

Puccini y el cine: a propósito de las adaptaciones cinematográficas de *Tosca* en España

Puccini and cinema: on the cinematographic adaptations of *Tosca* in Spain

Isabel Rosal Moral

Universidad Complutense de Madrid

mirosal02@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-8270-419X>

RESUMEN

La Tosca de Victorien Sardou (1887) ha resistido en el tiempo no solo por la inolvidable interpretación de Sarah Bernhardt, sino también por la ópera de Puccini que toma como base el drama francés. Estrenada en 1900 en el Teatro Costanzi de Roma, la ópera pucciniana gozó de una gran aceptación tanto en España como a nivel internacional. Así lo reflejaron las numerosas adaptaciones teatrales y cinematográficas que surgieron a comienzos del siglo XX. Solo en la primera década del mencionado siglo, en los inicios del cine mudo, se produjeron cuatro versiones fílmicas de *Tosca*. Será ya en 1941 cuando el cineasta alemán, Carl Koch, estrene la primera adaptación sonora basada en el drama de Sardou y con música de Puccini. En el presente artículo se pretende analizar las distintas versiones fílmicas de *Tosca* proyectadas en España, atendiendo a los factores que influyeron en su recepción como la popularidad de la ópera del compositor italiano, la adaptación de los códigos visuales y narrativos del cine, y la participación de figuras relevantes como la actriz Imperio Argentina.



Cuadernos de Investigación Musical. Editada por el Centro Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad Asociada al CSIC; Universidad de Castilla-La Mancha distribuida bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0. Internacional

Además, se busca constatar si estas versiones cinematográficas contribuyeron a la difusión del repertorio pucciniano en el país, más allá de los teatros de ópera

Palabras clave: Puccini, Sardou, ópera, cine, España.

ABSTRACT

Victorien Sardou's *Tosca* (1887) has stood the test of time not only because of Sarah Bernhardt's unforgettable performance, but also because of Puccini's opera based on the French drama. Premiered in 1900 at the Teatro Costanzi in Rome, Puccini's opera was widely acclaimed both in Spain and internationally. This was reflected in the numerous theatrical and film adaptations that emerged in the early twentieth century. Only in the first decade of that century, in the early days of silent films, four film versions of *Tosca* were produced. It was in 1941 when the German filmmaker Carl Koch premiered the first sound adaptation based on Sardou's drama and with music by Puccini. This article aims to analyze the different film versions of *Tosca* screened in Spain, taking into account the factors that influenced its reception, such as the popularity of the Italian composer's opera, the adaptation of the visual and narrative codes of cinema, and the participation of relevant figures such as the actress Imperio Argentina. In addition, the aim is to determine how these film versions contributed to the dissemination of the Puccinian repertoire in the country, beyond the opera houses.

Key Words: Puccini, Sardou, opera, cinema, Spain.

Rosal Moral, I. (2025). Puccini y el cine: a propósito de las adaptaciones cinematográficas de *Tosca* en España. *Cuadernos de Investigación Musical*, (21), pp. 136-166.

1. INTRODUCCIÓN

Desde sus comienzos, el cine ha buscado inspiración en las fuentes literarias para encontrar historias convincentes, dada la indefinición inicial de sus contenidos (Arce, 1996-1997, p. 276). Gracias a los notables avances técnicos de la cinematografía, las películas lograron ampliar su duración e incorporar intrincadas tramas desde principios del siglo XX. De las películas primitivas que mostraban vistas de ciudades o escenas cotidianas y acontecimientos públicos, se avanzó a la producción de películas con actores, guiones elaborados y puestas en escena (Arce, 1996-1997, p. 277). El cine, considerado el “séptimo arte”, se consolidó como un medio capaz de contar historias, vinculándose a una tradición literaria y narrativa. En sus primeros años y, especialmente tras la introducción del cine sonoro, el teatro jugó un papel crucial al proporcionar argumentos, personajes y situaciones que influyeron en la adaptación de obras conocidas y apreciadas por el público. En este contexto, la sociedad Film d'Art emprendió un proyecto empresarial con el objetivo de mejorar el nivel del entretenimiento cinematográfico, esforzándose por atraer a un público

burgués más aficionado al teatro (Gómez García, 2019, p. 33). Esta productora se distinguió por filmar historias de muertes violentas y encarcelamientos, así como por sus adaptaciones de dramas y óperas. Uno de sus directores, André Calmettes, fue el responsable de adaptar *Hamlet* (1909), *Macbeth* (1909), y obras líricas como *Tosca* (1909) y *Rigoletto* (1909)¹. En Europa se creó una variada selección de películas inspiradas en los géneros más característicos y populares de cada país (Arce, 1996-1997, p. 276). En España, los primeros éxitos cinematográficos se dieron con las adaptaciones del teatro lírico español, especialmente de la zarzuela. En la capital española se exhibieron fragmentos de *El rey que rabió* (1891), *La Revoltosa* (1897), *El dúo de La Africana* (1893), *El grumete* (1853) o *Marina* (1855). Todas estas películas se realizaron en Madrid, en el taller de Sáenz de la Corona, gracias a las nuevas posibilidades que ofrecía una cámara de fabricación nacional llamada Cronoscopio (Martínez, 1993, pp. 190-191).

Si bien hasta hace pocos años el interés académico por el trasvase de este patrimonio dramático al cine había sido limitado, recientemente se ha producido una notable recuperación historiográfica, que ha generado destacados artículos e investigaciones sobre adaptaciones de obras literarias, teatrales, así como de zarzuelas y óperas. Títulos como *La Celestina* (1499), *Macbeth* (1623) de Shakespeare o la *Carmen* (1847) de Prosper Mérimé son ejemplos de ello. Entre los autores que han estudiado las relaciones entre el cine y la literatura se pueden citar a Carmona Lázaro (2015), Vázquez Medel (2017), Gordillo Álvarez (2007) o Molina Quintana (2015). En el ámbito musicológico español destacan los artículos, sobre adaptaciones cinematográficas de zarzuelas, de Arce Bueno (2012), Sánchez Rodríguez (2021), Blanco Álvarez (2021), Pérez Bowie (2007), Pérez-Colodrero y García Gil (2017) o Cánovas Belchí (2011). También se dispone de algunos estudios sobre adaptaciones cinematográficas de óperas como la publicación de Radigales y Villanueva Benito (2019). En cuanto a las conexiones entre Puccini y el cine estas han sido documentadas en el artículo de Radigales (2009) y en el volumen *Puccini al cinema* (VV.AA., 2008), que explora en profundidad un siglo de cine relacionado con la obra del compositor italiano. Por su parte, la reciente publicación *Puccini in context* (Wilson, 2023) dedica el capítulo doce a las relaciones entre Puccini y el cine antiguo (Thomas Adams, 2023). Respecto a la adaptación fílmica de la *Tosca* realizada por Carl Koch, cabe señalar el artículo de Blom (2017). El autor analiza las características de esta versión, así como el proceso de reescritura fílmica y su recepción en Italia y Alemania.

Siguiendo este estado de la cuestión, se puede constatar la escasa información historiográfica referida a las proyecciones en España de las adaptaciones cinematográficas del género lírico. El presente artículo tiene como propósito complementar los estudios existentes sobre el trasvase de la ópera al cine, y las investigaciones sobre la figura y obra de Giacomo Puccini, con un enfoque específico en *Tosca*. Este título pucciniano marcó la escena española tanto por su presencia como por la notable influencia que su música ejerció en todo el país. Además, es un magnífico ejemplo de adaptación a los diferentes códigos expresivos de su tiempo. Se analizarán las versiones fílmicas que se proyectaron en España, independientemente de si fueron producidas por compañías cinematográficas extranjeras. Se

¹ Los años mencionados en este párrafo corresponden a la producción de la película y no a la obra original.

prestará atención a los distintos factores implicados en los procesos de producción y recepción, tales como el papel que ejerció la popularidad de la ópera en el país en la acogida de las películas o el hecho de que Imperio Argentina interpretase el papel protagonista en la *Tosca* de Koch. Asimismo, se aportará el estudio de la recepción española de estas adaptaciones fílmicas, un aspecto que hasta ahora se había limitado principalmente a Italia y Alemania.

2. LA RECEPCIÓN DE *TOSCA* DE PUCCINI EN ESPAÑA

En 1927, el compositor y musicólogo español Joaquín Turina expresaba en el diario madrileño *El Debate* que “Como todos los años, y a modo de epidemia crónica, nos han vuelto a visitar Floria Tosca y Mario Cavaradossi [...]. Vienen con su cortejo de violencias, de escenas crueles y, sobre todo, del ‘Adiós a la vida’ [...] ¿Llegará algún día en que este ‘Adiós a la vida’ sea un adiós definitivo?” (Turina, 4 de enero de 1927, p. 2). Para desdicha de Turina, *Tosca* disfrutó de un exitoso recorrido por España. El título pucciniano, ya fuera por su calidad musical o simplemente por su popularidad, se prodigó a través de parodias como *La Fosca* (1904) de Salvador María Granés con música de Luis Arnedo, así como traducciones al castellano tanto de la ópera² como del drama original en el que se basa³. Además, la obra de Puccini dejó su huella en compositores españoles, cuyas obras reflejaron la influencia de esta producción y de los procedimientos compositivos utilizados por el maestro italiano (Rosal Moral, 2023, pp. 382-383). Este fue el caso de Manuel de Falla, quien consultó *Tosca* como posible modelo compositivo para su zarzuela *Limosna de amor* (Torres Clemente, 2007, p. 107). La ópera no solo tuvo una amplia difusión en todos los teatros españoles, sino también en salones, jardines de recreo y cafés-cantantes a través de las diversas transcripciones y arreglos musicales que se llevaron a cabo para canto y piano⁴, instrumentos de pulso y púa (*El Liberal*, 7 de mayo de 1901, p. 3) o bandas de música (*El Adelanto*, 3 de abril de 1920, p. 2). Además, *Tosca* se distribuyó ampliamente por España en la primera mitad del siglo XX en otros formatos como los registros sonoros⁵. Todas estas versiones son signos de que la producción pucciniana gustó entre el público español y funcionó dentro del tejido empresarial de los teatros, puesto que el éxito de *Tosca* era premisa esencial para que se llevaran a cabo todas estas adaptaciones.

Puccini se interesó por el drama francés *La Tosca* de Victorien Sardou en 1889 cuando acompañó al libretista Ferdinando Fontana a Milán y Turín para asistir a una representación de la obra, en la que participaba la aclamada actriz Sarah Bernhardt (Biagi y Schickling, 2015, p. 2). Para la adaptación operística de la novela, contó con la colaboración de los libretistas Luigi Illica y Giuseppe Giacosa. La prensa madrileña siguió de cerca el proceso compositivo de este nuevo trabajo previo a su estreno en Italia. *Tosca* debutó el 14 de enero de 1900 en el Teatro Costanzi de Roma, obteniendo un buen éxito (*Il Messaggero*, 15 de enero de 1900, p. 1).

² Puccini, J. (1911). *Tosca. Melodrama en tres actos de V. Sardou – L. Illica – G. Giacosa*. Italia: G. Ricordi y Cia.

³ Sardou, V. (1904). *La Tosca: drama trágico en cuatro actos divididos en cinco cuadros, en prosa*. Traducido y adaptado a la escena española por Félix G. Llana y José Francisco Rodríguez. Madrid: R. Velasco.

⁴ Puccini, G., Illica, L., y Giacosa, G. (1900). *Tosca. Atto III, Solo di Cavaradossi “E luceran le stelle” (tenore) / libretto di V. Sardou, L. Illica, G. Giacosa; musica di G. Puccini*. Italia: G. Ricordi y Cia.

⁵ Puccini, G., Palai, N., Melis, C., Granforte, A. [et.al.]. (1933). *Tosca Vissi d'arte e d'amore, Ecco! Vedi / Puccini*. Barcelona: Compañía del Gramófono.

