

Los estrenos puccinianos en Barcelona (1896-1928). Recepción crítica

The Puccinian Premieres in Barcelona (1896-1928). Critic Reception

Jaume Radigales Babí

Universitat Ramon Llull

jaumeradigales@ub.edu

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5208-2640>

RESUMEN

Este artículo se centra en el análisis de la recepción de las óperas de Giacomo Puccini (*Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del west* y *Turandot*), que se representaron por primera vez en los teatros de Barcelona (básicamente en el Gran teatre del Liceu) entre los años 1896 y 1928. Se trata de un periodo histórico muy interesante, que se corresponde con el de la continuidad de la hegemonía operística italiana –arraigada en Barcelona desde 1750– frente a la renovadora estética de las óperas de Richard Wagner. La polarización entre el gusto del público (mayormente partidario del italianismo encarnado en las propuestas puccinianas) y el menosprecio de la crítica hacia Puccini, marca el pulso de un momento clave para entender el cambio de gusto y de mentalidad ante el espectáculo operístico.

Palabras clave: ópera, Puccini, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, crítica.



ABSTRACT

This paper focuses on the analysis of the reception of Giacomo Puccini's operas (*Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del west* and *Turandot*), performed for the first time in Barcelona's theatres (basically at Gran Teatre del Liceu) between 1896 and 1928. This is a very interesting historical period, which corresponds to the continuity of Italian operatic hegemony –since 1750– in front of the refreshing aesthetics of Richard Wagner's Operas. The polarization between the taste of the public (mostly in favor of the Italianism embodied in Puccini's proposals) and the contempt of critics towards Puccini, marks a crucial to understand the change in taste and mentality regarding the operatic performance.

Key Words: opera, Puccini, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, critics.

Radigales Babí, J. (2025). Los estrenos puccinianos en Barcelona (1896-1928). Recepción crítica. *Cuadernos de Investigación Musical*, (21), pp. 41-71.

1. INTRODUCCIÓN

El espectáculo operístico arraigó en Barcelona desde 1750 y, hasta la actualidad, se ha mantenido sin interrupciones como una actividad integrada en el tapiz cultural de la ciudad. Tanto en ella como en muchas poblaciones catalanas, la ópera ha sido una manifestación artística de éxito y, durante décadas, con indiscutible aceptación popular. Hasta principios del siglo XX, la inmediatez con que títulos recientemente estrenados en ciudades extranjeras -sobre todo de Italia- se representaban en coliseos como el Teatro de Santa Cruz (más tarde Principal) o el Gran Teatre del Liceu, demuestran que Barcelona estaba al día de cuanto acontecía operísticamente en el país vecino. Y los empresarios de turno supieron intuir el éxito que dichos títulos podrían tener en los teatros que dirigían.

Enmarcado en el contexto de la *Giovane scuola*, donde se incluyen las opciones más explícitamente veristas, Giacomo Puccini (1858-1924) encarna como nadie la herencia de la gran y hegemónica tradición de ópera italiana. Y Barcelona, proclive a esa tradición, acogió con los brazos abiertos las obras puccinianas, muy bien aceptadas por el público y muy discutidas y relativizadas -incluso vapuleadas- por la crítica, a pesar de que fue el primero quien ganó la partida. Y es que, pese a los reparos de los críticos, las óperas de Puccini se impusieron temporada tras temporada en Barcelona desde las primeras representaciones¹.

Este trabajo se propone estudiar la sucesión de estrenos puccinianos en Barcelona -básicamente en el Liceu- desde la primera de las óperas representadas en la capital catalana (*Manon Lescaut*, en 1896) hasta las primeras funciones de *Turandot* en el teatro de La Rambla

¹ Con la excepción de *La fanciulla del west*.

(1928). Entre ambas óperas se cuentan los estrenos –a menudo coincidiendo con su estreno en España– de *La bohème* (1898), *Tosca* (1902), *Madama Butterfly* (1907) y *La fanciulla del west* (1915). Las tres óperas que integran *Il trittico* –*Il tabarro*, *Suor Angelica* y *Gianni Schicchi*– no llegaron a Barcelona hasta 1948 y *La rondine* hasta 1954. Y habría que esperar el año 2004 para que *Le villi* y *Edgar*² se representaran en Barcelona, en el marco de un doble programa pucciniano en versión de concierto.

La delimitación de los años estudiados en este artículo (1896-1928) se justifica por el hecho de que hasta muy después de la guerra civil no se presentaron en Barcelona nuevos títulos de Puccini, que había asentado su principal repertorio en los años precedentes y con continuas representaciones de *La bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly* principalmente, y siempre con intérpretes de referencia. Pero también porque esos años son los de la llegada de los grandes títulos de los músicos de la *Giovane scuola*, coincidiendo con el auge del repertorio wagneriano. Y aquí el investigador se encuentra con un inconveniente: se ha estudiado profusamente la recepción de Wagner en España y también (y sobre todo) en Catalunya³. Pero faltan investigaciones sobre la recepción de la *Giovane scuola* o sobre el verismo en las mismas latitudes, cosa que permitiría una interesante comparativa entre las apreciaciones sobre la “nueva” música procedente de Alemania y la nueva música (sin entrecomillar) que venía de Italia.

Pero lo cierto es que, desde la primera representación de una ópera de Wagner en Barcelona (*Lohengrin*, 1882), el compositor alemán hizo tambalear la hegemonía de la ópera italiana, como se puede deducir por muchas de las críticas publicadas en prensa en ese contexto. Y, si siempre se respetó a Verdi y a algunos de los títulos del belcantismo romántico, las élites intelectuales del momento libraron una desacomplejada batalla contra el verismo: suficientemente documentadas están las invectivas que desde la revista *Juventut* lanzó Joaquim Pena –adalid del wagnerismo y fundador de la *Associació Wagneriana*– contra la ópera *Fedora* de Giordano por la aparición escénica, en el tercer acto, de unas bicicletas (Alier & Mata, 1991, p. 75s.). Y es que uno de los argumentos que esgrimirán muchos críticos para atacar a Puccini es precisamente ese realismo que, para ellos, es contrario a la esencia de la ópera, del drama musical. Léase, por ejemplo, el fragmento que destacamos más adelante acerca del último acto de *Tosca*, cuando Cavaradossi muere como fruto de los disparos de un pelotón de fusilamiento: es ese ruido real, verosímil, *verista* a fin de cuentas, lo que molestaba a esos críticos.

Pero lo cierto es que la polarización fue un hecho durante los años estudiados entre los acérrimos detractores de la ópera italiana del momento (con Puccini al frente) y sus partidarios; entre estos últimos, la gran mayoría de los espectadores, atentos y adeptos a lo que representaba Puccini en el contexto de la ópera italiana: “melodiosa, apasionada y emocionalmente directa” (Wilson, 2024, p. 7).

² *Edgar* fue la primera ópera de Puccini (la segunda de su catálogo) que se estrenó en España: fue el 19 de marzo de 1892 en el Teatro Real de Madrid (Rosal Moral, 2024, p. 25)

³ La recepción de Wagner en España tiene varios estudios al respecto, sobre todo los relacionados con Cataluña (Janés, 1983), incluso la influencia del músico alemán en las artes plásticas españolas (Jiménez, 2013).

También es cierto que, dejando a un lado las representaciones de óperas italianas y las wagnerianas, el periodo estudiado incluye también la paulatina presencia en Barcelona de títulos hasta aquel entonces desconocidos en la ciudad: con la excepción de *Don Giovanni* – que se representó poco y mal en el siglo XIX⁴ (Radigales, 2006)–, no se conocían muchas óperas de Mozart que a partir de 1916 se vieron en la ciudad. Por no hablar de repertorio alemán ajeno a Wagner o de ópera rusa, además de la presencia de ópera francesa, habitual en Barcelona desde la segunda mitad del siglo XIX, aunque siempre cantada en italiano. Pero lo cierto es que la gran ópera italiana (especialmente de Verdi y a partir del momento estudiado de Puccini) marcó el barómetro de los escenarios del momento.

Hay que decir que las primeras representaciones barcelonesas de Puccini se debieron en gran parte al empeño de los empresarios que, en el contexto que nos ocupa, llevaron el timón del Liceu (y excepcionalmente, del Teatro Bosque con el estreno de *Madama Butterfly*). Nos referimos por un lado a Albert Bernis (1850-1911) y por otro a Joan Mestres Calvet (1877-1955). Bernis había sido antes empresario del Teatro Principal, donde se acogió la primera representación completa de una ópera de Wagner en Barcelona: *Lohengrin* (1882). Fue ese wagnerismo el que sin duda favorecería la labor de Bernis como empresario del Gran Teatre del Liceu a partir de la temporada 1882-1883, con reconocimiento de la crítica. Su gestión estuvo marcada por “combinar el sentido empresarial del teatro, con las exigencias de los propietarios y el sentido de la modernidad necesario para poner al Liceu al día en materia de repertorio” (Alier & Mata, 1991, p. 73). Ello explica la profusión de estrenos en el teatro de óperas de Wagner. Pero Bernis era un hombre listo y sabía que el gran público – y no pocos miembros de la Junta de Propietarios del Liceu– seguía prefiriendo la ópera italiana. Y las obras de Puccini empezaban a despuntar internacionalmente con gran aceptación de público –aunque siempre con reparos por parte de la crítica, que lo veía como un oportunista y un estratega para hacer dinero con los supuestos recursos “facilones” de sus melodramas– y lo que convenía era llenar el teatro y engrosar los ingresos de taquilla.

Parte de los criterios empresariales de Bernis fueron los mismos de Joan Mestres Calvet⁵, quien a partir de 1915 tomó las riendas del Liceu, un teatro en el que estuvo hasta la temporada 1946-47 (con algunas intermitencias) y ante el que sintió el compromiso de la internacionalización. A propósito de las primeras funciones de *Turandot* en Barcelona (1928), Alier comenta lo siguiente:

(...) si se llevaban a cabo este tipo de incursiones en el repertorio antiguo por un lado y en el contemporáneo por otro, se debía exclusivamente a que el empresario Mestres era consciente del valor cultural y musical de la ópera y prescindía en todo lo posible del criterio de su propio público y del entorno crítico de la prensa (Alier & Mata, 1991, p. 137).

⁴ *Così fan tutte* solo se había representado en una ocasión (1798) en el Teatro de Santa Cruz.

⁵ Entre la empresa de Bernis y la de Mestres estuvo la de Alfredo Volpini al frente del teatro.

Ciertamente, Mestres no siempre “escuchó” las voces críticas con sentido realista: el fracaso estrepitoso de las primeras funciones de *La fanciulla del west* en el Liceu (1915) merecieron en sus memorias —escritas treinta años más tarde— un comentario muy alejado de una realidad que veremos más adelante. Aquel fue el primer estreno de la gestión de Mestres en el Liceu y, en el apartado de las citadas memorias referido a esa ópera, se puede leer lo siguiente:

Desde aquella fecha se me han dedicado, puedo decirlo sin falsa modestia, muchos escritos encomiásticos sobre mi gestión artística al frente del Liceo, pero también es justo que diga que pocas veces he vuelto a sentir la satisfacción que me produjo en la prensa del día siguiente del estreno, comprobar que mis desvelos para presentar la obra lo mejor posible, no habían sido vanos. La crítica estuvo muy amable y felicitaba con rara unanimidad al novel empresario por su éxito personal (Mestres Calvet, 1945, p. 25).

