

Puccini parodiado: transformación y sátira en *La Golfemia* y *La Fosca* como vehículos de crítica musical

Puccini Parodied: Transformation and Satire in *La Golfemia* and *La Fosca* as Vehicles for Musical Critique

Francisco Manuel López Gómez

Universidad de Castilla-La Mancha

fmanuel.lopez@uclm.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8071-2937>

RESUMEN

En este artículo se estudian las parodias *La Golfemia* (1900) y *La Fosca* (1904), obras que recontextualizan *La Bohème* (1896) y *Tosca* (1900) de Giacomo Puccini en el ámbito del género chico español. Mediante un análisis textual y, sobre todo, musical, se explora cómo Salvador María Granés y Luis Arnedo transformaron estos títulos operísticos en sátiras que no solo ridiculizan sus fuentes originales, sino que adaptan sus elementos a la realidad cultural española de la época. Además de abordar las técnicas paródicas y los referentes empleados, se examina el impacto que estas obras tuvieron tanto en la difusión de la música de Puccini en España como en la evolución de la zarzuela paródica. Este estudio subraya la relevancia de *La Golfemia* y *La Fosca* en el contexto teatral español, destacando su capacidad para fusionar crítica cultural y musical, así como su legado dentro del género chico.

Palabras clave: Zarzuela, parodia, *Bohème*, *Tosca*, análisis.



ABSTRACT

This article examines the parodies *La Golfemia* (1900) and *La Fosca* (1904), works that recontextualise Giacomo Puccini's *La Bohème* (1896) and *Tosca* (1900) within the sphere of Spanish género chico. Through textual and, primarily, musical analysis, the study explores how Salvador María Granés and Luis Arnedo transformed these operatic titles into satires that not only mock their original sources but also adapt their elements to the cultural reality of the time in Spain. In addition to addressing the parodic techniques and references employed, the article examines the impact these works had on both the dissemination of Puccini's music in Spain and the evolution of parody zarzuela. This study underscores the significance of *La Golfemia* and *La Fosca* within the Spanish theatrical context, highlighting their capacity to merge cultural and musical critique, as well as their legacy within the género chico tradition.

Key Words: Zarzuela, parody, *Bohème*, *Tosca*, analysis.

López Gómez, F. M. (2025). Puccini parodiado: transformación y sátira en *La Golfemia* y *La Fosca* como vehículos de crítica musical. *Cuadernos de Investigación Musical*, (21), pp. 72-122.

1. INTRODUCCIÓN

La parodia, como una de las técnicas de la sátira, es descrita por el crítico Gilbert Highet como “una imitación que, a través de la distorsión y la exageración, evoca diversión, burla y, a veces, desprecio”¹ (Highet, 1962, p. 69). En España, a comienzos del s. XVII encontramos, dentro del subgénero de la comedia burlesca, parodias y mojigangas cuya intención es ridiculizar a personajes o las normas y convenciones sociales, de manos tanto de Cervantes –podemos citar, por ejemplo, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guardia cuidadosa*, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca* o *El vizcaíno fingido*, todas de 1615– como de Quevedo –*El desafío de Juan Rana* y *La mojiganga de los locos* de 1645– y otros autores como Juan Pérez de Montalbán –destaca *El caballero de Olmedo*, parodia sobre la conocida obra de Lope, escrita poco después de su estreno–. Este tipo de crítica la podemos ver desarrollada en el padre por antonomasia de la parodia española, Ramón de la Cruz (1731-1794), cuyos retratos de la vida madrileña de la época servirán de inspiración a los compositores de género chico de finales del XIX. Pero él no solo se limita a ridiculizar a las clases sociales, creencias y costumbres, sino que se propuso burlarse de las tragedias neoclásicas de gusto francés; en esta línea, criticó a las mismas convenciones dramáticas, como podemos ver en *Manolo, tragedia para reír, o saynete para llorar*, de 1769 (Bentivegna, 2000,

¹ “An imitation which, through distortion and exaggeration, evokes amusement, derision, and sometimes scorn”.

p. 5). Como tendremos ocasión de comprobar a lo largo del presente artículo, con esta misma intención colaborarán Salvador María Granés (1838-1911) y Luis Arnedo (1856-1911) para concebir, respectivamente, la letra y la música de *La Golfemia* y de *La Fosca*.