La representación estuvo a cargo de artistas de renombre como Hariclea Darclee en el papel principal, Emilio de Marchi (Cavaradossi), Eugenio Giraldoni (Scarpia), Ettore Borrelli (Sacristán) y Enrico Giordani (Spoletta). Los periódicos y diarios españoles informaron del triunfo del estreno, calificándolo como un acontecimiento musical excepcional. En consecuencia, el público se mostró aún más interesado por descubrir la versión operística del drama de Sardou. La novela francesa ya había alcanzado gran fama en España gracias a las exitosas actuaciones realizadas por la compañía de Sarah Bernhardt en el Teatro Real (*La Monarquía*, 22 de abril de 1888, p. 3) y en el Teatro de la Princesa de Madrid (M., 1895, p. 1). Algunos críticos madrileños consideraron el drama de Sardou como “repugnante” debido a su excesiva violencia (Z., 5 de diciembre de 1887, p. 2). Sin embargo, la admiración generalizada por la actriz influyó positivamente en su acogida en el país (J. A., 29 de octubre de 1895, p. 2).

La expectación del público por conocer la adaptación musical de *La Tosca* de Sardou no solo se debió a la curiosidad por ver el drama transformado en ópera, sino también por el gran interés en descubrir la última composición del músico de moda. A principios del siglo XX, Puccini gozaba de gran popularidad en España. El maestro italiano fue reconocido como uno de los compositores de ópera más destacados en el país durante esos años. Después de la tibia recepción española de sus primeras producciones, concretamente *Edgar* (1889) (véase Rosal Moral, 2020a) y *Manon Lescaut* (1893) (véase Rosal Moral, 2020b), Puccini logró un verdadero triunfo con *La bohème* (1896). El estreno de este reconocido título en el Teatro Real, el 17 de febrero de 1900, consolidó al músico en España (véase Rosal Moral, 2021). A partir de entonces, el maestro se convirtió en una figura de éxito garantizado para las empresas teatrales. Prueba de ello fue el conflicto entre el Teatro Arriaga y el Teatro de los Campos Elíseos de Bilbao, que compitieron por el privilegio exclusivo de albergar el estreno de *Tosca* en la ciudad (Albéniz, 20 de marzo de 1903, p. 2).

El debut de la nueva obra pucciniana tuvo lugar en el Teatro Real el 15 de diciembre de 1900 (*El País*, 15 de diciembre de 1900, p. 3). *Tosca* contó con un destacado elenco artístico encabezado por la soprano Eva Tetrazzini (Tosca), Fiorello Giraud (Cavaradossi), Ramón Blanchart (Scarpia) y Carlo Buti (Angelotti). La dirección musical estuvo a cargo del italiano Cleofonte Campanini. Según las crónicas del estreno, el teatro completó su aforo. La velada fue calificada como “un acontecimiento musical, una novedad artística y un motivo fundado para que el primer teatro lírico del país recobrase por algunas horas, el legendario esplendor de pasados tiempos” (Miss-teriosa, 17 de diciembre de 1900, p. 1). La mayoría de los números musicales de la ópera fueron repetidos. El público disfrutó especialmente con el ‘Te Deum’, la romanza de la protagonista ‘Vissi d’arte’, y el aria del tenor, ‘E lucevan le stelle’. Según los críticos, estos números musicales elevaron a *Tosca* al nivel de una ópera de *primo cartello*. Eva Tetrazzini fue elogiada por encarnar de un modo admirable el personaje de Tosca, destacándose como cantante y como actriz (Luque, 20 de diciembre de 1900, p. 11). No recibieron menos aclamaciones Fiorello Giraud y Ramón Blanchart, quienes cosecharon merecidos bravos y aplausos. Los coros y la orquesta también obtuvieron valoraciones muy positivas sobre su interpretación, así como la puesta en escena, que fue altamente elogiada por su lujo excepcional (Blasco, 8 de abril de 1901, p. 2).

Aunque los críticos madrileños alabaron la ejecución artística y escénica, no pudieron evitar sentirse horrorizados por la truculenta acción y las tenebrosas escenas del drama, en particular con el asesinato de Scarpia y el “cuadro realista” del fusilamiento de Cavaradossi (Araquistain, 16 de diciembre de 1900, p. 3). En cambio, el público se mostró más receptivo a estas escenas. Respecto a la partitura, se destacó que la nueva ópera de Puccini enriquecería el repertorio moderno, siendo escuchada con mayor interés cuantas veces se pusiera en escena, aunque no aumentaría la reputación de su autor ni superaría en éxito a *La bohème*. A pesar de que la crítica desaprobó ciertos elementos musicales, lo cierto es que *Tosca* fue muy apreciada por el público. Muestra del éxito de la ópera es que en el Teatro Real se acogió un total de 121 representaciones hasta su cierre, en abril de 1925, por problemas en la estructura del edificio (Ferrer Forés, 2008, p. 1400). Del mismo modo, en ciudades como Almería o Valencia obtuvo una acogida más que favorable. En Valencia, de hecho, fue elegida para inaugurar la temporada lírica 1908-1909 del Teatro Principal (*Las Provincias*, 17 de noviembre de 1908, p. 2). Razonable es la frase del colaborador del diario *El Globo*: “Puccini es nuestra pesadilla; *Tosca* nos persigue con varios repartos” (Salvador, 25 de febrero de 1909, p. 1).

El estreno de *Tosca* en España significó otro avance en la recepción de Puccini en el país. Desde *Edgar* hasta este último título, el compositor había experimentado una notable evolución en el tratamiento orquestal. Es interesante observar que, mientras la crítica se manifestó escéptica ante las novedades de la obra, el público, en cambio, aceptó con naturalidad la propuesta, llegando incluso a mostrar agrado en las escenas más perturbadoras: “Nunca he podido comprender por qué *Tosca*, esa truculenta partitura de Puccini, tan poco inspirada, tiene en Madrid tantos admiradores” (*El Día*, 16 de enero de 1919, p. 3). Junto a *La bohème* y *Madama Butterfly* (1904), *Tosca* se convirtió en una de las obras más demandadas por el público español, y por lo tanto, programada frecuentemente en los teatros. Estos títulos también marcaron los años de mayor fama del compositor en España, así como su consolidación en el teatro musical internacional.

3. *TOSCA* DESDE EL ARTE CINEMATográfico

A lo largo del siglo XX, el cine se benefició, de diversas maneras y en gran medida de las producciones escénicas de Puccini. El “séptimo arte” incorporó hábilmente historias y personajes del melodrama pucciniano, con el que compartía una predilección por la ficción basada en intensas emociones (Caldiron, 2008, p. 109). Por esta razón, no resulta sorprendente que sus obras escénicas fueran adaptadas a la pantalla. En los primeros años del cine, las principales fuentes de inspiración fueron *Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*. De entre todas ellas, *Tosca* fue la más beneficiada. Entre 1908 y 1918 se filmaron seis películas de *Tosca*, cuatro de *La bohème*, cinco de *Manon Lescaut* y tres de *Madama Butterfly* (De Santi, 2008, p. 55). La crítica española de la época consideró natural que *Tosca*, con su argumento “folletinesco”, generase interés y se adaptara al cine (*El Liberal*, 18 de diciembre de 1918, p. 2). El colaborador de *La Atalaya* manifestó, en diciembre de 1918, que el arte cinematográfico iba por la dirección correcta si elegía adaptar asuntos como el de *Tosca* (12 de diciembre de 1918, p. 2). Cabe señalar que algunas de estas películas no estaban directamente basadas en las óperas de Puccini, sino que

se inspiraban en las obras literarias que tanto el compositor como sus libretistas utilizaron como base dramática para su musicalización.

Las películas silentes nunca fueron, en cierta manera, mudas, ya que desde sus primeros días se proyectaron con acompañamiento musical en directo (Cánovas Belchí, 2011, p. 72). Por tanto, es de suponer que las melodías utilizadas para acompañar las imágenes de estas adaptaciones fueron las compuestas por Puccini para sus óperas. El propósito del acompañamiento musical en las transposiciones fílmicas no era dotarlas de realismo o reforzar la espectacularidad de las proyecciones, sino crear un sentido de participación colectiva donde el público pudiera identificarse con la música y con las imágenes proyectadas (Arce, 2012, p. 537). En el período comprendido entre los años treinta y cincuenta, con la llegada del cine sonoro, la música de Puccini comenzó a utilizarse principalmente de manera diegética en las películas (Guidi, 2008, p. 142). Esto significaba que tanto el público como los personajes de la historia podían escuchar los números musicales, gracias a la presencia de un cantante o una orquesta que los interpretase. A partir de los años ochenta, la música del maestro italiano comenzó a utilizarse de forma extradiegética, es decir, sin que los personajes pudieran oírla (Guidi, 2008, p. 143).

El impacto de las obras de Puccini en España no solo tuvo lugar en el ámbito musical, sino también en la cultura y sociedad en general. El fenómeno pucciniano se extendió con rapidez por diversos campos, incluidos el teatral, literario y audiovisual, desatando una moda social que regeneró los gustos estéticos del público en el país. La recepción del repertorio del compositor italiano coincidió con los años de inicio y consolidación de la industria cinematográfica española (1896-1920). Durante esas primeras etapas, ya se observa la presencia de Puccini en la producción cinematográfica nacional con la filmación de piezas cantables de *La bohème*, como la ‘Vecchia zimarra’ y el ‘Vals de Musetta’, en los talleres de Sáenz de la Corona:

En los talleres del Sr. Sáenz de Corona, inventor del *fonocromoscop* que con tanto aplauso se exhibe en este salón, se están terminando de impresionar gran número de nuevos fonocromogramas que serán presentados en la próxima semana. Entre ellos figuran la canción de la “Vecchia cimarra”[sic.] y el “Vals de Mimi” [sic.] de *La Bohemia*, la salida de Escamillo en *Carmen* y los couplets de D. Tancredo en *El Juicio oral* (*Heraldo de Madrid*, 23 de febrero de 1901, p. 3).

A través de las fuentes hemerográficas se conoce que estas piezas cantables resultaron ser un gran éxito y llenaron las noches del Cine Actualidades hasta el otoño de 1901.

La fama de Puccini y *Tosca* en España es ampliamente reconocida. No es casualidad que la exhibición de las películas inspiradas en esta ópera fueran las siguientes en darse a conocer en los cinematógrafos del país. Los empresarios de los teatros, conscientes de la sensación que el título pucciniano causaba entre el público, no dudaron en hacer presente la ópera en todos los formatos y lugares posibles, y seguir beneficiándose económicamente de la figura del compositor. Este fue el caso de aquellos teatros donde se incluyeron las proyecciones cinematográficas como complemento de sus espectáculos. Si antes de su

estreno en el Teatro Real el público esperaba ansioso la adaptación operística del drama de Sardou, el entusiasmo por las versiones fílmicas de *Tosca* de Puccini fue igualmente notable. La ópera fue particularmente popular durante la era del cine mudo y su fama se extendió hasta la llegada del sonoro. Sin embargo, la mayoría de estas filmaciones se han perdido o solo se conservan algunos fragmentos. La primera película conocida sobre el drama de Sardou fue la dirigida por Calmettes y Le Bargy, estrenada en Francia en 1908 (Thomas Adams, 2023, p. 101). Ese mismo año se proyectó en Dinamarca una segunda cinta de *Tosca*, dirigida por Viggo Larsen. Otra adaptación francesa, producida por Charles Le Bargy y protagonizada por Cécile Sorel, se estrenó en 1909. Una cuarta película basada en la novela fue la dirigida por Theo Frenkel, que fue exhibida en el Reino Unido en 1911. En 1918 se filmaron dos películas más de *Tosca*: una bajo la dirección de Edward José en Estados Unidos, y otra producida en Italia por el cineasta Alfredo De Antoni. Asimismo, se estrenó en 1919 una adaptación dirigida por Fritz Magnussen, seguida por otra de W. Courtney Rowden en el Reino Unido en 1922. Finalmente, en 1941, Carl Koch produjo la primera película sonora de *Tosca*.