Este trabajo se centra, pues, en la recepción crítica de las óperas representadas y no tanto en el comentario o inventario de sus intérpretes, aunque habrá puntuales referencias a ellos para dejar constancia del éxito o del fracaso de un u otro espectáculo. Porque de lo que se trata es de analizar en qué medida y por qué Puccini recibe no pocos varapalos por parte de la *intelligentsia* del momento. Para ello, una fuente esencial han sido los textos de la prensa diaria: una selección de los principales periódicos del momento como *La Vanguardia*, *La Publicidad*, *La Veu de Catalunya* o el *Diario de Barcelona*, además de revistas como *La esquella de la torratxa*, la *Revista Musical Catalana* o *Juventut*⁶. Por descontado, el impagable y reciente estudio sobre la recepción de Puccini en España de Isabel Rosal Moral (2024) ha sido también básico para la elaboración de este trabajo, además del estudio inédito de Gerard Guerra sobre las primeras funciones de *Manon Lescaut* en Barcelona, por no hablar de los trabajos historiográficos sobre el Gran Teatre del Liceu debidos a Roger Aliet. En este sentido, y si nos referimos al teatro de La Rambla barcelonesa, resulta también imprescindible la consulta en línea de sus anales, realizados con gran celo y rigor por Jaume Tribó, maestro apuntador del Liceu⁷.

2. PUCCINI DEBUTA EN BARCELONA CON *MANON LESCAUT*

Manon Lescaut llegó a Barcelona en 1896, tres años más tarde de sus primeras funciones en el Teatro Real de Madrid y de su estreno absoluto en el Teatro Regio de Turín.

El Gran Teatre del Liceu acogió aquellas primeras funciones de la tercera ópera del catálogo pucciniano el 5 de abril, a la que seguirían otras cinco representaciones. La obra volvería en otoño al coliseo de La Rambla con nueve funciones entre los meses de noviembre y enero de 1897 y no regresaría al Liceu hasta la temporada 1908-09.

Cuando se representó por primera vez en el teatro catalán, *Manon Lescaut* compartió cartel con un repertorio variado en el marco de una temporada que se había inaugurado con *Lohengrin* de Richard Wagner, tres óperas de Meyerbeer (*Dinorah*, *Les Huguenots* e *Il profeta*),

⁶ La transcripción de los fragmentos extraídos en la prensa del momento mantiene la ortografía del momento.

⁷ Consultables en <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/Default>. Todas las referencias a estrenos o representaciones del Liceu se extraen de esos Anales.

tres de Verdi (*Aida*, *Otello* y *Falstaff*⁸), además de *La Gioconda* (Ponchielli), *Cavalleria rusticana* (Mascagni), *Lucia di Lammermoor* (Donizetti) y tres óperas de autores españoles: *Pepita Jiménez* (Albéniz) y *Los amantes de Teruel* y *Garín* (Bretón). Había, pues, una clara hegemonía de la ópera italiana, a pesar de las tres óperas francesas de Meyerbeer y de la presencia de Wagner, que empezaba ya a polarizar las opiniones de un público proclive a la modernidad del compositor alemán, frente al supuesto conservadurismo de los espectadores fieles a la causa italiana. No obstante, hay aspectos interesantes que encajan perfectamente con la programación de *Manon Lescaut*: la presencia del verismo, con una ópera como la de Mascagni, que compartía cartel en el mismo programa con *Pepita Jiménez* de Albéniz. Además, las tres óperas de Verdi pertenecen al último periodo del compositor, manteniendo su pulso frente a la *Giovane scuola* a la que pertenecían Puccini y Mascagni.

En su crítica aparecida en el *Diario de Barcelona*, Suárez Bravo (7 de abril de 1896, p. 4151) destacaba el carácter teatral de la partitura pucciniana, frente a la “más musical” de Jules Massenet⁹. Aun así, el cronista destaca que Puccini tiende

(...) á la accion del momento, á tener cogido al público, y á mantenerle viva la atención. Para conseguirlo, no escrupuliza en los medios; todo se sacrifica á este objeto principal: no repara en la eleccion de los motivos, y los hay vulgares de sobra, y en vez de ocultar la vulgaridad con una instrumentacion discreta, los coloca descaradamente para que el metal se encargue de presentarlos en toda su crudeza. Pero hay en la partitura movimiento y vida, frases apasionadas y color dramático en los duos de Manon y Des Grieux, y destreza para disponer los finales de los actos (Suárez Bravo, 7 de abril de 1896, p. 4151).

Suárez Bravo no puede evitar establecer comparaciones con Wagner:

(...) hay en el prelude del tercer acto -además de la influencia de Mascagni-, y en los dúos de tenor y tiple cuando llegan á su mayor expresion dramática, recuerdos bien perceptibles de Tristan. No puede decirse que incurra en plagio; son de esas innovaciones con que un enriquece el lenguaje musical y que pasan despues á ser propiedad de todos¹⁰ (7 de abril de 1896, p. 4151).

Después de valorar positivamente el elenco del espectáculo, es curioso lo que el cronista dice sobre la recepción de la ópera entre los espectadores asistentes: “La mayoría de los espectadores se encerró en una prudente reserva esperando otras representaciones para formar juicio”. Lo cierto es que, a pesar de todo, la primera representación se saldó con varios números bisados, aunque es muy probable, como apunta Gerard Guerra en su estudio

⁸ También suponía el estreno en Barcelona (y en España).

⁹ *Manon* se había estrenado en el Liceu en diciembre de 1894 y reapareció en primavera de 1895 en el mismo teatro.

¹⁰ En su referencial estudio sobre Puccini, Budden (2020, p. 119s) destaca también cierta influencia wagneriana en algunos pasajes de *Manon Lescaut*.

sobre la recepción de la ópera en su estreno barcelonés, que tales bisbes se debieran al buen oficio de los cantantes, especialmente de la protagonista, la soprano Eva Tetrazzini (Guerra, 2015, p. 25).

Apunta Guerra en su trabajo otro aspecto interesante sobre la recepción de *Manon Lescaut* en Barcelona: que las elites culturales de la capital catalana habrían supuestamente presionado desde la prensa para que se diera una imagen de Puccini como compositor “de segunda” (Guerra, 2015, p. 27), frente a la imparable huella de los dramas musicales wagnerianos. Algo parecido había ocurrido cuando la misma ópera se estrenó tres años antes en el Teatro Real de Madrid y que suscitó comentarios un tanto despectivos, llegando incluso a considerar la música de la ópera demasiado ruidosa, aunque en ese contexto los críticos también señalaron el libreto como parte culpable (Rosal Moral, 2024, p. 33)¹¹.

La etiqueta de “ruidosa” antes citada y que fue esgrimida por los críticos madrileños en 1893, coincide en cierta manera con la crónica firmada en Barcelona por “P.”:

El autor en toda la obra va decididamente al efecto, valiéndose de los medios que se ha dado en llamar modernistas, y seguramente por esto trunca súbitamente una melodía tirada con una disonancia y recurre casi siempre a los fortísimos de los que abusa, como de los unísonos, que ahogan varias veces la voz del artista (8 de abril de 1896, p. 2).

Sea como fuere, Puccini arraigó fuerte en Barcelona y *Manon Lescaut* fue su tarjeta de presentación en la capital catalana. Su siguiente ópera sería un éxito sin precedentes y marcaría el inicio del idilio entre el músico italiano y su público en España.

3. LA PRIMERA *BOHÈME* BARCELONESA

Puccini estrenó *La bohème* en Turín el 1 de febrero de 1896. Poco más de dos años más tarde, llegó a Barcelona y Madrid con muy poco tiempo de diferencia: en la Ciudad Condal, la ópera con libreto de Giacosa e Illica se presentaba en el Liceu el 10 de abril de 1898 y en Madrid en el Teatro del Príncipe Alfonso el 16 del mismo mes, es decir seis días después¹². Parece ser que el coliseo madrileño, a las afueras de la capital española, habría adquirido los derechos para representar la cuarta ópera del catálogo pucciniano (Rosal Moral, 2024, p. 47), y es de suponer que el Liceu también lo había hecho.

Qué duda cabe que esta fue la ópera que marcó un antes y un después en la apreciación de Puccini en España. Su transcendencia llegó al punto de que en 1904 Amadeu Vives compuso una zarzuela basada en la ópera pucciniana (*Bohemios*) y que cuatro años más tarde Pablo Luna se basó en la novela de Henri Murger *Scènes de la vie de bohème* para la opereta *Musetta* (Rosal Moral, 2021). Por mucho que este último se inspirara en la citada novela, es

¹¹ Como se ha apuntado anteriormente, en Madrid antes de *Manon Lescaut* ya había llegado *Edgar*, que se representó en el Teatro Real en 1892 y que fue bastante bien acogida por el público (Rosal Moral, 2024, p. 25).

¹² Y no cuatro, como afirma Isabel Rosal Moral (2024, p. 46).

evidente que sin la ópera de Puccini no existiría *Musetta*¹³. Por no olvidar una parodia anterior, *La Golfemia* (1900), de Arnedo y Granés, y que llegó a popularizar la ópera pucciniana allí donde aún no se conocía.

Para la ocasión, el teatro barcelonés contó con la soprano Rosina Storchio, que debutaba en Barcelona con un rol (el de Mimì), que repetiría en el Liceu en las temporadas 1899-1900, 1900-1901 y 1918-1919.

Francisco Suárez Bravo parece apreciar un poco más a Puccini en relación con sus opiniones sobre *Manon Lescaut* publicadas dos años antes. Y, aunque aprecia algunos claroscuros en *La bohème*, acaba por describir sus buenas impresiones:

Esos unísonos en crescendo de toda la orquesta para doblar simplemente el canto, pueden servir, por escepcion, para subrayar fuertemente un momento de conflicto pasional agudo; como procedimiento habitual, suponen una pobreza de invencion extrema, como tampoco dice mucho en pro de la originalidad del maestro, el recuerdo, en los giros melódicos y en las fórmulas armónicas, de su *Manon Lescaut*, pecado de *auto-plagio* en que cae á menudo (...).

Pero otras cualidades compensan estos reparos (...).

Al llegar la situacion últimamente citada, la de la muerte de Mimì, el músico se eclipsa, la orquesta calla, y las rápidas frases que se cambian en la escena al darse Rodolfo cuenta de que Mimì ya no existe, son habladas. El verdadero drama musical debe ser lo contrario;¹⁴ en la situación más dramática, el trozo musical mas culminante. Pero, ya que esto no haya sido, el resultado logrado por Puccini siguiendo la senda contraria es completo, y en resumen, pesando en la balanza cualidades y defectos, la balanza se inclina decididamente en pro del compositor que, lo mismo hiriendo la fibra sentimental, que dando la nota humorística, ha logrado despertar en el ánimo del auditorio las impresiones que él se había propuesto.

Desde las páginas de *La Vanguardia*, Marcos Jesús Bertrán destaca los claroscuros de la ópera¹⁵, así como los aciertos de la partitura de Puccini:

Escribiendo en páginas alternadas, y á las veces alternando en una misma página, ha logrado aquellos cuatro actos de escenas bulliciosas, de cantos apasionados, de gritos de dolor y de carcajadas de desprecio. Pero esto, y algo más que todo esto, sin ahondar más de lo preciso para deleitar de momento, ni impresionar por mucho tiempo. No se propuso el compositor ni sentar tesis, ni resolver dificultades, ni dibujar con solidez figuras musicales (13 de abril de 1898, p. 4).