Tras la época de oro de las tonadillas y zarzuelas de finales del s. XVIII, desde *Las segadoras de Vallecas* (1768) de Pablo Esteve hasta *La comedia nueva o El café* (1792) de Blas de Laserna, por citar a los dos compositores más destacados y prolíficos del género, no es exagerado afirmar que con la muerte de Arnedo nace y muere la zarzuela paródica, fracasando tras él cualquier intento de imitación (Rodríguez de la Torre, s.f.). Efectivamente, aunque encontramos obras previas como *El templario y la doncella* (1856) de Gaztambide, *Gloria y Peluca* (1850), *Pan y toros* (1864), *El barberillo de Lavapiés* (1874) y *La casa de los Zúñiga* (1894) de Barbieri, *La revolución de los botones* (1886) de Joaquín Valverde, o *La mozárabe* (1888) y *El rey que rabió* (1891) de Chapí, pocas parodian a nivel holístico tanto el texto como la música como lo hacen Arnedo y Granés.

En efecto, a este último se le ha calificado como el gran especialista en este subgénero (Beltrán Núñez, 1997, p. 379), satírico, ingenioso, preciso, mordaz tanto en el teatro como en los cafés (*El País*, 6 de mayo de 1911, p. 1), sin rival haciendo semblanzas, “de un gusto crítico refinadísimo” (O. y G., 30 de junio de 1900, p. 8); “todos los géneros los cultivó con gran fortuna, sobre todo el de las parodias, en el que fue maestro y casi monopolizador del aplauso en este ramo de la literatura teatral” (*El País*, 6 de mayo de 1911, p. 1). Sin duda, su cultura y buen gusto, así como sus dotes literarias –y también periodísticas, en las que destaca igualmente su tono satírico, bajo el seudónimo de *Moscatel*–, fueron lo que lo diferenciaron de otros autores más tendentes a ofrecer lo jocoso y lo burlesco de forma gratuita (S., 21 de diciembre de 1904, p. 2). De este modo, no se acercó a las grandes obras, como *La favorita* –*La farolita* (1902)–, *Lohengín* –*Lorenzín... o El camarero del cine* (1910)–, *Tosca* o *Bohème* desde el desprecio, sino que “admiraba su delicadeza, respetaba su profundidad psicológica y temática; [...] El verdadero afán ya no era reírse del modelo, sino con el modelo, elevando [con la debida estilización] la importancia de lo puramente humorístico” (Beltrán Núñez, s. f.).

Respecto a Arnedo, el bagaje que le proporcionaron tanto su labor como director de orquesta en varios teatros de la capital y como maestro concertador de coros del Teatro Real –al menos, desde 1896–, como su labor de crítico –*El porvenir*, *El país*–, ensayista –*El solfeo*, *Nuevo mundo* y *La nueva prensa*– y director del periódico *La crítica* (Rodríguez de la Torre, s.f.), le permitieron ejercer la sátira musical desde diversas perspectivas, partiendo de un gran conocimiento del panorama lírico de su época. A nivel musical, su uso de la hipérbole a modo de contraste, figura retórica tan común en la parodia dramática, se materializa en el recurso a material temático no sólo extraído del modelo, sino de otras obras del repertorio de ópera, zarzuela u otros géneros populares que pudieran ser reconocibles por el público; a veces, incluso, se trata de un material que viene ya indicado en el libreto por el propio escritor (Beltrán Núñez, 1997, p. 387). En efecto, para conseguir que el público experimentase “el pleno goce” (*Ibid*, p. 388), era necesario que éste conociese muy especialmente la obra objeto de parodia, pero, también, los referentes externos utilizados, no menos interesantes especialmente desde el punto de vista simbólico, pues, como tendremos ocasión de

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

comprobar, dotan de pleno significado a la parodia y nos informan de la verdadera intención del autor.