La primera adaptación fílmica que se exhibió en España fue la película francesa *La Tosca*, dirigida por André Calmettes sobre una puesta en escena de Charles Le Bargy. Fue producida por la sociedad Film d'Art y distribuida por la Casa Pathé Frères en 1908 (*La Correspondencia de España*, 21 de abril de 1909, p. 6). Se trata de una película muda, en blanco y negro, que toma como base el drama homónimo de Sardou y que, posiblemente, incorporase también elementos de la reconocida ópera del maestro italiano. Calmettes fue un reputado director y actor francés, además de ser el principal cineasta de la Film d'Art. Preocupado por el ruido de los espectadores, propuso que las películas tuviesen acompañamiento musical. Uno de los compositores pioneros en este sentido fue Camille Saint-Saëns, quien compuso para la película de Calmettes *El asesinato del duque de Guisa* (1908) una pieza para piano (Abel, 2005, p. 237). *La Tosca* contó con los actores de las principales compañías teatrales como la Comédie Française: Cécile Sorel (*Tosca*), René Alexandre (Cavaradossi) y Charles Le Bargy (Scarpia). En un principio, la película estuvo protagonizada por Sarah Bernhardt. Sin embargo, tras asistir al preestreno en 1908, consideró que la cinta no reflejaba adecuadamente su talento como actriz dramática ni sus capacidades para interpretar el personaje de Tosca en la pantalla (Bovari y Del Porro, 2008, p. 56). Como resultado, Bernhardt no dio su consentimiento para que la película se exhibiera en los cines. *La Tosca* tuvo su estreno al año siguiente, el 15 de marzo de 1909, en el Cine Omnia Pathé de París con Cécile Sorel en el papel protagonista. La actriz había debutado en espectáculos de variedades y consolidó su carrera con la Comédie Française haciendo papeles de *grande coquette*⁶. Además de Tosca fueron notables sus interpretaciones de la condesa en *Las bodas de Fígaro* (1778) de Beaumarchais, y la de Célimène en *El misántropo* (1666) de Molière. La prensa internacional consideró la cinta como una obra maestra, ejecutada impecablemente de principio a fin. En la filmación se había empleado una estrategia de montaje y encuadre distinta en comparación con las otras producciones de Calmettes, como *El asesinato del duque de Guisa* (Abel, 2005, p. 3). La mayor parte del filme constaba de largos planos capturados

⁶ La etiqueta de *grande coquette* hizo referencia a una categoría de papeles dramáticos femeninos, así como a las actrices especializadas en interpretarlos.

por una cámara fija, y los movimientos de los personajes estaban meticulosamente coreografiados dentro de una profunda puesta en escena. Además, no se incluyeron intertítulos, posiblemente debido a que la trama era conocida por el público.

En España, *La Tosca* se proyectó en el Teatro Romea de Madrid el 21 de abril de 1909, apenas un mes después de su estreno absoluto (*La Correspondencia de España*, 21 de abril de 1909, p. 6). La prensa madrileña la calificó como una “película artística” y el Teatro Romea la incluyó en todos sus pases. Los críticos nacionales expresaron su profunda admiración por la adaptación, destacando la actuación de los intérpretes y la fastuosidad de la puesta en escena. Tres meses después, en julio de 1909, la película se proyectó nuevamente en la capital española, esta vez en el Recreo de la Castellana con motivo de la fiesta organizada por la Asociación de la Prensa (*La Correspondencia de España*, 21 de julio de 1909, p. 6). La temprana introducción de esta versión cinematográfica da muestra de la figura de prestigio que era Puccini en España pues, por ejemplo, en Estados Unidos la película no se estrenó hasta 1912 (Duckett, 2023, p. 43). En las primeras décadas del siglo XX, el título operístico no solo dominaba la mayoría de las carteleras teatrales, sino también espacios urbanos como las plazas de toros (*El Pueblo*, 27 de junio de 1910, p. 2). Además, números musicales como ‘Vissi d’arte’ y ‘E lucevan le stelle’ pudieron escucharse en entierros, bodas o en veladas musicales aristocráticas (Rosal Moral, 2023, p. 215). Puccini contó con un importante número de seguidores en el país, cautivados por la efectividad de su dramaturgia y sus sentimentales melodías. En consecuencia, surgió un considerable interés por conocer una de sus óperas más queridas adaptada al cine, lo que invita a suponer que la buena acogida de la película estuvo motivada en parte por el aprecio al maestro italiano. No obstante, cabe señalar que en estas reseñas críticas no se hizo referencia a la figura de Puccini ni a la ópera, así como tampoco se menciona el tipo de acompañamiento musical que tuvo lugar durante la proyección, en caso de tenerlo. Por tanto, *La Tosca* de Calmettes fue recibida en España como la adaptación cinematográfica del drama de Sardou y no como una versión de la ópera. Ciertamente, la película tomó como base la novela francesa, pero debe considerarse que el éxito de la cinta en España se debió más a la fama de la *Tosca* de Puccini en el país, pues en el momento en el que se da a conocer la película, el drama de Sardou había sido reemplazado en las carteleras por el título pucciniano. Es más, la recuperación de la novela francesa en las programaciones de los teatros nacionales vino dada tras el triunfo de la ópera (Rosal Moral, 2023, p. 378). De esta manera, se pueden destacar las traducciones al castellano de *La Tosca* de Sardou, realizadas por autores como José Francos Rodríguez y Félix G. Llana en 1904, así como por Antonio de Vilasalba en 1909. Ambos arreglos tuvieron lugar en el momento álgido de la ópera en Madrid. Por tanto, se podría afirmar que la *Tosca* de Puccini popularizó el drama de Sardou en España, propiciando la temprana inclusión de estas películas en los espectáculos cinematográficos del país.

La película francesa *La Tosca* no tardó en ser exhibida en otras ciudades españolas, como Palma de Mallorca, donde pudo verse el 19 de mayo de 1909 (*La Última Hora*, 19 de mayo de 1909, p. 2). El colaborador del diario *La Última Hora* la consideró como la película más perfecta de todas las que se habían estrenado en la ciudad (Zurita, 22 de mayo de 1909, p. 1). Desde su punto de vista, el drama había sido hábilmente condensado a fin de alcanzar un mayor impacto en el público y resaltar los elementos visuales. En este sentido, la escena

de la tortura de Mario Cavaradossi fue especialmente elogiada, ya que, mientras en el drama y en la ópera se representaba fuera del escenario, en la película se mostraba de forma explícita ante los ojos del espectador. También se destacó la interpretación de Cécile Sorel en la escena del asesinato de Scarpia, en la que retira con expresiones de repugnancia y espanto el abrigo que arrastra sobre el cadáver del barón. Uno de los pocos puntos negativos que se mencionaron fue la ausencia de intertítulos. A pesar de que la mímica de Sorel y Le Bargy era excepcional, algunos críticos consideraron que los diálogos habrían sido útiles para complementar los gestos y las actitudes que se desarrollaban en las escenas (*La Última Hora*, 19 de mayo de 1909, p. 2). Exceptuando este detalle, la película dirigida por Calmettes recibió, en general, una cálida acogida en España.

La segunda adaptación cinematográfica de *Tosca* que se proyectó en el país fue la producida por Caesar Film en 1918, dirigida por Alfredo De Antoni. El filme contó con ilustres actores principales, incluido el propio De Antoni en el papel de Scarpia, Francesca Bertini como Tosca y Gustavo Serena en la piel de Mario Cavaradossi. De Antoni se caracterizó por ser el gran intérprete de las obras teatrales de Gabriele d'Annunzio. Por su parte, Francesca Bertini fue reconocida como la diva del cine mudo italiano y una de las estrellas pioneras del cine europeo (Cilea, 2022, pp. 6-7). Bertini comenzó su carrera dramática cuando solo tenía quince años, mostrando su talento en los espectáculos de variedades del Teatro Nuovi de Nápoles. Giuseppe Barattolo, el fundador de la Caesar Film de Roma, la convirtió en la diva más importante de Italia a través de una exitosa campaña publicitaria. Bertini alcanzó gran popularidad con la película *Assunta Spina* (1915), dirigida por Gustavo Serena. Entre sus interpretaciones más notables figuran *Tristán e Isolda* (1911), *La dama de las camelias* (1915), *Fedora* (1917) y *Tosca* (Cilea, 2022, pp. 6-7).

La nueva película a punto estuvo de estrenarse sin el acompañamiento musical de la partitura de Puccini. La propia Francesca Bertini, en una entrevista filmada que concedió con más de 90 años al director Gianfranco Mingozzi, relató así lo sucedido en un primer pase que tuvo lugar en Milán:

La “primera” representación de *Tosca* tuvo lugar en el Teatro Lírico de Milán, con música de Puccini. Fue una velada memorable. Pocos días después, Puccini fue a ver la película. Indignado, telefoneó inmediatamente a Tito Ricordi: “¿Pero ¿quién ha dado la orden de utilizar mi música en una película?” Y Ricordi le contestó: “¡Fui yo! Porque Francesca Bertini se merece esto y se merece aún más. Así que cállate, porque la música seguirá utilizándose en la película”. Sorprendido, Puccini respondió: “Tienes razón. Es una hermosa *Tosca*. Además, te diré que Francesca Bertini es una mujer muy bella. Voy corriendo a Roma. Quiero verla”. Puccini, sí, vino a Roma, pero no vio nada, porque yo no estaba por ninguna parte. Nadie me ha visto nunca en carne y hueso, y Puccini no iba a ser menos (De Santi, 2008, p. 18)⁷.

⁷ Traducción propia de la original: *La “prima” rappresentazione di Tosca è stata fatta al Teatro Lirico di Milano, con la musica di Puccini. È stata una serata memorabile. Qualche giorno dopo Puccini è andato a vedere il film. Ne è uscito indignato e ha telefonato subito a Tito Ricordi, dicendogli: “Ma chi ha dato l'ordine di poter usare la mia musica in un film?” E Ricordi gli ha risposto: “Sono stato io! Perché Francesca Bertini merita questo e merita anche di più. Dunque, tu statti zitto, perché la musica continuerà ad essere usata nel film”. Preso di sorpresa, Puccini ha replicato: “Hai ragione. È una bella Tosca. E poi ti dirò che Francesca Bertini è una gran bella donna. Io corro a Roma e la voglio vedere” Puccini, sì, è venuto a Roma, ma non ha visto*

No obstante, la realidad fue que Tito Ricordi no apoyó la inclusión de la música de Puccini en el cine hasta la década de los veinte, llegando a impedir incluso la sincronización de la partitura de la ópera durante la proyección de la película en ciudades como Perugia y Nápoles (Thomas Adams, 2023, p. 98). Aunque esta cinta en particular se basaba en *La Tosca* de Sardou y la compañía cinematográfica había obtenido el consentimiento de los herederos del escritor francés para adaptar la obra, Ricordi y Puccini no tenían derecho legal para restringir la exhibición del filme; pero sí podían prohibir que las proyecciones fueran acompañadas por la música de Puccini. El compositor italiano se opuso firmemente a que sus obras líricas fuesen reducidas y categorizadas a simples bandas sonoras que acompañaban escenas específicas de una película muda, incluso cuando el argumento o los personajes estuvieran relacionados con sus óperas (De Santi, 2008, p. 16). Esta fue la razón por la que Puccini optó por no componer para la pantalla, a diferencia de algunos de sus colegas contemporáneos como Ildebrando Pizzetti y Mascagni, quienes abrazaron el nuevo arte y compusieron obras para el mismo. Para Puccini, el cine, aunque fuera o pudiera llegar a ser considerado una forma de arte, era un arte menor en comparación con la música y la ópera. Sin embargo, es importante aclarar que, si bien a menudo se describe a Puccini como una persona que no está interesada en el nuevo medio, como lo demuestra su falta de composiciones cinematográficas y su oposición ocasional al uso de su música en películas, no era completamente contrario a la idea del cine en sí (Thomas Adams, 2023, p. 100). De hecho, el compositor participó como actor en dos películas: una titulada *La vita familiare di maestro Giacomo Puccini* (1913), producida por Versilia Film y que hoy se cree perdida, que describe su vida en Torre del lago; y un cameo en la comedia *Cura di baci* (1916) de Emilio Graziani-Walter. También han sobrevivido fragmentos de material documental en los que se le muestra participando en una variedad de actividades como componer, cazar, pasear en lancha, caminar al aire libre o leer un libro mientras fuma. El verdadero problema de Puccini con el cine radicaba más bien en que el uso de su música no estaba autorizado, regulado ni retribuido. El maestro permitió que sus producciones líricas fuesen adaptadas como banda sonora de una película, ya fuese íntegramente o como fragmentos musicales, pero siempre con la condición de que hubiese una aprobación previa por su parte, se mantuviera la integridad artística de sus composiciones y se le proporcionara una compensación económica por su uso. En la década de 1920, Tito Ricordi incluyó una cláusula en los contratos de ópera, relacionada con los derechos de autor de la música de Puccini, para su uso en películas (Thomas Adams, 2023, p. 99).