¹³ Entre otras razones, porque se hubiera titulado *Musette* (nombre del personaje en la novela) y no *Musetta*, de acuerdo con la versión del libreto de Giacosa e Illica para la ópera de Puccini.

¹⁴ Interesante apunte, que remite a la evidente fascinación que ejerce sobre el crítico la música wagneriana, alejada al cien por cien de los postulados veristas que esgrime una ópera como *La bohème*.

¹⁵ En su crítica en el *Diario de Barcelona*, Suárez Bravo también alude al equilibrio cómico-dramático de la pieza pucciniana.

Y sigue con una frase lapidaria que la historia de la recepción de la ópera posterior a su estreno turinés y a sus representaciones en teatros internacionales ha acabado por desmentir: “Hizo bien. Hizo una comedia lírica que entretiene, que de éxito seguro, pero que pasará sin arraigar en el arte ni afianzará el nombre de su autor”¹⁶ (Bertrán, 13 de abril de 1898, p. 4). En todo caso, el cronista atribuye el éxito de las funciones en el Liceu al buen papel de los cantantes, especialmente la interpretación de Rosina Storchio.

La crónica firmada por “P.” en la edición de noche de *La Publicidad* el día 11 de abril es introducida por unas disquisiciones alrededor de la novela de Henry Murger *Escenas de la vida bohemia*¹⁷ porque al parecer, según el cronista, “muchos concurrentes al Liceo creían anoche que Bohème era el nombre de la protagonista”. A continuación, se valora la partitura de Puccini:

El hecho es que á pesar de los exagerados efectismos de los fortissimos á los pianissimos, sin pasar por medias tintas, á pesar de los constantes recuerdos de *Cavalleria rusticana* (...), á pesar de pasar de Mascagni al género de Ambrosio Thomas¹⁸, donde se detiene largos ratos, á pesar de la falta de personalidad de concepción y factura, la obra no sólo gusta en todas partes, sino que entusiasma á todos los públicos como anoche entusiasmó al del Liceo, consiguiendo un éxito como no recordamos otro superior (P., 11 de abril de 1898, p. 3).

Una vez más, se atribuye el triunfo de la velada al excelente papel de los miembros del reparto, aunque como ya se ha dicho la ópera gustó hasta el punto de que su programación fue constante a partir de entonces.

Por su parte, el semanario satírico *La esquella de la torratxa* (15 de abril de 1898, p. 256) incluyó una breve noticia, anónima, sobre aquellas funciones de *La bohème* en el Liceu. En ella leemos lo siguiente:

Lo músich ha tret del assumpto un partit admirable, revelantse en ell un gran progrés, si's compara aquesta partitura ab la séva anterior de *Manon Lescaut*. Revela en ella una gran facilitat y un notable coneixement de la escena, aixís com també del gust

¹⁶ Según los índices de Operabase, *La bohème* es la cuarta ópera más representada en el mundo, después de *Carmen* de Bizet y antes de *Le nozze di Figaro* de Mozart. <https://www.operabase.com/statistics/es> (última consulta: 4 julio de 2024).

¹⁷ Hay una edición moderna en Alba Editorial (2007).

¹⁸ Se refiere a las óperas del compositor francés Ambroise Thomas (1811-1896), entre la *grand opéra* y la *opéra comique*, por algunas por aquel entonces ya conocidas en Barcelona como *Mignon* o *Hamlet*. La primera (estrenada en París en 1866) se vio en el Liceu por primera vez en 1875 y hasta 1898 se había representado en el teatro barcelonés a lo largo de once temporadas más. Por su parte, *Hamlet* (estrenada en París en 1868) llegó al Liceu en 1882. Hasta 1898 se había representado a lo largo de nueve temporadas más.

del públich. No ha escrit en sabi, sino en compositor agradable, fidel sempre á l'acció de l'obra, plé de vida y animació, y que sap trobar ab facilitat lo camí del éxit¹⁹.

No deja de ser curioso, a pesar de los elogios hacia Puccini, que se le considere un compositor “agradable”, lejos de ser “sabio”. El autor de la noticia sabe ver en el compositor de Lucca a un artista que escribe para el gran público, alejado de la parafernalia de lo que podría verse como música erudita, en clara alusión a Wagner.

El éxito (al menos de público) de *La bohème* propició que se siguiera programando en las siguientes temporadas en el Liceu y en otras ciudades catalanas como Tarragona y Reus (1900), Girona (1902) o Tortosa (1903) y su carrera sería imparable en nuestros escenarios hasta nuestros días. Por cierto que en 1905 el teatro barcelonés Eldorado programó unas funciones de la ópera en lengua castellana, algo que ocurriría también en Madrid en unas representaciones programadas en el Teatro de la Zarzuela (Rosal Moral, 2024, pp. 263-4).

4. *TOSCA* “A LA CATALANA”

Dos cantantes catalanes (la soprano Carme Bonaplata y el barítono Ramon Blanchart), un tenor italiano (Giuseppe Agostini) y la dirección musical del también catalán Joan Goula, fueron los artífices de las primeras funciones de *Tosca* en el Gran Teatre del Liceu a partir del 30 de marzo de 1902, dos años después del estreno de la ópera en Roma y de las primeras funciones en el Teatro Real de Madrid.

En su crítica publicada en *La Publicidad* el cronista P. (1 de abril de 1902, p. 3) afirma que el drama de Victorien Sardou en que se inspira la ópera es “repugnante”, a pesar de reconocer la grandeza de la actriz Sarah Bernhardt en el rol titular²⁰. El texto acusa a los libretistas Illica y Giacosa de haber convertido la obra en algo peor, hasta reducirla a algo inverosímil.

En cuanto a la música, “P.” (*idem*) escribe:

(...) el Maestro Puccini, que ha tenido el mayor éxito teatral en esta última década, no ha podido evadirse de su manera de sentir y ha aplicado la misma música y los mismos procedimientos orquestales á “La Tosca” que á “La Bohème”, á pesar de ser tan diametralmente opuestos ambos asuntos.

Eso ha dado pie á que nadie pueda retraerse de establecer comparaciones entre las dos obras, resultando un buen pasivo para “La Tosca”, que vive de los préstamos de su hermana mayor “La Bohème”.

¹⁹ El músico ha sacado del asunto un partido admirable, revelándose en él un gran progreso, si se compara esta partitura con la anterior de Manon Lescaut. Revela en ella una gran facilidad y un notable conocimiento de la escena, así como del gusto del público. No ha escrito como sabio, sino como un compositor agradable, fiel siempre a la acción de la obra, lleno de vida y animación, y que sabe encontrar con facilidad el camino del éxito.

²⁰ La célebre actriz francesa estrenó la obra de Sardou en 1887.

LOS ESTRENOS PUCCINIANOS EN BARCELONA (1896-1928). RECEPCIÓN CRÍTICA

Puccini que en su popular ópera es inspirado, a pesar de su amaneramiento, ha rellenado “La Tosca” de otros amaneramientos escasos de inspiración, resultando artísticamente un vacío aterrador para el técnico y para el *amateur* que analiza y compara.

El cronista destaca algunos fragmentos como el aria del segundo acto “Vissi d’arte” y posteriormente se centra en el preludio del tercero:

La ciudad de Dios²¹ despierta (...); hay un reo que va á morir dentro de breves instantes; un campaneo general da la característica y forzosamente el músico debe traducir en un *intermezzo* la situación del poeta; pero Puccini al intentar expresarla, divaga, y lo que debiera ser un perfume de poesía humedecido por el rocío matinal y las lágrimas de dos amantes, es un recuerdo disfrazado de situaciones en nada parecidas á lo que ha de describirse.

Más adelante, y a pesar de reconocer que la obra gustó, continúa “P.” con su severo juicio:

Puccini no gasta medias tintas y el brochazo ó el amaneramiento se suceden sin interrupcion lo mismo en la parte melódica —escasa en “La Tosca”—que en la parte instrumental, donde abusa de los unísonos, escaseando las fusiones de los elementos de metal y madera que llenarian los huecos de la partitura.

(...) El autor de “La Tosca” abusa del recitativo en soliloquios y diálogos que como no estan espontáneamente secundados por la orquesta llegan á hacerse fatigosos: como abusa tambien del efecto de las campanas en el acto primero, que resultan también de poca verdad en el último, por estar faltos de las disonancias de la realidad.

Al día siguiente apareció la crítica de Marcos Jesús Bertrán en *La Vanguardia*. El cronista tilda de poco consistente el drama original de Sardou. Y empieza su texto con un ataque frontal a Puccini, cuya ópera fue concebida, siempre según Bertrán (2 de abril de 1902, p. 1), “con el afán de hacer dinero, explotando moldes rancios y yendo trabajosamente á buscar á la obra literaria como un pretexto”. Y sigue:

La repostería musical podrá hacer azucaradas combinaciones, que si no alimentan, entretienen el paladar con apariencias de un sabor momentáneo. Pero no llegará nunca á producir la intensidad de vibración, solamente lograda por el arte serio, por el arte sincero.

El despabilado autor de *Manon Lescaut*, engolosinado por los aplausos de tantos públicos *bonbourgeois* como han elevado su ópera *Bohemia* á la categoría de obra de repertorio,

²¹ Es decir Roma, la ciudad donde transcurre la acción de *Tosca*.

habrá, sin duda, querido reverdecer los frutos de aquellos éxitos, componiendo una nueva edición de sus ingeniosos convencionalismos musicales.

A continuación, el cronista se despacha desmenuzando varios fragmentos de la ópera tildándolos de vulgares, artificiosos, superficiales, poco refinados y equivocados. Y acusa a Puccini de incluir una descarga en la escena de la ejecución de Cavaradossi, al final del tercer acto²².

También se muestra muy crítico con el libreto Suárez Bravo (1 de abril de 1902, p. 3806) en su crítica publicada en el *Diario de Barcelona*. Como “P.” desde las páginas de *La Publicidad*, Suárez Bravo acusa a Puccini de explotar el éxito de *La bohème*:

Tropezó con el éxito en *La Bohème*, y ha querido seguir explotándolo: ha creído que los elementos musicales que empleó en aquella y que allí le habían ganado el favor del público, servirían para en adelante, sin tener en cuenta la diferencia de carácter de ambas obras y de sus situaciones respectivas. Lo que allí salió espontáneo, aquí aparece artificioso y aplicado con violencia.

Enseguida se detallan algunos aspectos musicales de cada acto, sobre los que el cronista se muestra muy crítico, hasta afirmar que el tercer acto se hace cansino. Y acaba: “Aunque los tres actos no son largos, la impresión es fatigosa”.

La edición vespertina de *La Ven de Catalunya* recoge la crítica firmada por “V.” (31 de marzo de 1902, p. 2), quien concede a Puccini el papel de heredero de la gran tradición operística italiana en su dominio de la melodía, aunque reconoce que en el terreno de la orquestación se presentan algunas ambivalencias ante las influencias de la música centroeuropea. El autor de la crónica reconoce el gran acierto de *La bohème*, al mismo tiempo que reprocha al compositor no haber podido salir de sus moldes para escribir una página como *Tosca*. Y sigue:

L'orquestra no demostra pas un avens sensible en el modo de fer del mestre, treballada dalt y baix, més d'un cop pel mitg hi passa l'aire, vull dir que's nota cert desequilibri constant en la totalitat de la massa: per atendre un cas n'abandona un altre. Els motius hi son tractats gairebé sempre ab claretat, apartant com temerós dals-hi aquella amplitud que avuy observan las corrents modernes, aixís es que'n el desenrotllo disminueix prompte l'intensitat del motiu, va apirmantse, y llavors ho salva'l medi de repetició en altre tó o d'unísono en la corda²³.

