es *L'elisir* una ópera en la que incluso las medias tintas están bien resueltas, así la intención poco escrupulosa de Dulcamara -quien se retrata a sí mismo estupendamente en su presentación, tan propia de la opera bufa, con el coro, por cierto tomado por el autor de su anterior *Il castello di Kenilworth*- o el cambio de intenciones de Adina respecto a Nemorino que algún malicioso podría achacar a que



supiera ya que el rústico había heredado, lo que eliminaría la posibilidad de que la herencia se convirtiera en un premio a un amor que, queramos o no, se tiñe de eso tan malo para la felicidad conyugal que es la piedad transformada en lástima. Y todo eso, naturalmente -y viene el adverbio a cuento en todo su sentido-, debe ser servido por las voces. *L'elisir* las necesita -como a los buenos actores que deben ser sus cantantes- para que nos creamos la historia entre pícara y cándida. Y aquí donde se canta y casi se habla, donde hay recitativos y arias, dúos y conjuntos en los que se dicen cosas que atañen directamente a lo que ocurre, la dicción tiene un papel

fundamental. Podemos escuchar a alguna estupenda soprano hacernos una Stuarda ininteligible pero eso sería un pecado imperdonable en nuestra Adina.

Y no digamos en esos dos palabreiros por antonomasia que son Belcore y Dulcamara, dos charlatanes cada uno a su modo pero dos amantes de la felicidad a los que la partitura les hace también justicia cuando corresponde. A quien haga de Dulcamara le tocará hacer creíble un personaje que es un bombón -quizá no tan exquisito como Don Pasquale- pero hacerlo también desde la habilidad técnica consistente en saber decir muy bien lo que dice. Sobre todo, claro está, en su

presentación, en la que Romani y Donizetti le reservan unos cuantos versos en los que la prosodia, la acentuación gramatical se traslada a la partitura sin posibilidad de error ni musical ni expresivo, incluso teniendo en cuenta que a veces las palabras dichas no tienen sentido, no quieren decir nada frente al objeto que definen como simpático o prolífico. En definitiva: cada personaje habla aquí un lenguaje que lo identifica al igual que la música que le corresponde.

Dulcamara y Belcore son los secundarios de estos Tristán e Isolda de tres al cuarto pero también con su pincelada de *commedia dell'arte* y una punta de humanidad no menor, y habrá quien piense que al contrario, que la de sus protagonistas. Dulcamara, como estafador de poca monta pero al fin y al cabo *deus ex machina* -y él lo sabe perfectamente- de esta historia, al que al fin las cosas le salen bien y puede abandonar el pueblo con la misma majestad con la que llegó. Belcore -con un aria doble en el primer acto, “*Come pride vezoso*”, que requiere virtuosismo de buena ley y cuya marcha procede de *Alahor in Granada*- como soldado machote y pagado de sí mismo que ante el rechazo de Adina responde con la seguridad de que ya caerá otra en sus redes de seductor. Magníficos personajes, pues, los cuatro de esta ópera a los que siempre cabe pedirles, a sus traductores, para que la cosa funcione un punto de libertad, de vena casi improvisatoria

aquí y allá. Esta ópera lo permite, como suele suceder siempre con lo bufo frente a lo trágico. Pero aquí, y la música de Donizetti es en eso ejemplar, se trata de lo bufo hecho con frescura y elegancia.

La frescura le viene de la propia evocación de una sociedad como la campesina con sus bondades y sus engaños leves, asumidos por todos como la fortuna de Nemorino que no causa envidia sino ganas de casarse con él -no hay un malo que trate de hundirle, por ejemplo, y su rival es un militar jocundo y positivo que presume de enamorarlas a todas. La elegancia llega de la música, elegancia aprendida del mejor Rossini y de ese Mayr siempre por descubrir pero hechura personal al fin de un Donizetti que sabe ser espléndido con su público. Es *Lelisir* una ópera en la que no hay rastro alguno de vulgaridad pero que a la vez exige la morbidez necesaria para que asunto y voz corran paralelas. Naturalmente, *Una furtiva lagrima* es el ejemplo prístino de lo dicho. Es la reflexión de un enamorado todo lo simple que queramos pero enamorado al fin, que atisba una posibilidad de ser correspondido y debe contárnoslo con una morbidez capaz de convencernos no sólo de que es un buen cantante sino de que su personaje es de carne y hueso, es decir, hacerlo como Schippa, Valetti o Gigli, por citar sólo tres clásicos cuya nominación exime de dejarse fuera a ningún moderno. Por seguir con Nemorino, ya antes deberá

haber pasado por su aria de salida, algún dúo con Adina -enorme el de la escena II del primer acto, con algo de opera grande- y otro con Dulcamara, -ese soberbio contrapunto vocal y textual –“*obbligato*” dice uno, “*gonzo*” responde el otro- que se organiza con el pretexto de la compra del elixir y que debe resolver con una suerte de cavatina chispeante y razonablemente

cómica. En tal contexto, Adina no debe ser una *soubrette*, pues en ese caso se perderán por el camino algunas de sus señas más claras, las que tienen que ver sólo en parte con el capricho, un rasgo muy de ese tipo de cantantes, es cierto, pero la voz y el estilo van a llevarle a ella y a nosotros al cambio de sentimientos, al respeto hacia Nemorino por la vía casi de la





conversión espiritual, de una mezcla de lástima y ternura que, como decíamos antes, no siempre acaba bien aunque en la ópera sí lo parezca y aquí paz y después gloria.

Lo de Nemorino es una suerte de premio a la constancia tras el cual no habrá de saber nunca -o quizá sí, si las cosas vienen mal dadas para la pareja- si Adina conocía que iba a casarse con un heredero. Esta es, por su parte, la reina de su mundo, y por ello necesita de ese canto aristocrático tan donizettiano pero con el filtro de una naturalidad que le llega del campo, las flores y los pájaros. Nemorino, Adina, Belcore y Dulcamara -es decir: amante joven, chica lista, intrigante y amante rival- no acaban de ser el precedente exacto de los protagonistas de *Don Pasquale* -amante joven, chica lista, intrigante y amante mayor- pero lo parecen aunque aquí no haya una referencia tan explícita a los caracteres típicos de las comedias napolitana o veneciana.

En resumen, *L'elisir d'amore* concentra lo mejor de su autor en una vía que seguramente él era el primero en intuir de no largo recorrido pero para la que procura unos cuantos de sus mejores florones. Una obra en la que la delicadeza y la comicidad -nunca patética porque, si lo fuera, Nemorino caería en el ridículo, y Nemorino no es el Kaidamà de *Il furioso* aunque tenga algo de la Gilda de *L'ajo nell'imbarazzo*- pasan por la perplejidad y la simpleza -rayando en lo simplón- de su personaje masculino, la picardía de su contraparte femenina y la espontaneidad -en el engaño y en la jactancia- de sus complementarios. Todo ello servido por una música que se adecúa a la perfección a lo que se nos narra, diáfana en la progresión de la historia y excelentemente adecuada a cada uno de los personajes. Con ella Donizetti quiso seguir trabajando y hacer feliz a su público, es decir, hacer de la necesidad virtud. Y parece que lo consiguió con creces a través de estos Tristán e Isolda de aldea y su engañoso filtro de amor.