El estreno de la *Tosca* de Alfredo De Antoni tuvo lugar el 18 de febrero de 1918 en el Teatro Quattro Fontane de Roma. La proyección contó con la estimada presencia de la reconocida escritora italiana Matilde Serao, quien expresó su admiración por la película en el periódico *Il Giornale* (Serao, 14 de abril de 1918, p. 1). En opinión de Serao, la *Tosca* de De Antoni era bellísima, destacando especialmente la interpretación de Francesca Bertini como Floria Tosca. La hija de Sardou, la marquesa Genoveva Sardou de Fleury, también expresó su aprecio por la adaptación y así se lo transmitió a Giuseppe Barattolo, el director de la Caesar Film:

proprio un bel niente, perché io ero introvabile. Non mi ha mai visto nessuno in carne ed ossa, nemmeno Puccini. Ero veramente una cosa a parte.

Le agradezco mucho la bondad que ha tenido de enseñarme, antes de pasarla en público, la incomparable película *Tosca*, que he hallado tan viva, tan emocionante y trágica, como salió de la pluma de mi padre. Ruégole transmita mis felicitaciones más cordiales a todos los artistas y en particular a Francesca Bertini que ha prestado a Floria Tosca todo su talento y hermosura, y que se ha afirmado una vez más con este motivo como soberana de la expresión y del gesto (*La Stampa*, 14 de marzo de 1918, p. 3)⁸.

La película suscitó emociones similares tras su estreno en España. La prensa de Barcelona señaló el gran interés que había en la ciudad por conocerla: “Llegó, por fin, *Tosca*. . . Para los que hace tantos años seguimos paso a paso los progresos del arte mudo ha sido la proyección de *Tosca* uno de los más señalados motivos de cumplida satisfacción” (Galiano, 1918, p. 35). Con motivo de la exhibición de la película en el Salón Cataluña, el 30 de marzo de 1918, la revista barcelonesa *El Mundo Cinematográfico* publicó un suplemento gratuito de ocho páginas dedicado a la producción. Según la dirección de la revista, la demanda del mencionado suplemento fue tan grande que se agotó rápidamente, siendo arrebatado de las manos de los voceadores, así como en los cafés, casinos y en cuantos sitios se habían distribuido ejemplares (*El Mundo Cinematográfico*, 6 de abril de 1918, p. 6). Y, es que, *Tosca* se había estrenado unos días antes en una proyección privada en el Teatro Eldorado de Barcelona, donde obtuvo ya su más alto triunfo: “*Tosca* es de lo mejor y más grande que ha hecho la cinematografía italiana” (*El Mundo Cinematográfico*, 30 de marzo de 1918, p. 3). Según el colaborador de *El Mundo Cinematográfico*, que tuvo la oportunidad de visionarla en la mencionada sala, al terminar la proyección hubo un sonoro aplauso y numerosas felicitaciones dirigidas al empresario José Gurgú, quien había obtenido los derechos para distribuir la película en España. Para los críticos barceloneses, la cinta era una fuente inagotable de éxitos. Se añadió que la productora Caesar Film había llevado a la pantalla el drama de Sardou con tan insuperable propiedad, que *Tosca* se disputaba como una de las más gloriosas obras de la cinematografía:

Tosca en cinematografía es, no la gráfica de la acción del famoso libro del gran Sardou es, seguramente, lo que la poderosa imaginación del poeta engendró, lo que quiso que fuera, la imagen más perfecta de su inspiración, lo que sintió en su yo, y tal como lo sintió, sin el ropaje de la palabra ni de la música, es decir, la imagen sublime de su fantasía, en toda su grandeza, en todo su señorío (Galiano, 28 de febrero de 1918, p. 47).

Estas mismas opiniones se reafirmaron aún más tras el estreno de la película en el Salón Cataluña. Se elogió la labor del empresario del salón, José Vives, por ofrecer al público

⁸ Traducción propia del original: “Je vous suis très reconnaissant de la gentillesse dont vous avez fait preuve à mon égard, avant de présenter au public l'incomparable film *Tosca*, que j'ai trouvé si vivant, si émouvant et tragique, puisqu'il est sorti de la plume de mon père. Je vous prie de transmettre mes plus vives félicitations à tous les artistes et en particulier à Francesca Bertini qui a donné tout son talent et sa beauté à Floria Tosca, et qui s'est affirmée une fois de plus à cette occasion comme la souveraine de l'expression et du geste”.

barcelonés las primicias de la película italiana en España, a pesar del elevado coste que había supuesto proyectarla. De hecho, *El Mundo Cinematográfico* lo incluyó en su sección “Gente que vale”, donde fue homenajeado con una caricatura de Carlos Stahl (6 de abril 1918, p. 4). Las valoraciones positivas de la prensa barcelonesa motivaron a que *Tosca* pronto circulase por ciudades como Tarragona, Figueras, Gerona y Reus: “Para hoy y mañana la Empresa de nuestro elegante coliseo nos anuncia un acontecimiento cinematográfico. Según hemos podido apreciar por los juicios emitidos por la prensa de Barcelona, la película *Tosca* puede considerarse como la joya más preciada en la cinematografía” (*Diario de Reus*, 1918, p. 2). Tal como había pronosticado la crítica barcelonesa, la película recorrió con éxito España, recibiendo tanto el aplauso de los colaboradores de las cabeceras periódicas nacionales como del público. En ciudades como Santa Cruz de Tenerife, la expectación por ver la cinta alcanzó un verdadero furor:

Mañana a la noche se exhibirá [...] la famosa película *Tosca*, interpretada por la bella y genial Francesca Bertini. Aquel público tiene vivos deseos de conocer la citada película pues sabe que es la más notable que ha venido a Canarias, y en la que mayor éxito mundial ha obtenido su incomparable protagonista, que goza en toda la isla de simpatías y admiración (*La Prensa*, 28 de agosto de 1919, p. 2).

También en La Coruña fue visible el entusiasmo causado por el estreno de la película. Su exhibición se consideró un acontecimiento cinematográfico significativo y las entradas se agotaron con días de antelación ante la gran demanda de público (*El Orzán*, 29 de noviembre de 1918, p. 2). Conscientes de que se iba a proyectar la película de moda, el diario *El Orzán* mencionó en sus páginas que, aunque no solían publicar reseñas sobre películas, consideraron necesario escribir una crónica del estreno debido a la relevancia del evento (29 de diciembre de 1918, p. 2). Este comentario refleja la percepción generalizada que existía en la época de que el cine era un arte inferior, nacido en los espectáculos de feria y dirigido a las clases populares, y por tanto, apartado de los círculos artísticos, culturales y académicos (Sánchez Noriega, 2001, p. 67). Tras la proyección de la película en estas ciudades, los críticos nacionales volvieron a destacar que el trasvase de *Tosca* del teatro al cine había mejorado enormemente la calidad de la obra. Según el colaborador de *La voz de Menorca*, el hecho de rodar la cinta en los auténticos edificios históricos donde se desarrollaba la acción hacía que la adaptación cinematográfica fuera superior tanto al drama literario como a la ópera (29 de enero de 1919, p. 1). La acción se desarrollaba sin decorados ostentosos, en el mismo escenario en el que Sardou situó su novela. La fotografía, en la que se podían vislumbrar las cúpulas y torres de Roma, así como el Castillo Sant’Angelo, ofrecían una nueva perspectiva y majestuosidad al drama francés (Moldes, 25 de abril de 1918, p. 8).

En cuanto a la interpretación, se comentó que Bertini estaba soberbia en su expresión: “[Bertini] nos cautiva, nos emociona, nos vence con la creación que ha hecho de la protagonista, y hay momentos en los que la tragedia culmina, que notamos como un martillazo en las sienes y en el pecho o una opresión que nos agobia dolorosamente” (*El Bien Público*, 1 de febrero de 1919, p. 3). Junto a ella, Gustavo Serena y De Antoni también compartieron el éxito de la interpretación, siendo elogiados por su talento artístico,

PUCCINI Y EL CINE: A PROPÓSITO DE LAS ADAPTACIONES CINEMATográfICAS DE TOSCA EN ESPAÑA

especialmente en la escena de la tortura, donde la intensidad emocional de los tres actores provocó una auténtica angustia en los espectadores (*La Vida Gráfica*, 29 de enero de 1919, p. 19). Francesca Bertini y Gustavo Serena ocuparon las portadas de la revista *El Cine*, caracterizados como Tosca y Cavaradossi, respectivamente. La actriz fue presentada como “la artista mundial” (6 de abril de 1918, p. 1) y Serena como uno de los “artistas predilectos” (13 de abril de 1918, p. 1) del momento. De este modo, se observa que la adaptación cinematográfica italiana obtuvo un grandísimo éxito durante su recorrido por España.



Fig. 1: Bertini y Serena caracterizados como Tosca y Mario en la portada de *El Cine* (Filmoteca de Catalunya, Colecciones *Cine; El: revista popular ilustrada: 1912-1935* [772]).

La película se exhibió, a modo de preestreno, en el Cine Ideal de Madrid el 23 de noviembre de 1918. Su estreno oficial se celebró el día 26 de ese mismo mes. Según compartió *La Correspondencia de España* se congregó en el Ideal “el Madrid noble e inteligente y que gusta de las grandes solemnidades artísticas” (28 de noviembre de 1918, p. 4). Las impresiones de los asistentes fueron positivas, por lo que la prensa madrileña aseguró que la sala se llenaría con un concurrido público los siguientes días. También se sugirió que el Ideal considerase ampliar su sala para dar cabida a las numerosas personas interesadas en ver la película, que ya se perfilaba como uno de los mayores éxitos de la temporada. Efectivamente, el éxito de *Tosca* continuó en los siguientes pases, aumentando el Ideal a dos sesiones el número de proyecciones diarias (*La Correspondencia de España*, 30 de noviembre de 1918, p. 7). Además, según recogió la prensa madrileña, la película se exhibió en dicha sala de manera ininterrumpida durante sesenta días (Martín, 15 de marzo de 1919, p. 3). La interpretación de Francesca Bertini fue ampliamente elogiada durante su proyección. Los críticos

coincidieron en señalar que, gracias a este papel, la actriz se posicionaba indiscutiblemente junto a las grandes artistas que anteriormente habían hecho de este personaje su mejor creación. La adaptación musical que acompañó la proyección también obtuvo una buena acogida. Según se informó en las cabeceras periódicas, la exhibición contó con la presencia de una orquesta compuesta por cincuenta profesores procedentes de la Orquesta Sinfónica de Madrid y de la Orquesta Filarmónica, que acompañaron la acción con fragmentos de la ópera de Puccini (*La Correspondencia de España*, 28 de noviembre de 1918, p. 4). A diferencia de lo sucedido en Barcelona, en Madrid se reconoció la figura de Puccini y su papel en la popularización del drama francés:

Tosca, el popularísimo drama de Sardou, aún más popularizado en la ópera por Puccini, ha buscado campo de nuevos triunfos en el cinematógrafo, donde acaso le esperan mayores que en ninguno de sus otros aspectos [...] El interés extraordinario de *Tosca* aumenta en el cine con la magnífica impresión cinematográfica hecha por la afamada marca Caesar Film (*La Correspondencia de España*, 24 de noviembre de 1918, p. 4).