²² “¿Qué tiene que ver con el arte el ruido de una descarga?”, se pregunta. Véase el comentario incluido en la introducción de este artículo y la relación de la descarga de *Tosca* con la escena de las bicicletas en el tercer acto de *Fedora* de Giordano.

²³ La orquesta no demuestra un avance sensible en el modo de hacer del maestro, trabajada arriba y abajo, más de una vez por el medio pasa el aire, quiero decir que se nota cierto desequilibrio constante en la totalidad de la masa: pero atender un caso abandona otro. Los motivos son tratados casi siempre con claridad, apartando como temeroso darles aquella amplitud que hoy observan las corrientes modernas, así es que el desarrollo

A continuación, el cronista reprocha a Puccini haber usado un libreto tildado de “desgraciado”, para concluir: “Per abreviar dirém que en la *Tosca* sembla que hi domina per part del compositor una idea de compromís, perquè trobém que ni la sent ni la treballa, deixant en tota un rastre fadigós que indica la falta d’expontaneïtat”.

La revista *Juventut*, caldo de cultivo de la intelectualidad catalana proclive al wagnerismo, tuvo en Joaquim Pena²⁴ uno de los máximos azotes contra la ópera italiana en general y verista en particular. El artículo “Ab pretext de *La Tosca*”, publicado el 3 de abril, está escrito en forma de diálogo irónico entre dos espectadores que hablan sobre la ópera de Puccini. Evidentemente, Pena pone en boca de uno de los interlocutores sus elogios hacia las óperas de Wagner y el influjo de este sobre Puccini, a pesar de reconocer que el músico italiano no ha sabido destilar bien ese ascendente.

Desde las páginas de *La esquella de la torratxa* (4 de abril de 1902, p. 219), el anónimo cronista reconoce que el drama de Victorien Sardou no se presta para ser tratado musicalmente:

L’obra de’n Sardou no té altre propòsit que fer erisar els cabells del espectador ab un sens fí d’escenas violentas, y la música vulgas no vulgas las ha de atenuar, d’esmortuhir, de tràurel-s’hi l’ efecte immediat de la sensació emocionant. Vaja qu’es impossible donar torment á un home, cantant, y molt menos fusellarlo á la vista del públich ab acompanyament de orquesta²⁵.

Y sigue:

De aquellas situacions que’s prestan á ser traduïdas al llenguatge musical, n’ha tret en Puccini tot el partit possible, si bé abusant algun tant del efectisme. En cambi, en alguns trossos, l’ obra arriba á ferse pesada per l’excés de uns diálechs interminables quo no troban en l’orquestra’l degut apoyo, ni tot el valor necessari²⁶.

A pesar de todo, la ópera gustó al público –también por la interpretación del trío protagonista– y llegaron a bisarse el final del primer acto y el aria de Tosca del segundo. Y la

disminuye pronto la intensidad del motivo, adelgazándose, y entonces lo salva el medio de repetición en otro tono o de unísono en la cuerda.

²⁴ Traductor precisamente de las óperas de Wagner al catalán y fundador en 1901 de la Associació Wagneriana.

²⁵ La obra de Sardou no tiene otro propósito que hacer erizar el pelo del espectador con un sinfín de escenas violentas, y la música quiera no quiera ha de atenuarlas, de amortiguar, de sacudirse el efecto inmediato de la sensación emocionante. Vamos que es imposible dar tormento a un hombre, cantante, y mucho menos fusilarlo a la vista del público con acompañamiento de orquesta.

²⁶ De esas situaciones que se prestan á ser traducidas al lenguaje musical, ha sacado Puccini todo el partido posible, si bien abusando algún tanto del efectismo. En cambio, en algunos trozos, la obra llega a hacerse pesada por el exceso de unos diálogos interminables que no encuentran en la orquesta debido apoyo, ni todo el valor necesario.

obra volvió muy pronto al escenario del Liceu, donde ha venido representándose asiduamente hasta hoy. Añadamos a todo ello que cuando reapareció después del estreno en el teatro de La Rambla, en la temporada 1904-1905, las funciones de los días 13 y 15 de febrero de 1905 fueron protagonizadas por Hariclea Darclée, quien había estrenado la ópera en Roma cinco años antes.

5. LOS DOS ESTRENOS BARCELONESES DE *MADAMA BUTTERFLY*

La sexta ópera de Giacomo Puccini llegó a Barcelona tres años después del estreno absoluto (y que fue un fracaso) en la Scala de Milán. Aquellas primeras representaciones en la capital catalana suponían, además, el estreno en España de *Madama Butterfly*, aunque en Madrid se representaría el mismo año (1907), pero tres meses después de las primeras funciones barcelonesas.

Pese a ello, hay que decir que las representaciones en el madrileño Teatro Real supusieron el estreno en España de la versión “original” de la ópera, o sea en lengua italiana. Porque lo que se vio en el barcelonés Teatro del Bosque el 2 de agosto de 1907 fue una versión en castellano, de atribución incierta aunque puede que se debiera a Joaquín Zamacois Zabala²⁷ (Rosal Moral, 2024, p. 108).

Para la ocasión, el empresario del teatro (Josep Antoni Valls i Romano) ideó una verdadera campaña publicitaria para atraer público al modesto teatro:

Decidió alquilar un tranvía de dos pisos en el que se pudo ver, en el nivel superior, a un grupo de artistas vestidos con atuendos tradicionales japoneses, mientras que en nivel inferior una orquesta interpretaba fragmentos de la ópera. El tranvía, adornado con flores y con el llamativo cartel “Teatro del Bosque-Madama Butterfly”, circuló desde la Plaza de Cataluña hasta la Plaza de Lesseps²⁸. Además, la dirección del teatro tomó la generosa decisión de incluir un viaje de ida y vuelta en el mencionado tranvía con cada compra de entradas (Rosal Moral, 2024, p. 107).

La edición vespertina de *La Veu de Catalunya* incluía una nota firmada por “U.” (3 de agosto de 1907, p. 2) en la que en primer lugar se aplaudía la iniciativa del teatro al programar una obra de un compositor cotizado, con unas óperas los derechos de las cuales suponían un coste importante para quien decidiera programarlas y, en el caso que nos ocupa, ofreciendo localidades a un precio reducido a 50 céntimos, es decir a media peseta. Parece, además, que la empresa puso todo su empeño por ofrecer un espectáculo vistoso y cuidado escénicamente, y que estuvo bien interpretado por el reparto seleccionado. El cronista encuentra superior la ópera de Puccini respecto a *Tosca*, aunque sin llegar al nivel de *La bohème*. Y continúa:

²⁷ Padre del prestigioso pedagogo musical Joaquín Zamacois Soler.

²⁸ Una distancia ciertamente muy larga.

LOS ESTRENOS PUCCINIANOS EN BARCELONA (1896-1928). RECEPCIÓN CRÍTICA

La imaginació del compositor està empresonada dintre una mena de sonoritats modernes que aplica constantment en els recitats, ab lo qual s'allarga la gradació igual de matís que ofereixen poca varietat al conjunt. Sense això guanyaria el primer acte, y l'últim fora verament notable.

(...) En Puccini ha fet una obra que's pot escoltar, y en la orquestració hi ha donat un pas mecànicament parlant. Suposem que'l seu èxit serà, y ab rahó, superior al de *Tosca*²⁹.

También en edición vespertina el mismo día 3, pero en *La Publicidad*, Pascual (3 de agosto de 1907, p. 3) firma su artículo en el que en primer lugar se hacen unas disquisiciones sobre el título de la ópera. Acto seguido, se habla de los personajes antes de pasar a la crítica de la partitura. Curiosamente, Pascual antepone *Tosca* -que no gustó a la crítica cuando se estrenó en Barcelona cinco años antes- a *Madama Butterfly*, en cuya música Puccini “se defiende más con efectos de sonoridad que por inspiración melódica”. Y es que, a pesar de algunas virtudes,

Abusa pero el músico de los recuerdos melódicos y de procedimiento, como ya hemos dicho, de sus óperas anteriores, pues donde la obra es solo comedia, recurre á *La bohème*, y cuando pasa á tragedia echa mano de *La Tosca*, abusando además de los efectos de sordina en el metal, hasta hacerse fatigosos.

Claro que Pascual reconoce que la obra ganará mucho en su lengua original, pero es evidente que no le convenció.

En el largo artículo que publicó en *La Vanguardia*, Bertrán (4 de agosto de 1907, p. 6) también se muestra muy crítico y severo con *Madama Butterfly*:

Puccini, á juzgar por su última obra, no siente agotamiento; pero está bajo el influjo de una obsesión de sí mismo.

Toda la parte melódica de *Madama Butterfly* es de un mérito muy relativo. – Es una de aquellas hermosas mentiras convencionales que son su obra: es la repetición de las dos mentiras anteriores.

Sentimiento impulsivo, brillantez engañosa, efusión convencional: eso es la obra de Puccini.

Deleitar sin convencer: tal es su fórmula.

²⁹ La imaginación del compositor está encarcelada dentro de una especie de sonoridades modernas que aplica constantemente en los recitados, con lo que se alarga la gradación igual de matiz que ofrecen poca variedad al conjunto. Sin esto ganaría el primer acto, y el último sería verdaderamente notable. (...) Puccini ha hecho una obra que se puede escuchar, y en la orquestación ha dado un paso mecánicamente hablando. Supongamos que su éxito será, y con razón, superior al de *Tosca*.

(...) *Madama Butterfly* no tiene ni un momento de novedad. Igual se expresa la joven de Nagasaki, que la bohemia del Montmartre y la cómica romana.³⁰ Y, á fe mía, que las situaciones y los ambientes son bien distintos.

Puccini demuestra como compositor un adelanto y una “casi” seriedad notables, en su última obra. Continúa siendo el compositor habilidoso; más, también demuestra ser el productor despreocupado que tras su cucología musical va derecho á su fácil negocio sin preocuparse de la inteligencia ni del corazón del público, que ya ha tomado la costumbre de aplaudirle, y le aplaude, aunque sin entusiasmo, sin esfuerzo.

No vamos á detenernos en analizar las distintas fases de su partitura, porque toda ella no resuelve más que una modalidad: la de los unísonos de sensiblería, disfrazando la falta de intensidad de sentimiento y de sincera emoción.

El hecho de recurrir á las mismas modalidades, sin otros matices que los de éxito probado, es muy significativo. Demuestra que Puccini, que bajo ningún concepto se podrá decir que esté agotado, está obsesionado.

La autocontemplación tiene sus riesgos.

La figura del *Narciso*, con ser tan hermosa, corre el peligro de que el público un día se canse de mirar, como Narciso no se cansa de contemplarse.

Finalmente, se aplaude la esforzada labor de los intérpretes, a pesar de que la función de estreno presentó varios fallos en la iluminación, de manera que se creaban confusiones entre las escenas nocturnas y las diurnas.

Un cronista que firmó como N.N.N. es también contundente en su apreciación crítica de la ópera, de acuerdo con el artículo publicado en *La esquella de la torratxa*:

Pero en Puccini pensa més ab el públich, que ab l'art. Tota la seva aspiració sembla xifrar-se en l'aplauso y en els drets de autor. Artísticament parlant, no es sincer.