Los especialistas hablan de la habilidad de Arnedo para enlazar los temas más conocidos de las óperas y zarzuelas de su tiempo, a veces “sin alterar la estructura melódica, mientras que otros eran resumidos, añadiendo algo de su propia cosecha a retazos de diferentes óperas” (Pérez Gutiérrez, 1999, p. 699). Así resumía sus dotes musicales el crítico de *El país* (15 de marzo de 1911, p. 1), un mes después de su fallecimiento:

El conocimiento profundísimo que de su arte y de las obras tenía Arnedo, su exquisita sensibilidad, le permitían conocer antes y mejor que nadie los decaimientos de los artistas; pero su exquisita bondad le hacía olvidarlos y sus críticas jamás hirieron ni molestaron a nadie. Arnedo era además un escritor notabilísimo: comenzó su labor como tal, trabajando con los maestros y como los maestros de la sátira, en *El Solfeo*, y ha conservado hasta última hora el gracejo de su pluma, la envidiable viveza de su ingenio [...].

Las parodias de Arnedo están en su totalidad construidas sobre modelos de obras líricas que habían constituido un gran éxito, ya fueran zarzuelas —es el caso de *La romería del balcón* o *El alquimista y las villanas y desdenes mal fingidos* (1894), parodia de *La verbena de la Paloma* (1894) de Bretón, o *Churro Bragas* (1899), parodia de *Curro Vargas* (1898) de Chapí, y *El balido del zulú* (1900), parodia de *La balada de la luz* (1900) de Vives— u óperas —aparte de las compuestas sobre óperas de Puccini, objeto de este estudio, destacan *Carmela* (1891), parodia de *Carmen* (1875) de Bizet, *Guasín* (1892), parodia de *Garín* (1892) de Bretón, *Dolores... de cabeza* o *El colegial atrevido* (1895), parodia de *La Dolores* (1895) de Bretón, *Simón es un lila* (1897), parodia de *Samson et Dalila* (1877) de Saint Saëns, y la ya mencionada *Lorencín* o *El camarero de cine* (1910)—. La contemporaneidad o actualidad de dichos éxitos era fundamental, ya fueran estrenos o no, hasta el punto de que, en muchos casos, el estreno de la parodia simultaneaba la cartelera con el modelo (Beltrán Núñez, 1997, p. 382), una cuestión que garantizaba tanto la actualidad del tema como la comparación y que, por tanto, influía en el éxito de la parodia.

En la actualidad, todavía no existen estudios musicológicos que hayan analizado, sistemáticamente, los tipos, modelos, usos, tratamientos, estructuración y simbolismo del material musical utilizado por Arnedo, objetivo que nos marcamos para el análisis de estas dos parodias sobre óperas de Puccini. En efecto, existen trabajos como los de Bentivegna (2000) y Delicado (2022), en los que los autores identifican algunos de los referentes utilizados, pero no profundizan en el modo en que el compositor los transforma, ni reflexionan en los motivos que llevan a su uso y transmutación; existe, por tanto, una descripción —en ningún caso exhaustiva—, pero no un razonamiento o reflexión intertextual. Respecto al trabajo de Beltrán Núñez (1997), está centrado especialmente en definir las características del género en sí mismo, así como en el análisis de los libretos, su significación y simbolismo en el contexto de la sociedad de la época. A continuación, ofrecemos un análisis músico-dramatúrgico de *La Golfemia* y *La Fosca*, precedido de una contextualización y la historia de su recepción.