Si se analizan las fuentes hemerográficas, se puede percibir cierta confusión entre la prensa nacional sobre si la película era una adaptación del drama de Sardou o de la ópera de Puccini. Por ejemplo, en Santander se anunció que la cinta era la adaptación cinematográfica del título pucciniano. De manera similar, en el municipio de Mahón se informó que se trataba de “la visión plástica de la famosa ópera *Tosca*” (*El Bien Público*, 28 de enero de 1919, p. 2). Otras ciudades como Guadalajara utilizaron la ópera de Puccini como reclamo, promocionando la película como una oportunidad para experimentar la combinación de la partitura de Puccini con las imágenes proyectadas (*Flores y Abejas*, 2 de febrero de 1919, p. 3). De hecho, Guadalajara solicitó reforzar la orquesta que participaría en el estreno, incorporando profesores provenientes de Madrid. Según el colaborador del diario *La Palanca*, la inclusión de fragmentos de la ópera de Puccini durante la proyección fue un factor clave en la cálida acogida de la película. (P. Drito Bombolina, 25 de marzo de 1919, p. 3). También en Zamora se contó con una orquesta, dirigida por el maestro Inocencio Haedo, que interpretó la partitura de *Tosca* durante la proyección y cuya ejecución fue muy apreciada por el público (*Heraldo de Zamora*, 10 de marzo de 1919, p. 2). Lo cierto es que cada ciudad recurrió a las figuras que más les interesó para promocionar la película. En Cataluña, por ejemplo, se observa más la utilización del nombre de Sardou y Francesca Bertini como reclamo principal. La actriz fue un ídolo del público y el solo hecho de anunciar que interpretaría el papel principal de una película aseguraba su éxito (*Diario de la Marina*, 2 de marzo de 1923, p. 9). En otras ciudades del país, sin embargo, se optó por atraer la atención añadiendo referencias a la ópera de Puccini en la promoción o, como en el caso de Santa Cruz de Tenerife, destacando a todos aquellos autores y figuras que habían contribuido en hacer popular el nombre de “*Tosca*”:

TOSCA

El drama más célebre y conmovedor de Sardou.

La ópera de inspiración más valiente y genial de Puccini.

La obra de mayor éxito en todo el mundo.

El más grandioso triunfo, la glorificación de la magia de la escena muda. LA BERTINI.

Se estrenará MUY PRONTO con todos los honores que requiere tan

FAUSTO ACONTECIMIENTO (*La Prensa*, 20 de agosto de 1919, p. 2).

La adaptación cinematográfica dirigida por Alfredo De Antoni gozó, por tanto, de una inmensa popularidad en España, cautivando al público con sus numerosas proyecciones en la mayoría de las ciudades del país. La prensa nacional cubrió el impacto de la película y detalló su influencia y acogida entre los espectadores: “Pocas películas dejan tras una estela tan profunda como esta grandiosa obra, en que la Bertini ha hecho una de sus más acabadas creaciones. Hace más de tres meses que se estrenó la hermosa cinta y todavía parece percibirse el rumor clamoroso de su éxito” (*La Vida Gráfica*, 10 de abril de 1918, p. 16). Además, prueba de la fama de la producción en España fue su elección como la primera proyección en la inauguración del Teatro Nuevo en Vitoria (*La Libertad*, 11 de enero de 1919, p. 2), y en la decisión del Salón Victoria de Mahón de programar *Tosca* en todos sus pases, tal y como se aprecia en el siguiente anuncio publicado por *El Bien Público*, el 1 de febrero de 1919 (p. 3):



Fig. 2: Anuncio de la proyección de *Tosca* en el Salón Victoria de Mahón (*El Bien Público*, 11 de febrero de 1919, p. 3).

La presencia de la película italiana en las carteleras de las salas cinematográficas comenzó a disminuir a partir de 1920. Mientras tanto, la ópera de Puccini siguió ocupando un lugar destacado en las programaciones teatrales, con interpretaciones de artistas de renombre como Ofelia Nieto y Tito Schipa (*La Correspondencia de Valencia*, 3 de mayo de 1920, p. 2) o la de Carmen Bau Bonaplata en Palma de Mallorca (*La Almudaina*, 13 de mayo de 1920, p. 2). Asimismo, continuaron los estrenos en las salas de cine de nuevos filmes que cautivaban al público. Este fue el caso de las últimas cintas protagonizadas por Bertini, entre ellas *El genio alegre* (1919) basada en la comedia de los hermanos Álvarez Quintero (*La Prensa*, 25 de mayo de 1921, p. 1). Cabe mencionar que las reposiciones de la *Tosca* de De Antoni comenzaron a programarse en 1925, es decir, un año después del fallecimiento de Puccini (*La Voz de Menorca*, 24 de septiembre de 1925, p. 1). Así lo informó el *Diario de Alicante*, el 4 de febrero de 1926 (p. 1): “Está anunciada la grandiosa superproducción dramática basada en el drama de Sardou en que basó su ópera el inmortal compositor G. Puccini, titulada *Tosca*”. Las reseñas críticas sobre la proyección en Alicante describieron la velada como una experiencia mística, de catarsis, como si el fallecimiento del compositor hubiese invitado al recogimiento durante el visionado de la película:

Ante un público selectísimo y admirando en la pantalla a la genial artista Francesca Bertini interpretar *Tosca* del inmortal maestro Puccini, nos permitió el silencio sepulcral por ejecutar al sexteto que dirige el simpático maestro señor Requena, un programa que verdaderamente entusiasmó al auditorio. La ópera *Tosca* puesta a la pantalla en la película fue la que durante su representación nos hizo subsistir en un ambiente de ternura y de apasionamiento, a la vez que el sexteto nos hacía saborear frases delicadas de una fantasía sobre motivos de la misma obra, resultando que oíamos *Tosca* y admirábamos *Tosca* (*Diario de Alicante*, 5 de febrero de 1926, p. 2).

En julio de 1928 la prensa española anunció dos nuevas adaptaciones cinematográficas de *Tosca*, que no tuvieron trascendencia. Una de ellas, protagonizada por Dolores del Río y dirigida por Edwin Carewe, se rodaría en Europa, mientras que la otra versión, filmada en Roma, sería dirigida por Fitzmaurice y contaría con Billie Dove como protagonista (*La Libertad*, 5 de julio de 1928, p. 6). Sin embargo, la versión de Carewe nunca llegó a realizarse. En su lugar, terminó rodando *The Girl of the Golden West* (1923), una adaptación de la novela de Belasco que sirvió como base literaria para *La fanciulla del West* (1910) de Puccini. En cuanto a la versión de Fitzmaurice no se ha localizado su proyección en España. Por otro lado, hay que hacer también referencia a otra adaptación de *Tosca* que lamentablemente no pudo exhibirse. Dirigida en 1918 por Edward José y producida por la Famous Players, fue protagonizada por Paulina Frederick. Debido a problemas con los derechos del guion escrito por Charles E. Whittaker, la película no pudo proyectarse en Europa (*El Mundo Cinematográfico*, 7 de agosto de 1918, p. 5). A pesar de estos inconvenientes, es importante destacar que en España se anunció la existencia de estas otras versiones, por lo que *Tosca*, tanto en su forma operística como cinematográfica, siguió generando un gran interés en el país.

La tercera adaptación filmica de *Tosca* que se proyectó en España fue la dirigida por Carl Koch y producida por Scalera Film. Se estrenó en el año 1941 y se considera la primera película sonora inspirada en el drama de Sardou. La banda sonora fue arreglada por Umberto Mancini, quien incluyó números de la ópera de Puccini y algunas piezas de Giovanni Paisiello (Devesa y Potes, 1995, p. 124). La interpretación musical estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de la E.I.A.R. de Roma, bajo la dirección de Fernando Previtali. Inicialmente, la película iba a ser dirigida por el cineasta francés Jean Renoir, pero debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial, se vio obligado a abandonar la producción. En 1939 Vittorio Mussolini, hijo de Benito Mussolini y productor de cine, invitó a Renoir a rodar una adaptación de *Tosca* para su empresa, Era-Film, en colaboración con Scalera Film (Blom, 2017, p. 150). Vittorio Mussolini no solo era un gran aficionado al cine, sino que también se había consolidado como una figura relevante en la industria cinematográfica italiana a través de Era-Film y como redactor jefe de *Cinema*, la principal revista de cine en Italia. Al final de los años treinta se realizaron muchas coproducciones franco-italianas, especialmente por parte de la empresa romana Scalera, fundada en 1938. La productora creó su propio sistema de estudios y estrellas, basado en el modelo de Hollywood. Scalera desarrolló una política de expansión internacional mediante coproducciones con Alemania, España y, sobre todo, con Francia (Blom, 2017, p. 151).

Después de terminar el guion y tras rodar solo las primeras secuencias en el Castillo Sant'Angelo, Jean Renoir tuvo que abandonar abruptamente Roma, el 19 de mayo de 1939 debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial (Blom, 2017, p. 159). Los fascistas italianos estaban dispuestos a apoyar a los alemanes y declarar la guerra a Francia. Renoir pudo comprobar de primera mano la gravedad de la situación. El 13 de mayo fue atacado en la calle tras comprar un ejemplar del periódico vaticano *L'Osservatore Romano*, el único que no estaba controlado por la censura fascista. La dirección de la película recayó en Carl Koch, quien ejercía de asistente de Renoir. Tras la declaración de guerra de Mussolini a Francia, el 10 de junio de 1940, se pidió priorizar la finalización de la película lo antes posible. Originalmente, Renoir había tomado en consideración a la actriz Viviane Romance para el papel principal; sin embargo, finalmente, se optó por contratar a Imperio Argentina. Sus compañeros de reparto fueron Rossano Brazzi (Cavaradossi), un joven actor ya consagrado en Scalera, y el actor franco-suizo Michel Simon, que interpretó al villano barón Scarpia y había colaborado anteriormente con Renoir, a principios de los años treinta (Blom, 2017, p. 155). Michel Simon, Imperio Argentina y Koch pudieron permanecer en Italia, debido a su doble nacionalidad suiza, argentina y alemana, respectivamente (Blom, 2017, p. 159).

Tosca se estrenó el 30 de enero de 1941 en el Cine Moderno de Roma (Blom, 2017, p. 159). La prensa italiana, aunque expuso algunos reparos, también reconoció aspectos positivos de la película. Filippo Sacchi, colaborador del *Corriere della Sera*, se mostró gratamente impresionado por las tomas de los exteriores (Blom, 2017, p. 160). En 1940 los críticos italianos, cansados de que las cintas se filmasen en estudios, elogiaban prácticamente todas las películas que incluían escenas al aire libre. Por su parte, Pietro Bianchi y su colega Enrico Emanuelli se mostraron negativos con respecto a la interpretación de Imperio Argentina. Emanuelli habló de la actriz española en *Tempo* y consideró que se le había dado mucha libertad en ciertos aspectos de su actuación. Aunque su expresión era vivaz y

entusiasta, tanto en sus habilidades teatrales como en el canto, esa exuberancia no estaba a la altura del personaje (Blom, 2017, p. 160). El general Francisco Franco tuvo la oportunidad de ver la película, en una sesión privada, con motivo de su viaje a la ciudad italiana de Bordighera para entrevistarse con Mussolini (*Noticiario Cifesa*, 1941, p. 20). Franco compartió su admiración por la película y la actriz. Esta reacción es comprensible, dado que Imperio Argentina había manifestado abiertamente su simpatía por el régimen franquista. Además, recibió una pública reivindicación al tratarse de una gloria de España. Imperio Argentina, cuyo nombre real era Magdalena Níle del Río, nació en Buenos Aires en 1905 (Torres, 2014, p. 62). Desde pequeña fueron visibles sus dotes interpretativas para el baile y el canto. Su madrina profesional fue la bailarina y cupletista Pastora Imperio. Estudió danza en España, donde adoptó el nombre artístico de Imperio Argentina y debutó en el Teatro Romea de Madrid. Su repertorio abarcó desde tangos arrabaleros hasta canciones cubanas y andaluzas. Su filmografía, tanto de cine mudo como sonoro, fue tan extensa como su vida.