Els éxits de *La bohème*, y'l que ha anat alcansant *La Tosca* á copia d'empentas y esforçosos desesperats el tenen dominat de tal manera qu'escrigui lo qu'escrigui, fá sempre *Bobème* y *Tosca*. Com si no tingués altres motllos buyda en ell tota la substancia musical, sigui'l que's vulgui l'objecte á que tingui de aplicarla.

Pobresa de inspiració melódica y grans efectes de sonóritat pera disfressarla forman la característica del compositor italiá. Pero aqueixos efectes no sempre produheixen efecte, per més que alguna que altra vegada semblan alcansarlo (N.N.N., 9 de agosto de 1907, p. 520)³¹.

³⁰ En referencia al personaje titular de *Tosca*.

³¹ Pero Puccini piensa más en el público, que en el arte. Toda su aspiración parece cifrarse en el aplauso y en los derechos de autor. Artísticamente hablando, no es sincero.

Los éxitos de *La bohème*, y el que ha alcanzando *La Tosca* á copia de empujones y esfuerzos desesperados, lo tienen dominado de tal modo que escriba lo que escriba, hace siempre *Bobème* y *Tosca*. Como si no tuviera otros moldes vacía en él toda la sustancia musical, sea lo que se quiera el objeto al que tenga que aplicarla.

Pobreza de inspiración melódica y grandes efectos de sonoridad para disfrazarla forman la característica del compositor italiano. Pero esos efectos no siempre producen efecto, por más que alguna que otra vez parezcan alcanzarlo.

Según el cronista, la interpretación no pasó de discreta, aunque se alaba la iniciativa de la empresa teatral al programar una obra como aquella, inédita hasta aquel entonces en España.

Como decíamos, estas primeras funciones de *Madama Butterfly* resultaban relativamente originales, por el hecho de estar cantadas en castellano. La versión italiana (y acorde con la propia revisión que Puccini hizo de la partitura después del fracaso inicial), se presentó en el Gran Teatre del Liceu en 1909. Para entonces, la presencia del compositor italiano en Barcelona era habitual, porque tanto *Manon Lescaut* como -sobre todo-, *La bohème* y *Tosca* aparecían regularmente en las temporadas del teatro de La Rambla.

Madama Butterfly se representó por primera vez en el Liceu el 10 de diciembre de 1909 y se mantuvo en cartel hasta el 25 de enero de 1910 con nueve representaciones, cosa que significa que fue un éxito de público. Desde las páginas de *La Publicidad*, Pascual (11 de diciembre de 1909, p. 3) dice no querer añadir nada a lo que ya escribió dos años antes³² y se limita a comentar la feliz interpretación de los cantantes que actuaron en el escenario del Liceu.

Por su parte, Bertrán (11 de diciembre de 1909, p. 10) se limita el mismo día en *La Vanguardia* a tildar de “afortunado” a Puccini por el hecho de contar con una gran artista (la soprano Maria Farneti) al servicio de Cio-Cio San y tampoco añade ninguna valoración crítica de la partitura, muy aplaudida por los espectadores liceístas.

En la edición de noche del mismo día, y desde las páginas de *La Veu de Catalunya*, el cronista que firma como “U.” (11 de diciembre de 1909, p. 2) dice que en un marco espacial tan grande como el Liceu la obra pucciniana parece reducida a “lleugera opereta”, al lado de las recientes representaciones de óperas wagnerianas³³. Acto seguido, desmenuza las impresiones que le suscita una ópera como *Madama Butterfly*:

Es innegable que en *Madama Butterfly*, Puccini defensa'l bell llibre ab millor sòrt que en *Tosca*; hi hà molta més unitat, no s'hi troben les interrupcions harmòniques ni les pretensions innobles d'aquell final del primer acte. Però la concepció és grisa, feble d'orquestració, y la melodía cerca continuadament el recort d'aquella, qual inspiració va portar a n'en Puccini la sòrt y fortuna— No se'n pot sostreure, y violentement corretteix els motius que llavors pequen de poca originalitat³⁴.

³² “No amarguemos estas líneas diciendo cuatro verdades del autor de la obra, repitiendo lo que dijimos dos años atrás”.

³³ *Tristan und Isolde* (en italiano, protagonizada por Francesc Viñas y dirigida por Franz Beidler, yerno de Wagner) se representó entre el 1 y el 11 de diciembre, alternándose con *La Favorita* de Donizetti y con *Madama Butterfly*.

³⁴ Es innegable que en “*Madama Butterfly*”, Puccini defiende el bello libro con mejor suerte que en “*Tosca*”; hay mucha más unidad, no se encuentran las interrupciones armónicas ni las innobles pretensiones de aquel final del primer acto. Pero la concepción es gris, débil de orquestación, y la melodía busca continuadamente el recuerdo de aquella, cuya inspiración trajo a Puccini la suerte y fortuna— No se puede sustraer a ello, y violentamente corrige los motivos que, entonces, pecan de poca originalidad.

La *Revista Musical Catalana*, que era una clara defensora de la música wagneriana, incluye en el número de diciembre un artículo firmado por “J.S.” (Salvat, 1909, p. 384) en el que se reseñan las funciones de *Madama Butterfly* y de *Tristan und Isolde*. Como era de esperar, la balanza se decanta claramente hacia el lado wagneriano:

Passar del *Tristany* a la *Madame Butterfly* es un contrast massa violent; es passar de la llum a la fosca, del art veritable al soroll més o menys falaguer al oit. Per que, ja ho hem dit altres vegades, ¿quina significació tindran en l'història de la música les òperes de Puccini, com no sigui potser la de representar per medi dels sons tota la falsa aparença, tota la buidor y superficialitat qu'arreu regna en la societat moderna? ¿No s'hi troba per ventura, en un sol acort del *Tristany*, més música que no en tota una partitura completa del mestre italià? Y, no obstant, aquestes obres que, ab sobrada raó, podríem nomenar caòtiques, imperen en els repertoris de tot arreu, y Puccini es potser l'únic compositor que viu solament del teatre o el que'n viu d'ell més esplèndidament. Com Rossini a la seva època, el novell ídol Italià's repeteix infinidament, usant y abusant de les seves melodies fadoses, mancades de vitalitat musical, de les que'n guarda gelosament el motllo; però sense probabilitat de qu'arribi may a crear una forma nova del drama en música com el geni de Pèsaro logrà ab son *Guillem Tell*⁵.

Una vez más, se pone énfasis en la etiqueta “vacío” de la partitura pucciniana y se adjetiva su obra como vacía frente a la de Wagner e incluso a la de Rossini. Se trata de una consideración que contrasta con la aceptación de *Madama Butterfly* por parte del público, ya que la ópera (junto a sus precedentes) fue apareciendo repetidamente en el escenario del Liceu a lo largo de las siguientes temporadas: diecisiete hasta 1935, poco antes del estallido de la Guerra Civil.

Cuando *Madama Butterfly* se representó en el Teatro Bosque dos años atrás, no apareció ninguna reseña crítica en el *Diario de Barcelona*. Pero finalmente Francisco Suárez Bravo hizo lo propio en la edición vespertina del 11 de diciembre de 1909. En ella, el cronista repasa el argumento de la ópera para, más tarde, exponer en clave autocrítica la disparidad de opiniones entre los espectadores y los críticos musicales, habida cuenta de los éxitos cosechados por Puccini después de los estrenos de sus óperas. Con relación al título que nos ocupa, Suárez Bravo comenta lo siguiente:

³⁵ Pasar del *Tristán* a *Madame Butterfly* es un contraste demasiado violento; es pasar de la luz a la oscuridad, del arte verdadero al ruido más o menos halagüeño al oído. Porque, ya lo hemos dicho otras veces, ¿qué significación tendrán en la historia de la música las óperas de Puccini, como no sea quizás la de representar por medio de los sonidos toda la falsa apariencia, todo el vacío y la superficialidad que en todas partes reina en la sociedad moderna? ¿No se encuentra acaso, en un solo acorde del *Tristán*, más música que en toda una partitura completa del maestro italiano? Y, sin embargo, estas obras que, con sobrada razón, podríamos nombrar caóticas, imperan en los repertorios de todas partes, y Puccini es quizás el único compositor que vive solo del teatro o el que vive de él más espléndidamente. Como Rossini en su época, el nuevo ídolo italiano se repite infinitamente, usando y abusando de sus melodías empalagosas, carentes de vitalidad musical, de las que guarda celosamente el molde; pero sin probabilidad de que llegue nunca a crear una nueva forma del drama en música como el genio de Pesaro consiguió con su *Guillermo Tell*.

La nueva ópera no desmiente la familia: lleva todos los caracteres del arte de su autor, que es un arte refinadísimo, de una extraordinaria habilidad. Y ese arte conviene como ningún otro á la índole de una ópera como *Madame Butterfly*: ligero, elegante, gracioso, hecho de detalles ingeniosos, bosquejado con líneas ondulantes é imprecisas, iluminado con matices delicadísimos, parece no puede darse otro mas apropiado para retratar el Japon, por lo menos el Japon de Loti³⁶, que probablemente será tan genuino como la España de pandereta de los románticos franceses (...).

El lenguaje musical es melódico, no siempre fácil, pero insinuante y agradable: la armonización, á menudo, rebuscada, aun lo parece mas por el deseo de introducir en ella elementos exóticos buscando el color local. Lo mismo ocurre y aun mas señaladamente en la instrumentación, siempre fina, con timbres y colores que recuerdan los esmaltes de las lacas japonesas. El peligro de procedimiento es cierta monotonía que no siempre se ha podido evitar (Suárez Bravo, 11 de diciembre de 1909, p. 16815).

A continuación, el cronista plantea un tema interesante, y que se contradice (o que choca frontalmente) con los argumentos de muchos de sus colegas en la prensa barcelonesa, un verdadero alegato en defensa de Puccini:

A Puccini se le acusa de amanerado, de ser un músico únicamente hábil, que conoce maravillosamente el arte de engatusar al público y que camina calculadamente á este fin. No sabemos hasta qué punto será esto cierto; pero sí sabemos que si él no lo siente, sabe hacer sentir á su auditorio y que las escenas patéticas resulten tales (...).

Puccini no se equivoca nunca en esto de dar á cada frase su expresión, y siéntalo él ó no, *Butterfly* tiene en sus cantos, en las escenas que ya entran en el género dramático, acentos que interesan y conmueven (Suárez Bravo, 11 de diciembre de 1909, p. 16815).

6. CON *LA FANCIULLA*, EL LEJANO OESTE LLEGA A BARCELONA

Junto con *Madama Butterfly* (ambientada en Japón) y *Turandot* (situada en una China ahistórica), *La fanciulla del west* es una ópera “exótica” de Puccini en la que despliega una sabia, verosímil³⁷ y comedida ambientación espacial, proclive a la inmensidad paisajística del *far west* norteamericano. La ópera, que se había estrenado en Nueva York en 1910, llegó a Barcelona cinco años más tarde. Las primeras funciones en el Liceu, a partir del 24 de abril de 1915, supusieron también el estreno en España de la séptima ópera del compositor que, hasta el momento en el que redactamos este artículo, se ha representado tan solo en tres temporadas en el coliseo barcelonés³⁸. Recordemos también, como se ha apuntado en las primeras páginas de este artículo, que esta ópera fue el primer “estreno” del empresario Joan Mestres

³⁶ Se refiere a Pierre Loti, autor de la novela *Madame Chrysanthème* y basada en hechos reales y que inspiró en parte el libreto de *Madama Butterfly*.