2. LA GOLFEMIA: RECEPCIÓN Y ESTUDIO LÍRICO-DRAMÁTICO DE LA SÁTIRA DE *LA BOHÈME*

Como hemos ya mencionado, dentro del punto de mira de Granés y Arnedo quedó, por supuesto, Puccini, quien, a pesar de los *ruidosos* fracasos cosechados en España con *Le Villi* (1989, Festival de Peralada), *Edgar* (Teatro Real, 19 de marzo de 1892), y *Manon Lescaut* (Teatro Real, 4 de noviembre de 1893) (Rosal Moral, 2024, pp. 14-40), obtuvo un unánime y acalorado éxito con su *Bohème* tanto en Barcelona –Teatro del Liceo, 10 de abril de 1898–, como en Madrid –primero, si bien algo más frío, el 16 de abril de 1898, en el Teatro del Príncipe Alfonso, y después, el 17 de febrero de 1900, en el Teatro Real– (Rosal Moral, 2021, pp. 103-107). Fue esta última producción exitosa, de la que más funciones se ofrecieron en la temporada –diecisiete, frente a las quince que obtuvieron tanto *Samson et Dalila* como *Aida*, las siguientes más representadas– (Turina Gómez, 1997, pp. 424-426) y que “marcó el inicio de la consolidación de Puccini en España” (Rosal Moral, 2024, p. 66), la que determinó que Granés y Arnedo decidieran parodiarla. Pero tal decisión estuvo condicionada, sin duda, por otros factores que jugarían un papel primordial en la satirización de la obra de Puccini. y es que el estreno de *La Bohème* no estuvo exento de polémicas, relativas a tanto al tema elegido como al estilo adoptado e, incluso, en el caso de España, a cuestiones de plagio. Respecto al libreto, en Barcelona se calificó de “comedia vulgar” y se consideró, al igual que en Francia, que la obra no hacía justicia a la novela de Murger (Rosal Moral, 2024, p. 43). En cuanto al estilo adoptado, se criticó el uso de “armonías retorcidas y rebuscadas a la francesa, sin una naturalidad”, las “genialidades y espasmos a lo Mascagni”, o la elusión de las reglas básicas de la armonía, como el uso de quintas paralelas (Roda, 17 de abril de 1898, p. 2), mientras que, en otros momentos, especialmente en la descripción de la muerte de Mimí, la intensidad orquestal, insuficiente, no se ajustaba a la situación –cuestión, por cierto, también criticada en Italia tras su estreno en Turín– (Rosal Moral, 2024, p. 42). Por otro lado, se desató una contienda entre wagnerianos y puccinistas, que, si ya se había desatado con motivo de los estrenos previos de Puccini, ahora cobraba mayor vigor dada la alternancia en cartelera entre *Bohème* y *La Valquiria*, producciones a las que el director artístico del teatro, Luis París, dedicó un gasto nada equitativo, actuando a favor de la primera (Rosal Moral, 2024, pp. 58-59). La otra polémica que suscitó el estreno, no menos acalorada, se desató en torno al supuesto plagio de Puccini, en la escena que abre el tercer acto de *Bohème* –desde «Una terribil tosse»–, a la romanza «Que siempre me ha querido» del drama lírico de Chapí *Curro Vargas*, o viceversa, cuestión en la que profundizaremos más adelante, cuando analicemos la obra de Arnedo.

Todo ello proporcionó suficiente aliciente a Granés y Arnedo para la concepción de *La Golfemia*, parodia en un acto y cuatro cuadros –correspondientes a los cuatro actos de la ópera de Puccini– que estrenaron en el Teatro de la Zarzuela el 12 de mayo de 1900 (*El país*, 12 de mayo de 1900, p. 3), es decir, transcurridos menos de tres meses tras su estreno en el Teatro Real, con un tan éxito rotundo que la mantuvo en los escenarios de la Península Ibérica y América a lo largo de quince años. En efecto, al mes siguiente se estrenaba en el Teatro Gran Vía de Barcelona, dirigida por el propio compositor (*La dinastía*, 8 de junio de 1900, p. 3), y en septiembre, en Valencia –para entonces, la *Bohème* era popular allí–, también con presencia de los autores (*El país*, 27 de agosto de 1900, p. 2). A estas alturas, el gran éxito alcanzado por la parodia en Barcelona, que se ofrecía en el Teatro Gran Vía, ocasionó que la

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

propia obra parodiada se popularizase más aún, de modo que el empresario del Nuevo Retiro, aprovechando la ocasión, representaba *La Bohème* “casi a diario” (*El país*, 19 de junio de 1900); y viceversa, a comienzos de la siguiente temporada, cuando el Teatro de la Zarzuela volvió a ofrecer la misma producción, con casi idéntico reparto (*La correspondencia militar*, 6 de septiembre de 1900, p. 4), la popularidad de la ópera de Puccini ocasionó que el público disfrutase más de la parodia:

Las últimas representaciones de *La Bohème*, en el Retiro, han prestado un buen servicio a la parodia *La Golfemia*, cuya *reprise* se verificó anoche en el teatro de la Zarzuela. Popularizada la bellísima música de Puccini [...] las graciosas escenas de *La Golfemia* y lo intencionado de las alusiones musicales son apreciadas ahora por el público con mayor intensidad aún que en el estreno. La preciosa obra de Granés y Arnedo dará dinero a la Empresa de Jovellanos. [...] Artistas y autores fueron anoche llamados a escena en medio de atronadores aplausos (*El heraldo de Madrid*, 6 de septiembre de 1900, p. 3).

Durante los meses de septiembre y noviembre del mismo año, *La Golfemia* se representó con gran éxito en el Ruzafa de Valencia, en el Teatro Duque de Sevilla y en el Arriaga de Bilbao (*El país*, 19 de octubre de 1900, p. 2; *La correspondencia de España*, 22 de octubre de 1900, p. 2; *El país*, 25 de noviembre de 1900, p. 2), a pesar de que en estas dos últimas ciudades no se conocía aún el referente pucciniano (Rosal Moral, 2024, pp. 263-264). Tras la gira por España, la obra cruza el Atlántico para representarse, a finales del mismo año, en el Teatro Albisu de La Habana. Volviendo a la península, durante 1901 se ofreció nuevamente en la Zarzuela y en el Teatro Cómico de Madrid (*La época*, 14 de enero de 1901, p. 3), con “grandísimo éxito” en el Teatro Pignatelli de Zaragoza (*El país*, 11 de agosto de 1901, p. 3) y después en Huesca, a pesar de que el público de estas dos últimas ciudades tampoco conocía la ópera de Puccini (*El heraldo de Madrid*, 20 de agosto de 1901, p. 3). A la altura de 1904, cuando se volvía a ofrecer en Madrid, esta vez en el Teatro Apolo, la ópera se había representado “centenares de noches en América”, donde los propios cantantes de ópera iban a escuchar gozosos la parodia de su trabajo en sus noches de descanso (P., 5 de febrero de 1904, p. 2). Idéntica situación encontrábamos en el Apolo:

Continúa *La golfemia* proporcionando grandes entradas, hasta el punto de agotarse las localidades en la sección que la saladísima parodia se representa; diríase que se trata del estreno de dicha obra. Noches pasadas asistieron a *La golfemia* algunos de los principales artistas del Real los que, conocedores en sus menores detalles de la ópera bohemia, se distinguían del resto del público por sus francas carcajadas y ruidosas manifestaciones de entusiasmo hacia el cómico trabajo de Isabel Brú y Emilio Orejón, del que salieron encantados. El maestro Ferrari aseguraba formalmente que Sogolfo podría cantar alguna de las óperas de medio carácter con mejor fortuna que algunos de los que impremeditadamente abordan la escena del regio coliseo (*El país*, 18 de febrero de 1904, p. 3).

Este gran triunfo ocasionó que lo encontremos poco después nuevamente en el Teatro Eslava (R., 3 de abril de 1904, p. 4) y que, en la siguiente temporada, regresase al Teatro de la Zarzuela –con un éxito notorio– (*El país*, 18 de abril de 1905, p. 3) y se estrenase en el Nuevo Teatro, donde, ante un público numerosísimo, alcanzó un éxito rotundo especialmente gracias a la excelente actuación de Eduardo Berges (*El país*, 11 de agosto de 1905, p. 3; *El heraldo de Madrid*, 18 de agosto de 1905, p. 3). A lo largo de 1906 pudo verse en el Teatro Principal de Vitoria, con llenos en todas las secciones; en el Puerto de Santa María, con la compañía Moya-Liñán, quien también dirigió la orquesta “con la maestría de costumbre” (*El heraldo de Madrid*, 14 de febrero de 1906, p. 5); nuevamente en el Teatro Albisu de La Habana, donde cosechó un gran éxito debido a las habilidades del tenor valenciano Manuel Figuerola (*El liberal*, 12 de mayo de 1906, p. 4); en el Teatro de Mayo de Buenos Aires (*El país*, 18 de septiembre de 1906, p. 3); y en el Teatro de los Campos Elíseos de Bilbao, donde destacó Antonia Arrieta (Gili) por su excelente interpretación (*El país*, 26 de noviembre de 1906, p. 3).