La productora nacional Cifesa alcanzó un acuerdo con Scalera Film para rodar de manera colaborativa una película en Italia y otra en España, respectivamente. La Compañía Industrial Film Española S.A (Cifesa) fue fundada el 15 de marzo de 1932 en Valencia (Fernández de Terán García, 2013, p. 84). La empresa valenciana realizó importantes esfuerzos e inversiones a favor de la propaganda franquista. El primer resultado de ese reciente convenio con Scalera Film fue la producción de *Tosca* (*Baleares*, 5 de abril de 1941, p. 3). Cifesa publicó para la ocasión una edición que incluía el argumento de la película y fotografías de diversas escenas (*Cifesa*, 1941). La prensa española se hizo eco de la acogida del estreno en Roma, compartiendo la opinión del director de cine español Edgar Neville, quien tuvo la oportunidad de visionarla:

El domingo es el único día en que los traperos y los artistas de cine no se cruzan en la calle a las siete de la mañana. Pero el domingo, los artistas, lanzados ya al horario campesino se despiertan a la hora de siempre y escriben cartas a sus amigos para decirles, por ejemplo, que anoche vieron “Tosca” y que “Tosca” es la mejor película que ha salido jamás de estos Estudios [Scalera Film]. La fotografía del italiano [Ubaldo] Arata es la más extraordinaria que he visto jamás, superior a todo lo hecho hasta hoy en Europa y América; el guion de Renoir es un portento y la dirección de Koch, estupenda. Todo ello eleva la película a la más alta categoría internacional. Pero lo que nos debe enorgullecer es la interpretación de Imperio Argentina, verdaderamente insuperable, no ya porque sea a gran distancia, a grandísima distancia, su mejor trabajo, sino porque la coloca de un golpe en el cine mundial y a nivel de los más grandes filmes que se recuerdan. Todo lo que se diga es poco, tanto de ella como de los demás [...], pero te aseguro que el triunfo de Imperio es impresionante y alcanzará hasta dónde puede llegar una actriz que lo es, sobre todo cuando se la creía encerrada en el patio de lo regional y lo folklórico (*Primer Plano*, 23 de febrero de 1941, p. 4).

Las palabras de Edgar Neville sirvieron para que el colaborador de *Primer Plano* manifestara su apoyo a la cinematografía española, que en ese momento se limitaba a producciones de carácter provincial. Como ha estudiado Joaquín Cánovas, casi la totalidad

de las regiones y capitales de provincia de España fueron protagonistas o escenarios de películas documentales de largometraje o cortometraje (Cánovas, 1968, pp. 154-155). Según el crítico de *Primer Plano*, España contaba con actores y actrices de temperamento excepcional, capaces de ofrecer actuaciones que resonaran universalmente.

La *Tosca* de Koch fue calificada por la prensa madrileña como la “película de las cuatro naciones”, por encontrarse reunido lo más selecto del cine europeo (*Primer Plano*, 23 de febrero de 1941, p. 4). Alemania, Francia, Italia y España estaban representadas por Carl Koch, Michael Simon, Rossano Brazzi e Imperio Argentina, respectivamente. Antes de su estreno en España, ya se anticipó que la película sería un gran éxito en el país, dado que la participación de la “estrella de España, Imperio Argentina” y del reputado director de cine, Carl Koch, hacían de ella una superproducción (*Pueblo*, 6 de agosto de 1941, p. 3). Evidentemente, la presencia de Imperio Argentina tuvo un impacto significativo en la cobertura mediática española, que dedicó páginas completas a detallar cada aspecto de la nueva producción y la interpretación de la artista: “*Tosca*, además de ser oro puro del celuloide, tiene además para nosotros un atractivo mayor: el de haber sido escogida para el papel central nuestra Imperio Argentina” (*Pueblo*, 8 de enero de 1943, p. 2). La prensa destacó que, por primera vez en la historia del cine español, una artista nacional encabezaba el reparto de una película y asumía el papel de una heroína de renombre universal (*Pueblo*, 5 de enero de 1943, p. 2). Además, se señaló que este logro era aún más meritorio, teniendo en cuenta que Imperio Argentina había sido seleccionada entre las mejores artistas de Europa. Se celebró que, con *Tosca*, la actriz había alcanzado el triunfo más grande de su carrera artística (*Pueblo*, 7 de enero de 1943, p. 2). El público español estaba acostumbrado a verla interpretar papeles cómicos, junto con sus destacadas interpretaciones de bailes y cantes. De esta manera, parte del interés por conocer la película derivó de querer apreciar las habilidades artísticas de Imperio Argentina al reencarnar un personaje profundamente humano (*Jornada*, 19 de diciembre de 1942, p. 2). Quienes tuvieron la oportunidad de ver la película coincidieron en que Imperio Argentina no solo sobresalía como una excelente actriz cómica, sino que también demostraba su gran capacidad para interpretar roles dramáticos. Al analizar los comentarios de la prensa española hacia la artista se observa una clara reivindicación nacional, pues se llegó a considerar que *Tosca* había encontrado finalmente a su mejor intérprete (*Pueblo*, 8 de enero de 1943, p. 2).

El estreno de la película en España fue ampliamente anunciado en los diarios y periódicos nacionales. La nueva adaptación cinematográfica de la obra de Sardou fue presentada de la siguiente manera: “La más bella de las partituras de Puccini, *Tosca*, está llevada a la pantalla por Imperio Argentina, en la que nos muestra facetas nuevas de su arte exquisito” (*La Prensa*, 13 de junio de 1941, p. 3). Revistas como *Ritmo* (1 de noviembre de 1941) y *Primer Plano* (13 de julio de 1941) despertaron el interés del público al dedicar sus portadas a Imperio Argentina caracterizada como Floria Tosca.

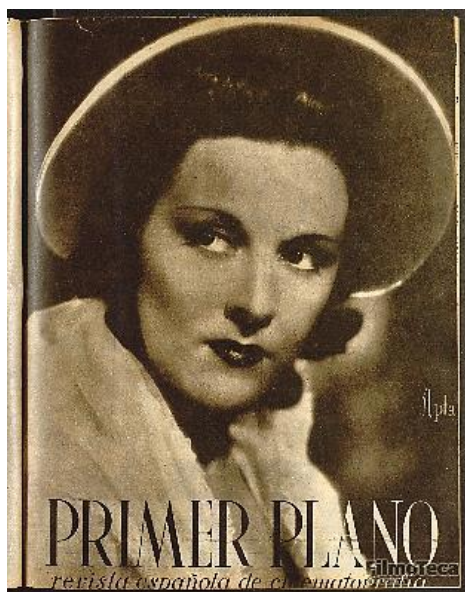


Fig. 3: Portada de Imperio Argentina como Tosca en la revista *Primer Plano*.
(FilmoTeca de Catalunya, Colecciones *Primer Plano*: 1940-1963 [1178]).

Otros diarios españoles promocionaron la película mediante la inclusión de fotografías de algunas escenas, y la publicación de numerosos anuncios a medida que se acercaba su estreno en el país (*La Prensa*, 4 de enero de 1943, p. 4). En dichos anuncios, la figura de Imperio Argentina se utilizó como principal reclamo, cobrando incluso mayor protagonismo que el propio título de la producción (*La Prensa*, 5 de enero de 1943, p. 4).



Figura 4: Anuncios del estreno de la *Tosca* de Koch en Barcelona (*La Prensa*, 5 de enero de 1943).

La película se exhibió por primera vez en España, el 5 de enero de 1943, en el Cine Fémina de Barcelona (*La Prensa*, 5 de enero de 1943, p. 4). La crítica elogió la producción por superar con éxito los desafíos que planteaba fusionar el drama de Sardou con la música de Puccini (*Hoja Oficial de la Provincia de Barcelona*, 11 de enero de 1943, p. 7). De hecho, el colaborador del diario *La Libertad* de Valladolid expresó su satisfacción al descubrir que Koch no había basado su versión en la ópera pucciniana. No obstante, también reconoció la posibilidad de que la película tuviese una acogida menos entusiasta por aquellos espectadores que acudieron con la esperanza de ver una adaptación de la *Tosca* de Puccini:

Pueden haber salido decepcionados de la proyección de “Tosca” quienes fueron a verla con la esperanza de reconocer, en la pantalla, esa otra “Tosca”, tantas veces disfrutada en amables salas decimonónicas cuajadas de dorados, arañas, terciopelos y candilejas. He ahí, a mi juicio, el auténtico ambiente de la ópera romántica del maestro de Lucca. Arias, solos y dúos, para ser aplaudidos enardecidamente –“¡bravo, bravo!”– por un público fiel de pecheras impolutas y vestidos de noche.

Desde luego, esta “Tosca” cinematográfica no tiene nada que ver con aquella otra “Tosca” operística. Y no lo siento por más que me declare melómano empedernido. Carl Koch se hubiera equivocado rotundamente al dejarse ganar por un Puccini tradicional. Ese era, precisamente mi temor ante el anuncio de esta película, que su director nos sirviera una especie de “ópera en conserva”, en el ambiente frío y medio burgués de una sala de proyecciones (León, 9 de enero de 1943, p. 5).

Según la opinión del mencionado crítico, adaptar una obra teatral al cine ya era una tarea compleja, pero trasladar una ópera a la pantalla resultaba aún más desafiante. El drama musical, por su naturaleza, sus medios expresivos y su contenido se consideró altamente “anticinematográfico” (P., 19 de enero de 1943, p. 7). La prensa española admiró la decisión de Carl Koch de integrar los planos de la película con la partitura de Puccini, puesto que dio como resultado una combinación artística novedosa. Números como ‘Recondita armonía’, ‘Vissi d’arte’ y ‘E lucevan le stelle’ fueron seleccionados para servir de fondo musical (música extradiegética) a la acción escénica. Incluso se llegó a comentar que la ópera del maestro italiano había alcanzado en esta *Tosca* una majestuosidad insospechada. En los títulos de crédito se indicó que ‘Vissi d’arte’ fue interpretada por Mafalda Favero, mientras que ‘Recondita armonía’ y ‘E lucevan le stelle’ fueron confiados a Ferruccio Tagliavini. Además de Puccini, se incluyeron algunas piezas del compositor Giovanni Paisiello como un ‘Te Deum’, y arias de cámara de los siglos XVI y XVIII. En una de las escenas de la celebración de la reina María Carolina en el Palacio Farnesio, el reconocido Paisiello –compositor de la corte napolitana– aparece dirigiendo el ensayo de una cantata que Tosca interpretará como cantante solista junto a la orquesta, en la fiesta en honor a la reina (Schickling, 2004, p. 130). En esta escena, tanto los personajes de la historia como el público tienen la oportunidad de escuchar la interpretación del ensayo, por lo que, en este caso, la utilización de la música sería diegética. La prensa española aprovechó esta escena para generar interés en la película, destacando la interpretación de estas piezas por parte de Imperio Argentina.

Los decorados, el vestuario y la fotografía también fueron altamente valorados. Los movimientos y ángulos de la cámara capturaron eficazmente escenas como la ejecución de Cavaradossi, alcanzando un nivel de emoción casi pictórica. Por esta razón, el colaborador de *La Libertad* resaltó que Carl Koch había logrado convencerlos de que “esta Tosca es cine, buen cine” (León, 1943, p. 5). En cuanto al aspecto interpretativo, resultan inesperadas las valoraciones hacia Imperio Argentina. Los elogios previos a la actriz antes del estreno en España se desvanecieron tras la exhibición. En la reseña crítica publicada por la *Hoja Oficial de la Provincia de Barcelona* (11 de enero de 1943, p. 7) se valoró en primer lugar a Michel Simon por su magnífica interpretación como Scarpia, quedando Imperio Argentina relegada a un segundo plano. La prensa barcelonesa opinó que la actriz había interpretado con dignidad el personaje, pero que no se ajustaba a sus habilidades artísticas (*La Prensa*, 6 de enero de 1943, p. 3). Según este sector de la crítica, Imperio Argentina no lograba encarnar a la Floria Tosca que el autor francés había imaginado: una mujer enérgica, autoritaria, que no vacila ante el crimen por el amor de su hombre. Además, se argumentó que la actriz no poseía la fuerza expresiva que requería el guion cinematográfico. En Madrid, en cambio, sí hubo críticos que apoyaron su interpretación. El colaborador del periódico madrileño *Pueblo* (11 de enero de 1943, p. 2) se sumó a aquellos que expresaron su admiración por la actuación de Imperio Argentina; solo seis días después de su primera proyección en Barcelona, la película se estrenó en Madrid, el 11 de enero de 1943, en el Cine Avenida (*Pueblo*, 11 de enero de 1943, p. 2). La prensa de la capital española también consideró este evento como uno de los más destacados de la temporada del Cine Avenida. Según el colaborador de *Pueblo*, si Francesca Bertini fue considerada como la Tosca muda por excelencia, Imperio Argentina había alcanzado la misma distinción en la versión sonora. Para los admiradores de la artista, el hecho de que compartiese reparto con reconocidos actores internacionales como Michel Simon no era un inconveniente, ya que confiaban en que su interpretación estaba a la altura de esos grandes profesionales (Gandía, 12 de enero de 1943, p. 2).