³⁷ No en vano, el compositor italiano se adscribe a la *Giovane scuola* de la que surge el estilo verista, que se propone dar visos de verosimilitud a la acción escénica, prescindiendo del ornamento superfluo e yendo directamente a la emoción de los personajes para transmitirla a los espectadores.

³⁸ Después de 1915, se ha representado en las temporadas 1963-64 y 1983-84.

Calvet, que estuvo al frente del Liceu hasta la temporada 1946-47, con algunas interrupciones³⁹.

Antes de las primeras funciones liceístas de *La fanciulla del west*, hay que recordar que en Tenerife se presentó una versión instrumental de la ópera en 1911. Asimismo, y en 1913, el tenor Miquel Mulleras cantó el aria de Dick Johnson “Ch’ella mi creda” en el Teatro Novedades de Barcelona (Rosal Moral, 2024, p. 151)⁴⁰.

Una breve crónica anónima aparecida en el *Diario de Barcelona* (25 de abril de 1915, p. 5220) comenta la pasión inherente al drama y tilda la música pucciniana de “expresiva del momento dramático”. Y sigue: “la manera como Puccini obtiene el efecto buscado en cada una de las escenas, presta mucho interés a la partitura, muy moderna en los procedimientos, y revelando siempre la personalidad bien característica del compositor”.

Al día siguiente y en edición de tarde, el mismo periódico recoge la crítica firmada por Francisco Suárez Bravo. En ella, el cronista empieza reconociendo lo siguiente:

El autor de *La Bohème* paga ahora caro sus primeros éxitos. Se le espera con desconfianza. Los técnicos le acusan de sus faltas contra la gramática musical, de sus transgresiones de las reglas de la armonía, cometidas a sabiendas; si le ven apropiarse hallazgos modernos, no se le reconoce esta cualidad de no querer ignorar lo que hacen sus mas recientes compañeros de arte, sino que se le echa en cara el aplicar los adelantos sin necesidad, para sorprender y engañar al público (Suárez Bravo, 26 de abril de 1915, p. 5227).

Con relación a *La fanciulla del west*, Suárez Bravo comenta:

El ambiente es sobremanera realista, lo cual para la música, dígame lo que se quiera, no ofrece campo propicio. Aquellos mineros, groseros, rudos, en cuanto se les quiere sublimar prestándoles afectos sentimentales resultan de una falsedad que no se disimula. [En el acto tercero] (...) Puccini ha demostrado (...) todo su conocimiento teatral, y gracias a la romanza del tenor, y a la manera como ha construido la escena final, el acto no es un fracaso con escenas tan expuestas al ridículo como aquella en que Minnie va procurando conquistar uno a uno los corazones de los mineros que ya tienen echado el lazo al cuello de su adorado: y las anteriores, las entradas y salidas de los grupos perseguidores del bandido, y el galopar de los caballos, y los pistoletazos acaso, en públicos menos exigentes, mas ingenuos producirán impresión, pero en los nuestros no es ese el medio mas apropiado para predisponer el ambiente en espera de la situación dramática que ha de venir despues (26 de abril de 1915, p. 5227).

³⁹ Gobernó los destinos del teatro la temporada 1915-16 y después lo hizo entre 1918 y 1930, entre 1933 y 1936 y, después de la Guerra Civil, entre 1939 y 1945.

⁴⁰ Isabel Rosal nombra al tenor “Mullera” cuando en realidad se trata del barcelonés Miquel Mulleras (1883-1972).

Y el crítico concluye, después de haber destacado algunas escenas –según él– poco convincentes, con estas palabras, que preceden la parte crítica del espectáculo visto en el Liceu:

En cambio, en escenas tan importantes como las de Minnie con Rance, la expresión apasionada, la nota característica. Se acentúan: por estas escenas y por las de Minnie y Johnson, acaso de mayor impulso melódico, aunque de una melodía de menor fuerza expresiva, consideramos *La Fanciulla del West* como una obra destinada a mantener su vida teatral con tanto derecho como otras de su autor, y aun con mas razón que algunas muy aplaudidas (Suárez Bravo, 26 de abril de 1915, p. 5227).

En *La Vanguardia* un crítico apodado “Fausto” (25 de abril de 1915, p. 9) firma un artículo donde proporciona información interesante: el teatro estuvo muy poco concurrido, a pesar del buen reparto y de la novedad de un estreno. A continuación, el cronista se despacha a gusto ante la ópera de Puccini:

Desde el primer momento se adivina que la obra ha sido escrita para dar gusto al público norteamericano. Recordemos que en los Estados Unidos, sobre todo en Nueva York, ó mejor dicho, para el público neoyorquino del *Metropolitan House*, Puccini ha sido casi un ídolo durante algunas temporadas, precisamente las que sucedieron á la laxitud del gusto wagneriano.

Allá en América esas cosas entran, á rachas: una racha fue la pasión por la vieja ópera italiana, otra racha el período wagnerista –á Wagner le sostiene todavía la inmensa colonia alemana– y una tercera racha ha sido Puccini.

La Fanciulla del West vino al mundo con el pecado original de querer agradar á un público inconstante y fastuoso, acostumbrado á pagarlo todo á peso de oro, sin regateos, con una extraordinaria esplendidez. ¿Qué de extraño tiene en esta época en que todo se pospone al vil metal, que músicos y cantantes procuren agradar sobre todo al público que mejor les paga, aun á trueque de adquirir sus vicios, ó si no así no parece bien expresado, de rendirse á sus preferencias, muchas veces discutibles? (...)

Puccini ha hecho una obra de exportación; por consiguiente no puede ser una obra sincera.

El cronista sigue con su juicio severísimo, aludiendo al carácter comercial de la ópera y al afán de Puccini por ganar dinero con ella con una música que, siempre según “Fausto” (*Idem*), ya no puede sorprender después de las óperas anteriores. Aun así, el autor de estas líneas confiesa no querer “cargarse” al compositor toscano de quien “Sin duda, sus devotos forman legión en Barcelona, lo cual no obsta para que Puccini esté *gastado*”. Y vuelve al mismo argumento que ya se esgrimió cuando se estrenaron en Barcelona *Tosca* o *Madama Butterfly*:

Se ha repetido a sí mismo y lo han repetido excesivamente las casas editoras. Le vemos impregnado de una literatura de *réclame*, y al lado de su gran renombre, parece su música pequeña, pobre, ligera. Puccini es agradable como un delicioso *causeur* musical, como un poeta inspirado de melodía.

Dicho esto, se deja constancia de la buena interpretación musical y de la cuidadosa escenificación en el Gran Teatre del Liceu, aunque también del descontento que causó la ópera entre el público. Debíó de ser así porque, como decíamos antes, *La fanciulla del west* no reapareció en el escenario de La Rambla hasta 48 años después.

Al día siguiente se publicó en *La Veu de Catalunya* la crítica firmada por “U.” (26 de abril de 1915, p. 1). Se constata en primer lugar lo que ya había manifestado el cronista de *La Vanguardia*, a saber, la falta de interés del público del Liceu, quizá -según el cronista- a la espera de dejarse llevar por el juicio de la crítica y, por tanto, desconfiando de la última ópera de Puccini. En este sentido, el autor del artículo no esconde sus reservas ante la partitura:

La Fanciulla està plena d'indecisions, d'una mena de caragols (perquè no sabem com classificar-ho en música) que, estridents, generalment anunciats per la fusta, centellegen i apaibaguen els baixos per ressorgir de nou sense base de cap mena, posats, sembla, per única missió d'apoiar el recitat de dalt; i si algun cop es decideix l'orquestra a reunir la seva potència en ample conjunt, surt una mena d'unísson elaborat amb picardía, enrobustit pels baixos en la propia tesitura.

Pel que acabem de dir, es compendrà que en Puccini ha refugit la melodia obertament tal per entregar-se a una mena d'escola que voldria que sigués seva, no reeixint, ans bé martiritzant allò que de bo havien tingut els italians: la simplicitat melòdica⁴¹.

No obstante, el autor de la crítica elogia el tratamiento coral, aunque un poco más tarde vuelve a encontrar otros elementos negativos en *La fanciulla del west*, en concreto su libreto.

El anónimo cronista de *La esquella de la torratxa* (30 de abril de 1915, p. 281) también señala defectos en la ópera de Puccini, en la que “passen coses esgarrifoses, nits fosques, vent que xiula, cow-boys amb ganivets, trets, homes ferits, en fi, tragèdies seguides”. Acto seguido, se insiste en destacar que la música de la ópera no es más que la repetición constante de temas de las óperas anteriores del compositor italiano.

Los días 25 y 27 de abril aparecieron en *La Publicidad* dos artículos sobre aquellas primeras funciones de *La fanciulla del west* en el Liceu. El primero, anónimo, es un reproche

⁴¹ *La Fanciulla* está llena de indecisiones, de una especie de caracoles (porque no sabemos cómo clasificarlo en música) que, estridentes, generalmente anunciados por la madera, centellean y apaciguan los bajos para resurgir de nuevo sin base de ningún tipo, puestos, parece, con la única misión de apoyar el recitado de arriba; y si alguna vez se decide la orquesta a reunir su potencia en el amplio conjunto, sale una especie de unísono elaborado con picardía, robustecido por los bajos en la propia tesitura.

Por lo que acabamos de decir, se comprenderá que Puccini ha rehuido abiertamente de la melodía para entregarse a una especie de escuela que quisiera que fuera suya, no exitosamente, sino martirizando lo que de bueno habían tenido los italianos: la simplicidad melódica.

hacia el público que no asistió al Liceu antes de exponer una valoración muy positiva de la interpretación de la obra (*La Publicidad*, 25 de abril de 1915, p. 6). El segundo, firmado por Pascual (27 de abril de 1915, p. 2), empieza con otra dura arenga hacia los operófilos barceloneses por no haber llenado el teatro ante un estreno tan significativo como aquel. Después, ahonda más en el juicio crítico sobre la obra, con no pocas sorpresas respecto a otros textos que ya hemos destacado: el cronista afirma que la ópera italiana contemporánea está en un estado decadente y, según él, *La fanciulla del west* es buen ejemplo de ello por el hecho de estar “abusando de efectos de estridente sonoridad y de aquel perfume que se llama *celeste*, de los efectos de sordina en el metal, de los cuales se puede servir un autor con rara sobriedad los prodiga en toda la obra fatigando al oyente”. Según Pascual (27 de abril de 1915, p. 2), Puccini se ha equivocado y lamenta que no haya aprovechado la oportunidad para construir una ópera que debería ser el equivalente de lo que en la ópera centroeuropea ha supuesto la obra de Richard Strauss⁴².

Finalmente, hacemos mención al artículo publicado en la *Revista Musical Catalana* por el autor que firma como “S.” (1915, p. 137)⁴³ en la *Revista Musical Catalana* del mes de mayo. El autor se hace eco de lo que habían dicho colegas suyos en otros medios. “S.” aprovecha para abrir la caja de Pandora con un pasaje como el que sigue: “El nostre públic encatarinat fins ara amb la música pucciniana se ha convençut, per fi, de la seva insubstantialitat, i de tanta *dolçor*, que ni d'essència varia mai, se sent ja empalagat”. Como si con *La fanciulla del west* Puccini se desenmascarara, el cronista señala que no es esta una ópera muy distinta a las otras del mismo autor, puesto que en ellas siempre se han exhibido los mismos recursos porque

Per en Puccini tant se val el Japó com el Canadà, lo mateix dóna París que Roma; més ben dit: si la seva música sona bé entre els bohemis de Murger o dins la superficial japoneria de l'Illica, ha de topar a la força entre la gent brava del Canadà i son ambient materialitzat. Sempre el mateix lirisme emfàtic, sempre la mateixa orquestra d'aparatosa quincalleria, al menys exigent i al més distret arriba a fadigar⁴⁴.