Desde que fallecen Arnedo y Granés, en febrero y mayo de 1911, respectivamente, decaen drásticamente las representaciones de sus parodias hasta caer en el olvido. En el mismo mayo de ese año regresaba *La Golfemia* a Lisboa –donde, al parecer, ya se había estrenado años antes, datos que no hemos podido localizar–, al Teatro de la República, donde obtuvo un triunfo considerable debido especialmente al tenor aragonés Manuel Alda, “que cantó la obra de modo admirable, alcanzando muchos aplausos del numeroso público que llenaba el teatro” (*El heraldo de Madrid*, 10 de mayo de 1911, p. 5). Finalmente, en las temporadas de 1914-15 (*La correspondencia de España*, 8 de octubre de 1914, p. 6) y 1915-16 el Teatro Apolo volvía a poner en escena esta “obra de repertorio”, una producción en la que destacó el alicantino Pablo Gorgé, a quien el público “ovacionó con entusiasmo y que repitió la «vechia [sic] zimarra» alardeando de facultades y de un fino instinto caricaturista musical” (*El heraldo de Madrid*, 9 de septiembre de 1915, p. 1). Se trata, probablemente, de la última gran interpretación de esta obra en todo el s. XX, de la que dejamos constar, por su interés, una crítica publicada en *El heraldo de Madrid* (12 de septiembre de 1915, p. 2):

Se cogen tres señores con voz suficiente para cantar en el teatro Real sin hacer un papel del todo feo; se le añaden dos actores cómicos e igual cantidad de señores artistas de la cuerda seria; se pican, se mezclan y cuando estén bien revueltos se añade unos kilos de talento, de aplicación y de entusiasmo, y si no sale un Pablo Gorgé, resulta un bajo que se le parezca mucho.

En *La golfemia* es archidifícil lucir y difícilísimo arrancar un aplauso; pero ¿es fácil hacerse ovacionar con entusiasmo durante toda la representación de *Campanone*, la vieja opereta francesa? Y si eso no es fácil, ¿quién creará que en el mutis del acto tercero pueda ser llamado un artista cuatro o cinco veces, y muchas más al final de todos los actos?

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL



Fig. 1: Rosario Leonis (izquierda), José Moncayo (centro) y Pablo Gorgé (derecha), en la producción de *La Golfemia* del Teatro Apolo (temporada de 1915-1916).

(*El heraldo de Madrid*, 9 de septiembre de 1915, p. 1).

La parodia nos traslada del Barrio Latino de París al de San Antonio en Madrid, de la buhardilla romántica y bohemia a un “desván desmantelado” (Granés, 1900, p. 7), donde habitan Sogolfo, vendedor de periódicos, Malpelo, pintor de brocha gorda², Colilla, corredor de funeraria, y Sonoro, organillero. El argumento desarrollado es paralelo al de la ópera. En el primer cuadro –equivalente al primer acto de *Bohème*–, que narra una escena cotidiana, Sogolfo y Malpelo se hielan de frío, así que el primero “arma una humareda” (*Ibid*, p. 8) en un barreño con unos pocos papeles de periódico; aparece Colilla, quien se lamenta de su suerte porque “no se muere nadie” (*Idem*), mientras Malpelo corre la misma suerte; después llega Sonoro, que trae consigo dinero que ha ganado tocando el organillo en una boda y comida en una cesta que ha “hallado” en la calle (*Ibid*, p. 12); tras la debida celebración, todos deciden ir a la verbena, a derrochar el dinero. Sonoro se queda, pues debe terminar un anuncio para una tienda, cuando de repente llaman con “tres aldabonazos tremendos” (*Ibid*, p. 14); es Gilí, la vecina, chalequera de profesión, que llega con la excusa de no tener aceite; ésta deja caer una enorme llave al suelo. Sogolfo le ofrece vino, pero ella prefiere aguardiente, cuyo vaso pronto apura. Cuando van a despedirse, encontramos una sátira de una acotación escénica de *Bohème*: en la ópera, la vela que lleva Mimí se apaga, así que Rodolfo también apaga disimulado la suya, para quedar a oscuras; en la parodia, cuando ellos se acercan a la puerta, es el traspunte quien, con un tubo largo visible por el público, sopla ambas luces y las apaga. Aquí todo está orientado a que los dos queden solos –hasta el traspunte interviene– a pesar del tamaño de la llave –que resulta ser del costurero–, único pretexto de Mimí. Sogolfo le propone jugar al escondite, a lo que sigue la parodia del célebre dúo «Che gelida manina»; durante el mismo, se descubre que el verdadero nombre de Gilí –repetido varias veces con escarnio en alusión al procedimiento de Puccini en su ópera– es Ruperta, ¿nueva referencia a Chapí? El clímax del dúo coincide con la propuesta carnal mutua de “ponerse en solfa”