Desafortunadamente, la *Tosca* de Koch no alcanzó el éxito esperado en España y no tuvo mayor trascendencia después de su proyección. Aunque no superó en fama a sus predecesoras, fue considerada una película aceptable y logró alcanzar la notable cifra de cincuenta proyecciones en el Cine Fémica de Barcelona (*La Prensa*, 21 de enero de 1943, p. 4). Lo mismo sucedió en el Cine Avenida, donde durante tres semanas cautivó al público, obteniendo un triunfo sostenido (*Pueblo*, 1943, p. 2).

4. CONCLUSIONES

La cinematografía no ha permanecido ajena a la obra de Giacomo Puccini, uno de los compositores más importantes de la historia de la ópera. Las adaptaciones filmicas de *Tosca* fueron un éxito de público y crítica en España, además de resultar rentables para los empresarios de los teatros. Tres versiones de este drama de Sardou se proyectaron en el país, gracias a los acuerdos establecidos entre las productoras españolas, francesas e italianas: *La Tosca* (1908) de André Calmettes y Charles Le Bargy, producida por Film d'Art; *Tosca* (1918) de Alfredo De Antoni, de la productora Caesar Film; y *Tosca* (1941) de Carl Koch, producida por Scalera Film.

La exhibición de estas adaptaciones fílmicas pone de manifiesto el alcance y la repercusión social de la obra de Sardou y, sobre todo, el impacto de la ópera de Puccini. El estreno de estas versiones advierte el interés que generó, o que pudo llegar a suscitar, en el público español la transposición de una obra popularizada por el compositor italiano. Además, la temprana inclusión de estas películas en las programaciones cinematográficas es muestra de la curiosidad que rodeó a las adaptaciones de *Tosca*, una ópera que no solo se representó en los teatros líricos, sino que también irrumpió en los escenarios urbanos. Aunque no se trataba de “óperas cinematográficas” y tomaban como base el drama de Sardou, su proyección fue posible gracias al apoyo de los numerosos seguidores que la *Tosca* de Puccini y su autor contaron en España. Los fragmentos musicales de la ópera que acompañaron las proyecciones de estas películas establecieron una nueva forma de relación entre el compositor y el público, mediada a través del cine. Este fenómeno fue especialmente evidente en la recepción de la versión de De Antoni, cuya acogida se vio influenciada por aquellos espectadores que esperaban visionar la obra de Puccini en la pantalla. Estas adaptaciones cinematográficas de *Tosca* interesaron a los empresarios españoles no solo como un fenómeno artístico, sino también social. Además de servir como un medio para atraer público, estos filmes también son resultado de la tradición transversal del cine por ofrecer las obras que dominaron la opinión pública durante un determinado momento.

Siempre ha existido cierto debate en torno a las adaptaciones cinematográficas de obras literarias estimadas, particularmente en lo que respecta a mantener la fidelidad artística del texto original o si, por el contrario, el cineasta debía tomar distancia en favor de una mayor coherencia expresiva para el filme. En el caso de las películas de *Tosca*, cabe mencionar que la prensa española no generó controversia respecto a su conversión cinematográfica. Es más, su recepción fue generalmente más favorable que la que recibieron, en su momento, el drama de Sardou y la ópera de Puccini, por sus mayores recursos expresivos, independientemente de cómo cada director los empleó. En España, el único debate que surgió estuvo relacionado con la interpretación de Imperio Argentina en la película de Carl Koch. La participación de la artista garantizaba, sin duda, un éxito asegurado en su proyección en España. Sin embargo, al contrario de lo esperado por la prensa nacional, su actuación influyó en que fuese acogida como una película más de las que se proyectaban en el país. Imperio Argentina no convenció en el papel de Tosca, al no encarnar plenamente el carácter dramático que el personaje requería. La presencia de la artista muestra cómo el éxito o fracaso de un estreno no dependía únicamente de la obra en sí, sino que la participación de Imperio Argentina influyó en cierta manera en la acogida de la cinta.

La crítica española tuvo en cuenta en sus juicios artísticos que las adaptaciones de una obra estaban influenciadas por su contexto histórico y social y que, al mismo tiempo, tenían su propia identidad. Tanto la versión operística como la dramática y cinematográfica de *Tosca* coexistieron y se retroalimentaron en las carteleras españolas. Los empresarios teatrales se beneficiaron en gran medida de la popularidad del compositor y del éxito de su ópera en España para programar estas versiones cinematográficas, ya que ofrecían una nueva perspectiva sobre la tan apreciada obra del músico italiano. Asimismo, *Tosca*, en su versión operística, se benefició de la continua circulación y difusión de su partitura por todo el país,

gracias al acompañamiento musical de estas películas. Esto contribuyó en seguir afianzando aún más el repertorio del compositor en España durante la primera mitad del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, R. (1998). *The ciné goes to the town: french cinema, 1896-1914*. California: University California Press.
- Abel, R. (Ed.) (2005). *Encyclopeia of early cinema*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Albéniz, E. (20 de marzo de 1903). Vasco-Riojanas. *La Rioja*, p. 2.
- Alonge, A. y Alovisso, S. (2017). L'industria cinematografica, tra patriottismo e mercato. En M. Scavini (Ed.), *Torino nella Grande Guerra* (pp. 219-240). Turín: L'Harmattan Italia.
- Araquistán, L. (16 de diciembre de 1900). Teatro Real. Estreno de "Tosca". *El País*, p. 3.
- Arce Bueno, J. (1996-1997). Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, pp. 273-280.
- Arce Bueno, J. (2012). Chapí y el cine: a propósito de las adaptaciones filmicas de las obras de Ruperto Chapí. En V. Sánchez, J. Suárez Pajares & V. Galbis López (Coords.), *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, 2 (pp. 209-235). Valencia: CulturArts.
- Avenida (11 de enero de 1943). Hoy, el acontecimiento cinematográfico de la temporada. *Pueblo*, p. 2.
- Baleares (5 de abril de 1941). Noticiario nacional, p. 3.
- Biagi Ravenni, G., y Schickling, D. (2015). *Giacomo Puccini. Epistolario I (1877-1896)*. Florencia: Leo S. Olschki Editore.
- Blanco Álvarez, N. (2021). Gigantes y cabezudos, una zarzuela de película. En M. Perandones Lozano & M. E. Cortizo Rodríguez. (Eds.), *Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX* (pp. 255-269). Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones.
- Blasco, E. (8 de abril de 1901). Crónica de teatros. *La Ilustración Artística*, p. 2.
- Blom, I. (2017). Unaffectedness and Rare Eurythmics: Carl Koch, Jean Renoir, Luchino Visconti and the production of "Tosca" (1943/41). *The Italianist*, 27 (2), pp. 149-175.
- Bovari, R. y Del Porro, R. (2008). "E lucea... lo schermo". Giacomo Puccini e il "cinema delle origini". En M. De Santi (Ed.), *Puccini al cinema* (pp. 49-63). Florencia: Aska edizioni.
- Caldiron, O. (2008). Il sogno pucciniano di Carmine Gallone. En M. De Santi (Ed.), *Puccini al cinema* (pp. 109-117). Florencia: Aska edizioni.

- Cánovas Belchí, J. (1986). Murcia y el cine en la década de los veinte: la producción de películas y documentales. El Cine-Club de Murcia. 1936. *Imafronte*, (2), pp. 153-160.
- Cánovas Belchí, J. (2011). Identidad nacional y cine español: el género chico en el cine mudo español. A propósito de la adaptación cinematográfica de “La verbena de la Paloma” (José Buchs, 1921). *Quintana: Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 10, pp. 65-87.
- Carmona Lázaro, A. (2015). Análisis de la recepción y canonización de las comedias del Siglo de Oro a partir de sus adaptaciones cinematográficas. C. Mata Induráin & A. Zúñiga Lacruz (Coords.). *Veni docendi*, Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro, 3 (pp. 7-21). Navarra: Biblioteca Áurea Digital de la Universidad de Navarra.
- Cilea, L. (2022). *Bertini 20*. Roma: Bibliotheka Edizioni.
- De Santi, M. (Ed.). (2008). *Puccini al cinema*. Florencia: Aska edizioni.
- Devesa, D. y Potes, A. (1995). Filmografía. *Nosferatu: Revista de cine*, 17, pp. 118-131.
- Diario de Alicante* (4 de febrero de 1926). Por esos cines. Moderno, p. 1.
- Diario de Alicante* (5 de febrero de 1926). Por esos cines. Monumental, p. 2.
- Diario de la Marina* (2 de marzo de 1923). Francesca Bertini en “Magdalena Ferat”, p. 9.
- Diario de Reus* (13 de abril de 1918). Teatro Fortuny. “Tosca”, p. 1.
- Duckett, V. (2013). The “voix d’or” on silent film: the case of Sarah Bernhardt. En Dall’Asta, M., Duckett, V. y Tralli, L. (Eds.), *Researching women in silent cinema: new findings and perspectives* (pp. 318-333). Bolonia: Alma Mater Studiorum.
- Duckett, V. (2023). *Transnational Trailblazers of Early Cinema: Sarah Bernhardt, Gabrielle Réjane, Mistinguett*. California: University California Press.
- Efe. (16 de diciembre de 1900). Las noches del Real. Estreno de “Tosca”. *El Globo*, p. 1.
- El Adelanto* (3 de abril de 1920). La música en la plaza, p. 2.
- El bien público* (1 de febrero de 1919), p. 3.
- El Bien Público* (28 de enero de 1919). Grandioso acontecimiento cinematográfico, p. 2.
- El Cine* (13 de abril de 1918), p. 1.
- El Cine* (6 de abril de 1918), p. 1.
- El Día* (16 de enero de 1919). Los teatros. En el Real “Tosca”, p. 3.
- El Liberal* (18 de diciembre de 1918). Circo, p. 2.
- El Liberal* (7 de mayo de 1901), p. 3.
- El Mundo Cinematográfico* (30 de marzo de 1918). Presentaciones, p. 3.
- El Mundo Cinematográfico* (6 de abril de 1918). Gente que vale, p. 6.