7. LA PÓSTUMA *TURANDOT* SE PRESENTA EN EL LICEU

El 25 de abril de 1926, la Scala de Milán asistió al estreno póstumo de *Turandot*, ópera que Giacomo Puccini dejó inacabada por su repentina muerte en Bruselas dos años antes. La viuda del compositor, Elvira Gemignani, encargó a Franco Alfano el final de una ópera que Puccini dejó inconclusa después del pasaje correspondiente a la muerte de Liù. Como bien se sabe, Arturo Toscanini interrumpió el estreno de la ópera en Milán precisamente donde el compositor la dejó inacabada (Budden, 2020, p. 409).

⁴² Hasta aquel entonces, en el Liceu se había representado *Salome* (1910).

⁴³ Seguramente se trate de Joan Salvat.

⁴⁴ A Puccini tanto le da Japón como Canadá, lo mismo da París que Roma; mejor dicho: si su música suena bien entre los bohemios de Murger o dentro de la superficial japonería de Illica, debe chocar a la fuerza entre la gente brava de Canadá y su ambiente materializado. Siempre el mismo lirismo enfático, siempre la misma orquesta de aparatosa quincalla, que llega a fatigar al menos exigente y al más distraído.

No obstante, la versión con el final de Alfano es lo que viene representándose desde entonces en lo que supuso la primera función en España⁴⁵ y así es como *Turandot* llegó al Gran Teatre del Liceu el 30 de diciembre de 1928, en lo que supusieron las primeras funciones en España del título póstumo de Puccini. Una vez más, la programación de la obra se debió al empecinamiento del empresario Mestres Calvet.

Después de la primera función le siguieron dos más, los días 5 y 9 de enero de 1929. Y este mismo año volvió a representarse en primavera, aunque *Turandot* no volvió al escenario del Liceu hasta la temporada 1942-43.

El crítico U.F. Zanni (que firmaba como “Z.”) publicó el 1 de enero de 1929 su crítica en *La Vanguardia*. En ella, expresó sus reservas hacia una ópera que el cronista considera inferior respecto a otras de Puccini por no tener “ni la espontaneidad ni la homogeneidad” de algunos títulos anteriores. No obstante, sintetiza sus impresiones del modo siguiente:

Turandot representa un notable esfuerzo de Puccini para dar un avance a su habitual técnica armónica: que en el primer acto se encuentran coros hábilmente escritos (...); que del acto segundo el primer cuadro revela verdaderamente un Puccini nuevo, no obstante las influencias rusas antes señaladas⁴⁶, y que en el tercer acto se encuentra el autor de *Tosca* inspirado en la romanza “Ma il mio mistero é chiuso in me”⁴⁷, y, sobre todo, en la escena de la muerte de Liú, que puso término a la labor de Puccini, pues sabido es que el dúo siguiente y el cuadro final de la obra se deben a Franco Alfano, compositor que en su comprometido trabajo de integración, si bien se muestra respetuoso con los temas originales, imprime cierto desequilibrio a los planos sonoros. En lo cómico y en lo grotesco, Puccini se manifiesta más ponderado compositor, que inspirado creador (Zanni, 1 de enero de 1929, p. 4).

Por lo que consta en la crónica, parece que aquellos primeros espectadores recibieron la ópera con benevolente entusiasmo. Zanni lo atribuye al hecho de ser público de turno de domingo por la tarde, menos exigente que el vespertino aunque según el cronista, “no ha de ponerse en duda el buen gusto ni la educación artística” de los espectadores domingueros.

En *La Publicitat*, la crítica de Baltasar Sàmper (1 de enero de 1929, p. 5) resulta especialmente dura, a pesar de aplaudir la iniciativa de programar una ópera reciente como *Turandot*. Después de cuestionar que se tuviera que concluir y de representar la ópera después de la muerte de Puccini, el cronista escribe lo siguiente:

⁴⁵ Varios compositores se han encargado posteriormente de escribir finales alternativos a las soluciones de Alfano. El caso más conocido es el de Luciano Berio, aunque también se cuentan la compositora Janet Maguire o el músico chino Hao Weija.

⁴⁶ En un apartado anterior, Zanni señala los influjos de óperas de Rimski-Korsakov, y sobre todo de *Boris Godunov* de Mussorgsky, en *Turandot*. Del primero, el Liceu estrenó *La hija de la nieve* (1922), *El zar Saltán* (1924), *El brujo inmortal* (1924), *La ciudad invisible de Kiteg* y *Noche de mayo* (1926), *Pskovitaine* (1927) y *Sadko* (1928), precisamente el 4 de diciembre (26 días antes de *Turandot*). De Mussorgsky, se había estrenado *Boris Godunov* en 1915 (Alier; Mata, 1991, p. 464).

⁴⁷ Obviamente, se refiere a “Nessun dorma”.

El músic, forçat a fer sempre exotisme, ha trobat algunes fórmules poc originals, que aplica amb insistència obsessionant. Hom el veu molt aplicat a cercar efectes de colorit i de màxima truculència. Ençà i enllà, les harmonies recercades palesen la preocupació pueril d'aparèixer modern. El xilofon, els jocs de campanes i la percussió tenen constantment a l'orquestra un paper preponderant. Tot això, però, no dissimula gens la precarietat de la seva concepció. Volem dir que de música, pròpiament, n'hi ha molt poca en aquesta partitura. Ni en els paroxismes exasperats de certes pàgines, ni en les frases llargoses apassionades del príncep enamorat, ni en les vagues intervencions dels cors interiors — recurs banal prou desacreditat per l'autor de *Madame Butterfly* — e hom troba una mica de substància que faci pensar en un intent seriós de composició⁴⁸.

E insiste: “absència total de música veritable, ni un bri de construcció que donés almenys una aparent consistència als artificis anodins i als llocs comuns vulgaríssims, que són l'únic suport de la partitura” (Sàmper, 1 de enero de 1929, p. 5).

La Veu de Catalunya publicó el mismo día 1 de enero (edición de mañana) la crítica firmada por Joan Llongueras (“J.L.”) en la que aprueba la programación de *Turandot*, a pesar de considerarla muy inferior a *La bohème* (para Llongueras, la mejor ópera de Puccini) e incluso a *Tosca* y a *Madama Butterfly*. Acto seguido, el cronista esgrime los siguientes argumentos para sustentar sus impresiones:

És possible que Puccini estigués convençut de què escrivia música en escriure la partitura de *Turandot*. Nosaltres a penes si n'hi havem sabut trobar. És inaudit el fet de què amb no res es pugui compondre una òpera. Per alt hi hem reconegut, de tant en tant, en aquesta, diem-ne música, completament híbrida, reminiscències ja esmortuïdes d'altres òperes anteriors del propi autor.

La partitura de *Turandot* és monòtona, sempre igual de color orquestral i completament mancada d'un sol moment de franca i espontània inspiració. L'autor sembla voler donar l'ambient a les escenes amb la seva música, però aquesta mai pren cap volada decisiva ni emociona ni tan sols interessa poc ni molt a l'oient (Llongueras, 1 de enero de 1929, p. 6)⁴⁹.

⁴⁸ El músico, forzado a realizar siempre exotismo, ha encontrado algunas fórmulas poco originales, que aplica con insistencia obsesionante. Se le ve muy aplicado a buscar efectos de colorido y de máxima truculencia. Desde allí, las armonías investigadas ponen de manifiesto la preocupación pueril de aparecer moderno. El xilófono, los juegos de campanas y la percusión tienen constantemente en la orquesta un papel preponderante. Sin embargo, todo esto no disimula en absoluto la precariedad de su concepción. Queremos decir que de música, propiamente, hay muy poca en esta partitura. Ni en los paroxismos exasperados de ciertas páginas, ni en las frases langosas apasionadas del príncipe enamorado, ni en las vagas intervenciones de los corazones interiores —recurso banal bastante desacreditado por el autor de *Madame Butterfly*— se encuentra un poco de sustancia que haga pensar en un intento serio de composición.

⁴⁹ Es posible que Puccini estuviera convencido de que escribía música al escribir la partitura de *Turandot*. Nosotros apenas si la supimos encontrar. Es inaudito el hecho de que con nada se pueda componer una ópera. Por alto hemos reconocido, de vez en cuando, en esta, llamémosle música, completamente híbrida, reminiscencias ya amortizadas de otras óperas anteriores del propio autor.

La partitura de *Turandot* es monótona, siempre igual de color orquestral y completamente carente de un solo momento de franca y espontánea inspiración. El autor parece querer dar el ambiente a las escenas con su música, pero ésta nunca toma ningún vuelo decisivo ni emociona ni siquiera interesa poco ni mucho al oyente.

Es curioso y muy significativo que algunos de los argumentos de Sàmpser en *La Publicitat* (“hay muy poca música en esta partitura”, “ausencia total de música verdadera”) se repiten aquí con afirmaciones como “No hemos sabido encontrar música”.

El mismo día y en el *Diario de Barcelona*, apareció la crítica firmada por “A.M.” (1 de enero de 1929, p. 6). Es la única de las consultadas que loa los aciertos de la partitura con elogios nada disimulados:

La personalidad de Puccini hállase representada en *Turandot* con todas sus características. Sus lirismos, sus exaltaciones sentimentales se manifiestan sobretudo en los fragmentos principales de “Lui” [sic] y en la romanza del tercer acto del “Príncipe Calaf”. Pero también pueden notarse ciertas tendencias hacia sonoridades muy modernas conseguidas por superposiciones de diferentes armonías y por rozamientos, que hacen pensar incluso en las sonoridades de Strawinski⁵⁰.

La melodía sigue su curso de una manera normal. Así es que la modernidad que aludíamos proviene de la armonización y color orquestal. (...) En *Turandot* adquiere la orquesta un interés mucho mayor que en todas sus otras obras. Este interés que ofrece es singularmente apreciable en los fragmentos en que no interviene todo el conjunto sonoro.

Los coros son tratados ampliamente y constituyen uno de los aciertos mayores de la partitura.

(...) Dentro del estilo tan personal de Puccini, *Turandot* representa un paso en el dominio armónico y orquestal del autor de *Bohème*.

8. CONCLUSIONES

Como se ha comentado anteriormente, y como se ha visto a lo largo de las páginas precedentes, Puccini arraigó con fuerza en Barcelona a pesar de los juicios severos de la crítica. Es un hecho que, ya en su tiempo, el compositor toscano fue de entrada más apreciado por el público (a excepción de *Madama Butterfly*, que fue en fracaso cuando se estrenó en Milán) que por los críticos. Ni que decir tiene que el tiempo ha dado la razón al público, ya que hoy en día algunas de las óperas puccinianas como *La bohème* o *Madama Butterfly* son de las más programadas en teatros de alrededor del mundo, de acuerdo con los índices permanentemente actualizados de The Opera Database⁵¹.

Sin embargo, las reticencias ante su obra persisten aún hoy entre algunos (pocos) sectores; “se podría decir que es demasiado popular, demasiado previsible, demasiado conservador para ganarse el respeto del que ha gozado durante mucho tiempo la modernidad dominante” (Wilson, 2024, p. 7).