² Por cierto, así es como llega a calificar despectivamente Musetta a Marcello al final del tercer acto de la ópera, tras una gran discusión motivada por el liberalismo amoroso de ella y los celos de él.

(*Ibid.*, p. 17). Sogolfo, tras recitarle con orgullo unos anuncios que ha escrito, la invita a ir al cafetín Non Plus, quien, gustosa, acepta, sin antes declararse nuevamente su amor.

El segundo cuadro se desarrolla en dicho café, que tiene los típicos veladores de Madrid, en la verbena de San Antonio. La escena recrea a la perfección el ambiente castizo: vendedores de barquillos, churros, rosquillas, avellanas, flores, un tiovivo, etc. Llega Sogolfo con Mimí y Niceta con Telesforo, el carbonero; pronto se sabe que Niceta ha tenido una historia amorosa con Malpelo, y que, de hecho, planea volver con él, de modo que se dirige a cantarle –parodia del célebre vals de Musetta «Quando m'en vò»–, después de hacer “un prolongado y estrepitoso gorgorito” (*Ibid.*, p. 23). En la parodia, para deshacerse de Telesforo, Niceta finge un horrible dolor de muelas; el cuadro finaliza con la algazara que invade la escena: sonidos de tambores y cornetas, y “extraordinaria animación” en torno al tiovivo y de gente bailando.

En el tercer cuadro, al fondo en una taberna está teniendo lugar una juerga, donde, al igual que en la ópera, se habla del placer de beber, ocasión que Granés –y, por consiguiente, Arnedo– aprovecha para citar la conocida escena de brindis de la ópera *Marina* de Arrieta («A beber, a beber y a apurar»); allí están los cuatro amigos. Gilí viene en busca de Malpelo para quejarse de Sogolfo, a quien no ve desde hace dos meses ni consigue poner celoso –muy al contrario de lo que sucede en *Bohème*–, a pesar de haber “admitido los obsequios de un señor ya entrado en años” (*Ibid.*, p. 26). Antes de que Sogolfo salga de la taberna, un apuntador da otra vela encendida a Gilí y le dice que se esconda, quien, ayudada por Malpelo, lo hace, para que no haya “lugar para el terceto” (*Ibid.*, p. 27), todo lo cual satiriza la equivalente escena de *Bohème*. En la ópera, las vacilaciones de los sentimientos que experimenta Rodolfo en su diálogo con Marcelo se tornan exageradas con su transposición a la parodia: Sogolfo, que tacha a Gilí de golfa y fulana (*Ibid.*, pp. 28-29), pasa de confesar fríamente que él mismo no se conforma con una sola mujer, a declarar que todavía la ama, pero existe un problema, y es un vicio que él mismo comparte, el de la bebida, pero que en ella le parece fatal; junto a estos vaivenes encontramos un paralelo juego escénico con Gilí, que avanza y retrocede escondida junto con la casilla del resguardo, que ella mismo levanta. Es aquí, en esta declaración de Sogolfo, donde encontramos la cita a la romanza de Chapí («Una pasión terrible por la bebida siente»), tras lo cual, en el mismo libreto Granés indica que debía salir “por la izquierda un personaje vestido con el traje exacto de Curro Vargas, atraviesa lentamente la escena, y al llegar á Sogolfo, mientras éste canta, le saluda quitándose el sombrero, estrecha su mano con efusión y desaparece por la derecha” (*Ibid.*, p. 30). Las palabras con las que los tres dan fin a la escena –“¡Qué rete-interesante es esta situación!”–, así como la expresión de Gilí cuando escucha los razonamientos de Sogolfo –“Lo notó, ¡Dios clemente!”–, pueden estar dotadas de doble sentido y hacer referencia a la cuestión del plagio. También con intención paródica, la despedida de Gilí y Sogolfo se hace eterna: después de confesar su amor, a pesar de todo, él no duda en dejarla, y la invita fríamente a que se vaya; ella dramatiza la despedida, tratando de operar, sin éxito, un cambio en el pensamiento de Sogolfo; después de devolverse sus bienes respectivos –unas papeletas y un juego de cartas–, Gilí se despide de todo lo que le rodea, en lo que constituye una parodia de «Addio, dolce svegliare alla mattina!»; finalmente, como en *Bohème*, mientras Niceta y Malpelo discuten y se