- El Mundo Cinematográfico* (6 de abril de 1918). Suplemento gratuito, p. 1.
- El Mundo Cinematográfico* (7 de agosto de 1918). Una “Tosca” nueva, p. 5.
- El Orzán* (29 de noviembre de 1918). En el teatro. “Tosca”, por la Bertini, p. 2.
- El País* (15 de diciembre de 1900). Cosas de teatros. Estrenos, p. 3.
- El Pueblo* (27 de junio de 1910). Teatros. Plaza de toros, p. 2.
- Encabo Fernández, E. (2004). Relaciones entre ópera y cine: historias de un continuo trasvase cultural. En J. D. Vera Méndez & A. Sánchez Jordán, *Cine y literatura: el teatro en el cine* (pp. 207-216). Murcia: Universidad de Murcia.
- Erkens, R. (Ed.). (2017). *Puccini-Handbuch*. Alemania: J. B. Metzler.
- Fernández de Terán García, A. (2013). *Relaciones cinematográficas del primer franquismo: Cifesa, Ufa y Cinecittá* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad CEU San Pablo.
- Ferrer Forés, M.A. (2008). *Tosca, de Giacomo Puccini. La génesis, la obra y su interpretación* (Tesis doctoral). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Flores y Abejas* (2 de febrero de 1919). Floreos-Aguijonazos, p. 3.
- Fress, R. (2000). ‘In a Regime of Liberty’: The Theatrical Coquette in the Belle Époque. *Nottingham French Studies*, 39 (2), pp. 177-192.
- Galiano, L. (28 de febrero de 1918). Italia, la maestra. *Arte y Cinematografía*, p. 47.
- Gandía. (12 de enero de 1943). Cine. “Tosca”. *Pueblo*, p. 2.
- Gómez García, I. (2019). Del teatro al cine: sobre el concepto de adaptación y sus transformaciones. En M. Presotto (Ed.), *El teatro clásico español en el cine* (pp. 27-42). Venecia: Edizioni Ca’ Foscari.
- Gordillo Álvarez, I. (2007). Shakespeare compra palomitas. Adaptaciones fílmicas de ‘Macbeth’. *Comunicación*, 5, pp. 187-204.
- Guidi, U. (2008). Recondita armonía. L’altro Puccini al cinema. En M. De Santi (Ed.), *Puccini al cinema* (pp. 139-157). Florencia: Aska edizioni.
- Heraldo de Madrid* (23 de febrero de 1901). Espectáculos. Salón de Actualidades, p. 3.
- Heraldo de Zamora* (10 de marzo de 1919). Espectáculos. Nuevo Teatro, p. 2.
- Hoja Oficial de la Provincia de Barcelona* (11 de enero de 1943). Cines. Fémina, p. 7.
- Il Messaggero* (15 de enero de 1900). La prima della “Tosca” al Costanzi, p. 1.
- J.A. (29 de octubre de 1895). Teatro de la Princesa. “La Tosca”. *El Liberal*, p. 2.
- Jornada* (19 de diciembre de 1942). Imperio Argentina en “Tosca”. Nuevas canciones de Imperio Argentina, p. 2.
- Koch, C. (dir.). (1941). “Tosca”. Scalera Film, producción. Barcelona: Ediciones Bistagne, Cifesa.

- La Almudaina* (13 de mayo de 1920). Teatros. Principal, p. 2.
- La Atalaya* (12 de diciembre de 1918). Sala Narbón. “Tosca”, p. 2.
- La Correspondencia de España* (21 de abril de 1909). Gacetillas. Romea, p. 6.
- La Correspondencia de España* (21 de julio de 1909). La Fiesta de la Prensa. Recreo de la Castellana, p. 6.
- La Correspondencia de España* (23 de febrero de 1901) Espectáculos. Actualidades, p. 6.
- La Correspondencia de España* (24 de noviembre de 1918). Cine y varietés. El Cine Ideal es pequeño, p. 4.
- La Correspondencia de España* (28 de noviembre de 1918). La soberana del gesto y de la expresión. Francesca Bertini en “Tosca”, p. 4.
- La Correspondencia de España* (30 de noviembre de 1918). El cartel de hoy. Cine Ideal, p. 7.
- La Correspondencia de Valencia* (3 de mayo de 1920). Cartelera. Funciones para mañana, p. 2.
- La Libertad* (11 de enero de 1919). De la cinematografía. Nuevo Teatro, p. 2.
- La Libertad* (5 de julio de 1928). Ecos de Cinelandia. Dos adaptaciones de “Tosca”, p. 6.
- La Monarquía* (22 de abril de 1888). Los teatros. Real, p. 3.
- La Prensa* (13 de junio de 1941). Desde la cabina, p. 3.
- La Prensa* (20 de agosto de 1919). Parque Recreativo, p. 2.
- La Prensa* (21 de enero de 1943). Desde la cabina, p. 4.
- La Prensa* (25 de mayo de 1921). Una notable película. “El genio alegre”, p. 1.
- La Prensa* (28 de agosto de 1919). “Tosca” en la Orotava, p. 2.
- La Prensa* (4 de enero de 1943). Películas de estreno, p. 4.
- La Prensa* (5 de enero de 1943). Hoy estreno de “Tosca”, p. 4.
- La Prensa* (6 de enero de 1943). Cinema. Estrenos. “Tosca”, en el Cine Fémica, p. 3.
- La Stampa* (14 de marzo de 1918). Una lettera della figlia di Sardou su Francesca Bertini nella “Tosca”, p. 3.
- La Última Hora* (19 de mayo de 1909). Información. Película artística, p. 2.
- La Vida Gráfica* (10 de abril de 1918). “Tosca”, p. 16.
- La Vida Gráfica* (29 de enero de 1919). “Tosca”. Por Francesca Bertini, p. 18.
- La Voz de Menorca* (24 de septiembre de 1925). Cine de verano, p. 1.
- La Voz de Menorca* (29 de enero de 1919). “Tosca”. Labor de la César Film, p. 1.
- Las Provincias* (17 de noviembre de 1908). Teatros. Principal, p. 2.
- León, P. (9 de enero de 1943). Cine. En Roxy. *Libertad*, p. 5.
- Los éxitos de “Tosca”. (7 de agosto de 1918). *El Mundo Cinematográfico*, p. 5.
- Luque, C. (20 de diciembre de 1900). “Tosca”. *España*, p. 11.

- Martín, R. (15 de marzo de 1919). Teatro Principal. *La Unión*, p. 3.
- Martínez, J. (1993). Un antecedente en Madrid del color y del sonido: el Salón de Actualidades. En VV.AA., *El paso del mudo al sonoro en el cine español* (pp. 185-191). Madrid: Editorial Complutense.
- Martínez, J. (2001). Cómo llegó el cine a Madrid. *Artigrama*, 16, pp. 25-38.
- Miss-teriosa. (17 de diciembre de 1900). “La Tosca”. Drama lírico de Puccini. *El Día*, p. 1.
- Mitchell, K. (2022). *Gender, writing, spectatorships*. Nueva York: Routledge.
- Moldes, E. (25 de abril de 1918). A propósito de un estreno. *El Mundo Cinematográfico*, p. 8.
- Molina Quintana, C.P. (2015). *Carmen: la heroína trágica que recorre su camino dramático hacia la inevitabilidad del bado en tres adaptaciones cinematográficas* (Tesis doctoral). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación.
- Noticiario Cifesa* (1941). Fichas Cifesa, p. 20.
- P. (19 de enero de 1943). Películas nuevas. “Tosca en Rialto”. *Jornada*, p. 7.
- P. Drito Bombolina. (25 de marzo de 1919). Espectáculos. Teatro Principal. *La Palanca*, p. 3.
- Pérez Bowie, J. A. (2007). La función paródica de las estrategias metaficcionales: apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela Doña Francisquita (Ladislao Vajda, 1952). *Anales de Literatura Española*, 19, pp. 189-204.
- Pérez Colodrero, C. & García Gil, D. (2017). Una zarzuela de cine: aproximación a las adaptaciones cinematográficas de “La verbena de la Paloma” de Tomás Bretón. En L. Miranda González & R. Sanjuán Mínguez (Eds.), *Música y medios audiovisuales. Análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas* (pp. 81-95). Alicante: Letradepalo.
- Primer Plano* (23 de febrero de 1941). Un comentario al estreno de “Tosca”, p. 4.
- Pueblo* (5 de enero de 1943). Pantalla. “Tosca”, por Imperio Argentina, p. 2.
- Pueblo* (6 de agosto de 1941). Cine, p. 3.
- Pueblo* (7 de enero de 1943). “Tosca”, p. 2.
- Pueblo* (8 de enero de 1943). Pantalla. “Tosca”, p. 2.
- Radigales J., y Villanueva Benito, I. (2019). *Ópera en pantalla. Del cine al streaming*. Madrid: Cátedra Ediciones.
- Radigales, J. (2009). Lo cinematográfico en Puccini. Lo pucciniano en el cine. En M. M. Olarte Martínez (Coord.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (pp. 197-215). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Radigales, J. & Bermúdez Cubas, Y. (2017). Ópera, texto y audiovisualización. Estudio de un caso: “El anillo del Nibelungo”. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 27, pp. 136–146.

- Riambau, E. & Monterde, J. E. (1979). Jean Renoir: el ciudadano del cinematógrafo. *Dirigido por...*, 66, pp. 16-28.
- Riambau, E. y Monterde, J. E. (1979). Jean Renoir: el ciudadano del cinematógrafo. 2ª parte. *Dirigido por...*, 67, pp. 6-19.
- Ritmo* (1 de noviembre de 1941).
- Rosal Moral, I. (2020). Giacomo Puccini: nueva amenaza italiana para la ópera wagneriana y la ópera nacional. Estreno de “Manon Lescaut” en Madrid (1893). *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 27, pp. 29-49.
- Rosal Moral, I. (2020). Luigi Mancinelli, Giulio Ricordi y Francesco Tamagno, figuras fundamentales en la recepción del primer Puccini en España: el estreno de “Edgar” en el Teatro Real (1892). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 33, pp. 281-302.
- Rosal Moral, I. (2021). Giacomo Puccini y el estreno de “La bohème” en los teatros madrileños: continuidad de la hegemonía de la ópera italiana en España. En E. González de Sande (Ed.). *Interconexiones: estudios comparativos de literatura, lengua y cultura italianas* (pp. 101-122). Madrid: Dykinson.
- Rosal Moral, I. (2023). *La recepción de las óperas de Puccini en España* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Saint-Aubin, A. (16 de diciembre de 1900). La “Tosca”. *Heraldo de Madrid*, p. 3.
- Salvador, M. (25 de febrero de 1909). De música. Sobre mis erratas. *El Globo*, p. 1.
- Sánchez Noriega, J. L. (2001). Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 17, pp. 65-69.
- Sánchez Rodríguez, V. (2021). Zarzuelas en 35 mm: repositorio de significados durante el desarrollismo (1959-1975). En M. Perandones Lozano & M. E. Cortizo (Eds.). *Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX* (pp. 457-468). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Santi, P. M. (2008). Si credeva di sapere e invece. En M. De Santi (Ed.), *Puccini al cinema* (pp. 13-37). Florencia: Aska edizioni.
- Schickling, D. (2004). Fictional Reality: Musical and Literary imagery in the *Toscas* of Sardou and Puccini. En D. Burton, S. Vandiver Nicassio & A. Ziino (Eds.). *Tosca's prims: Three moments of Western Cultural History* (pp. 121-134). Boston: Northeastern University Press.
- Serao, M. (14 de abril de 1918). Il grande avvenimento d'arte: “Tosca” al Maximun”. *Il Giorno*, p. 1.
- Serrano Alonso, J. (1996). De Puccini a Salvador María Granés: Un juego paródico como recepción de la ópera italiana en España. *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de*

- Literatura General y Comparada*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Thomas Adams, C. (2023). Puccini and Early Film. En A. Wilson (Ed.). *Puccini in context* (pp. 97-104). Londres y Nueva York: Cambridge University Press.
- Torres Clemente, E. (2007). *Las óperas de Manuel de Falla de La vida breve a El Retablo de Maese Pedro*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Torres, J. L. (2014). *El español como soldado argentino: participación en las campañas militares por la libertad e independencia*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Turina, J. (4 de enero de 1927). Cinematógrafos y teatros. *El Debate*, p. 2.
- Vázquez Abeijón, S. (2017). Influencia del cine de los orígenes en la literatura española del siglo XX. *El genio maligno: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 20, pp. 27-43.
- Vázquez Medel, M. A. (2001). “La Celestina”, de la literatura al cine, *Celestina: recepción y herencia de un mito literario* (pp. 125-141). Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Villanueva Benito, I. (2017). Óperas filmadas: estudio comparativo de “Don Giovanni” de Joseph Losey y Juan de Kasper Holten. *Fonseca: Journal of Communication*, 2, pp. 185-198.
- Wilson, A. (Ed.). (2023). *Puccini in context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Z. (5 de diciembre de 1887). Sección extranjera. *El Áncora*, p. 2.
- Zurita. (22 de mayo de 1909). Tutilimundi. “La Tosca”, muda. *La Última Hora*, p. 1.

Fecha de recepción: 06/04/2024

Fecha de aceptación: 09/12/2024