Barcelona fue de alguna manera reflejo de ese “divorcio” entre público y crítica, quizá por la influencia de Wagner, que marcó indefectiblemente un discurso –el de los críticos–

⁵⁰ Antes de las primeras funciones de *Turandot*, el compositor ruso dirigió en el Liceu varias de sus obras ante la Orquesta Pau Casals (1924 y 1925) y ante la propia orquesta del teatro (1928).

⁵¹ <https://theoperadatabase.com/operas.html> (última consulta: 28 noviembre 2024).

muy “intelectualizado” e incluso exclusivista de todo lo que no rezumara la modernidad propia de la música del compositor alemán. Este menosprecio se plasma en la valoración de las óperas de Puccini, pero también de las de sus compañeros de generación y estilo (verismo o “giovane scuola”), e incluso de las obras verdianas cada vez que se reponían en los teatros de la capital catalana. Era difícil, en aquel contexto, compatibilizar el elemento fundamental de la ópera italiana (el encadenamiento de arias) con la modernidad del drama musical wagneriano, con su opción por la “melodía infinita” en un todo orgánico (Wilson, 2024, p. 11).

En todo caso, el contexto objeto de este trabajo es suficiente rico para adentrarse en él para futuras investigaciones que, siempre desde el marco de la recepción, ahonden en la comparación de criterios entre los críticos musicales del momento. Los italianófilos frente a los germanófilos, a partir del contexto cultural de la época, de las líneas editoriales de periódicos y revistas, etc.

Sea como fuere, y como en el resto del mundo operístico, el público barcelonés siempre ha tenido en Puccini uno de sus compositores favoritos. Y aún es en la capital catalana y en el resto de las poblaciones con actividad operística uno de los más representados, junto a Verdi. Las constantes revisiones de las partituras puccinianas en clave dramática, las nuevas hornadas y generaciones de cantantes y la calidad de nuestras orquestas actuales han permitido, además, gozar de veladas de gran calidad al servicio de las óperas del compositor toscano. Más allá del Liceu, y durante las últimas décadas, temporadas alternativas en localidades como Sabadell⁵², Terrassa, Manresa, Viladecans, Reus, Tarragona, Vic, Girona, Granollers o Lleida entre otras han gozado de la gran aceptación que sigue teniendo Puccini a través de sus apoteósicos melodramas musicales.

APÉNDICE

Presentamos en esta primera tabla las óperas que han sido objeto de este estudio y estrenadas en Barcelona, en relación con el estreno absoluto y con el estreno en España que, en cuatro de los seis casos, coincide con las primeras funciones de los títulos puccinianos en la capital catalana.

⁵² Gracias a la iniciativa de la antigua Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell y actualmente de la Fundació Òpera de Catalunya

JAUME RADIGALES BABÍ

TÍTULO	ESTRENO ABSOLUTO	ESTRENO EN ESPAÑA	ESTRENO EN BARCELONA
<i>Manon Lescaut</i>	1893	1893 (Madrid)	1896
<i>La bohème</i>	1896	1898 (Barcelona)	-
<i>Tosca</i>	1900	1900 (Madrid)	1902
<i>Madama Butterfly</i>	1904	1907 (Barcelona, en castellano) 1909 (Barcelona)	-
<i>La fanciulla del west</i>	1910	1915 (Barcelona)	-
<i>Turandot</i>	1926	1928 (Barcelona)	-

A continuación, los repartos con los cantantes principales de las distintas óperas, incluyendo al director musical, escénico y el lugar y fecha de las primeras representaciones.

TÍTULO	REPARTO	DIRECCIÓN MUSICAL	FECHA ESTRENO Y LUGAR
<i>Manon Lescaut</i>	Eva Tetrizzini, Giuseppe Moretti Rodolfo Angelini-Fornari	Cleofonte Campanini	5 abril 1896 (Gran Teatre del Liceu)
<i>La bohème</i>	Rosina Storchio, Alessandro Bonci, Anita Barone, Carlo Buti	Rodolfo Ferrari	10 abril 1898 (Gran Teatre del Liceu)
<i>Tosca</i>	Carme Bonaplata, Giuseppe Agostini, Ramon Blanchart	Joan Goula	30 marzo 1902 (Gran Teatre del Liceu)
<i>Madama Butterfly</i>	Emilia Vergeri, Loreno Simonetti, Sra. Julivert, Sr. Ors Maria Farneti, Angelo Pintucci, Giuseppina Giaconia, Francesco Federici	Arturo Baratta Francesco Spetrino	2 agosto 1907 (Teatro Bosque, en castellano) 10 diciembre 1909 (Gran Teatre del Liceu)
<i>La fanciulla del west</i>	Elsa Raccanelli, Giuseppe Taccani, Domenico Viglione-Borghese	Edoardo Mascheroni	24 abril 1915 (Gran Teatre del Liceu)
<i>Turandot</i>	Iva Pacetti, Antonio Melandri, Maria Laurenti, Aníbal Vela	Alfredo Padovani	30 diciembre 1928 (Gran Teatre del Liceu)

BIBLIOGRAFÍA

- Alier, R. & Mata, F.X. (1991). *El Gran Teatro del Liceo (Historia artística)*. Barcelona: Ediciones Francisc X. Mata.
- A.M. (1 de enero de 1929). Gran Teatro del Liceo. Estreno de *Turandot* de Puccini. *Diario de Barcelona*, p. 6.
- Bertrán, M. J. (13 de abril de 1898). Gran Teatro del Liceo. La bohemia. *La Vanguardia*, p. 4.
- Bertrán, M. J. (2 de abril de 1902). La Tosca. *La Vanguardia*, p. 1.
- Bertrán, M. J. (4 de agosto de 1907). Madama Butterfly. Ópera nueva en tres actos, de Illica y Giacosa, música de Puccini. *La Vanguardia*, p. 6.
- Bertrán, M. J. (11 de diciembre de 1909). Gran Teatro del Liceo. *Madama Butterfly*. *La Vanguardia*, p. 10.
- Budden, J. (2020). *Puccini. Su vida y sus obras*. Madrid: Akal.
- Fausto (25 de abril de 1915). Liceo. La fanciulla del west. *La Vanguardia*, p. 9.
- Guerra, G. (2015). *La recepció de Manon Lescaut de Giacomo Puccini a Barcelona (1896)* (Trabajo de fin de máster). Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/146549> (última consulta: 4 julio 2024).
- Janés, A. (1983). *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.
- Jiménez, L. (2013). *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial*. (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- La esquella de la Torratxa* (15 de abril de 1898). Liceo, p. 256.
- La esquella de la Torratxa* (4 de abril de 1902). Liceo, p. 219.
- La esquella de la torratxa* (4 de abril de 1915). Teló enlaire. *La fanciulla del west*, p. 1896.
- La esquella de la torratxa* (30 de abril de 1915). Teló enlaire, pp. 281-282.
- La Publicidad* (25 de abril de 1915). Gran Teatro del Liceo: “La fanciulla del West”, p. 6.
- Llongueras, J. (1 de enero de 1929). Gran Teatre del Liceu. Estrena de *Turandot* de Puccini. *La Publicitat*, p. 6.
- Mestres Calvet, J. (1945). *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario*. Barcelona: Ediciones Vergara.
- Murger, H. (2007). *Escenas de la vida bohemia*. Barcelona: Alba Editorial.
- N.N.N. (9 de agosto de 1907). Teatros. Bosch. *Madame Butterfly*, tragedia japonesa de L. Illica y G Giacosa, música del mestre Puccini. *La esquella de la Torratxa*, p. 520.
- P. (8 de abril de 1896). Gran Teatro del Liceo. *Manon Lescaut*. *La Publicidad*, p. 2.
- P. (11 de abril de 1898 [ed. de noche]). Gran Teatro del Liceo. *La bohème*. *La Publicidad*, p. 3.
- P. (1 de abril de 1902 [ed. de noche]). Gran Teatro del Liceo. *La Tosca*. *La Publicidad*, p. 3.

- Pascual, J. M. (3 de agosto de 1907 [ed. de noche]). Teatro del Bosque. *Madama Butterfly*, tragedia japonesa de L. Illica y G. Giacosa. Música del maestro Puccini. *La Publicidad*, p. 3.
- Pascual, J. M. (11 de diciembre de 1909 [ed. de noche]). Gran Teatro del Liceo. *Madama Butterfly*. *La Publicidad*, p. 3.
- Pascual, J. M. (27 de abril de 1915). Gran Teatro del Liceo. *La Fanciulla del West*. *La Publicidad*, p. 2.
- Pena, J. (1902). Ab pretext de *La Tosca*. *Juventut*, n°112, 3 de abril, p. 225.
- Radigales, J. (2006). *Mozart a Barcelona. Recepció operística (1798-2006)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Rosal Moral, I. (2021). “La bohème” crónica de un éxito a través de los documentos conservados en la Biblioteca Nacional de España. <https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/la-boheme-cronica-de-un-exito-a-traves-de-los-documentos-conservados-en-la-biblioteca-nacional-de-espana> (última consulta: 6 de julio de 2024).
- Rosal Moral, I. (2024). *Puccini y España*. Ciudad Real: Serendipia.
- S.(alvat), J. (1909). Barcelona. Gran Teatre del Liceu. *Revista Musical Catalana*, 79, p. 384.
- S.(alvat), J. (1915). Gran Teatre del Liceu: *La Fanciulla del West*. *Revista Musical Catalana*, 137, p. 151.
- Sàmper, B. (1 de enero de 1929). *Turandot*, òpera pòstuma de Giacomo Puccini. *La Publicitat*, p. 5.
- Suárez Bravo, F. (7 de abril de 1896). *Manon Lescaut*. Ópera en cuatro actos del maestro Puccini. *Diario de Barcelona*, p. 4151.
- Suárez Bravo, F. (12 de abril de 1898). *La bohème* del maestro Puccini en el Liceo. *Diario de Barcelona*, p. 4311.
- Suárez Bravo, F. (1 de abril de 1902). *Tosca*, ópera en tres actos del maestro Puccini. *Diario de Barcelona*, p. 3806.
- Suárez Bravo, F. (11 de diciembre de 1909). *Madama Butterfly* en el Liceo. *Diario de Barcelona*, p. 16815.
- Suárez Bravo, F. (26 de abril de 1915). *La fanciulla del West* en el Liceo. *Diario de Barcelona*, p. 5227.
- U. (3 de agosto de 1907 [ed. de noche]). Gazeta musical. Teatre del Bosch. *La Veu de Catalunya*, p. 2.
- U. (11 de diciembre de 1909 [ed. de noche]). Gazeta musical. Liceu. *La Veu de Catalunya*, p. 2.
- U. (26 de abril de 1915). Liceu. Estrena de *La Fanciulla del West*. *La Veu de Catalunya*, p. 1.
- V. (31 de marzo de 1902 [ed. de noche]). Estreno de *La Tosca* al Liceu. *La Veu de Catalunya*, p. 2.

Wilson, A. (2024). *El “problema” Puccini. Ópera, nacionalismo y modernidad*. Barcelona: Acantilado.

Z(anni), U.F. (1 de enero de 1929). Gran Teatro del Liceo. Estreno de *Turandot*, ópera póstuma de Puccini. *La Vanguardia*, p. 4.

Fecha de recepción: 08/07/2024

Fecha de aceptación: 02/12/2024