pelean, Gilí y Sogolfo siguen despidiéndose, ahora “muy acaramelados” (*Ibid*, p. 34), pero contentos de estar separados.

En el cuarto cuadro, nuevamente en el desván, Sogolfo y Malpelo se provocan mutuamente con la buena vida que les dan sus nuevos amantes a Gilí y a Niceta; ambos fingen indiferencia. Para matar el hambre, Colilla comienza a cantar y bailar. Entonces aparece Niceta, quien trae consigo a Gilí, que “viene a morir aquí” (*Ibid*, p. 37). Sigue una escena de “mucho aparato y lágrimas” (*Ibid*, p. 38); tras la agonía que siente Gilí, la acuestan en el catre, tras dar vueltas por la escena para decidir dónde y cómo colocarlo –parodia de las tres acotaciones de *Bohème* que hablan sobre cómo colocar a Mimí en la cama³–. Sogolfo solicita a Gilí que pida lo que quiera, a lo que responde que un cohombro; Niceta ofrece su pañuelo para pagarlo, pero Colilla no lo permite, así que se ofrece para empeñar su gabán, del que se despide con gran pesar; mientras tanto, los demás contemplan a Gilí “en actitudes cómicas de dolor” (*Ibid*, p. 39). Todos salen y dejan solos a Gilí y Sogolfo, “pa el dúo de los dos” (*Ibid*, p. 40) –sátira de las convenciones dramatúrgicas heredadas de la ópera romántica, todavía vigentes en Puccini–. Para esta escena final, Granés realiza un símil con la escena análoga de *Traviata*, al indicar que se ejecute en pianísimo el motivo de la misma, indicación que respeta Arnedo, como veremos más adelante. Ésta se alterna con otras referencias a *La Bohème*: «¡Ay, Gilí! ¡Mi bella Gilí!» (*Ibid*, p. 41) exclama Sogolfo; ambos recuerdan momentos del momento en que se conocieron. Sin embargo, él se impacienta, le pide que muera ya. Todos regresan y entregan a Gilí lo solicitado, quien lo rechaza por su mal olor. Su mal aumenta; le da vueltas la cabeza y empieza a hablar en italiano, hasta que cae desplomada; Sogolfo, que no se había percatado, adivina el resultado en las caras de Malpelo y Sonoro, de modo que prorrumpe en la célebre exclamación, ¡¡¡Gilí!!!, pero aquí “gritando y pateando” (*Ibid*, p. 43). En la parodia, no obstante, el final es feliz: Sogolfo le da a oler amoníaco y se recupera de la “tajada” que llevaba; ambos se perdonan y Gilí promete no beber más aguardiente, “como no sea del Mono” (*Ibid*, p. 41).

A continuación, realizaremos un análisis del tratamiento musical que Arnedo hizo del texto en su partitura (Arnedo, [1900]), incidiendo en los temas o fragmentos utilizados, su procedencia, tratamiento e intencionalidad.

En el preludio, encontramos, sucesivamente, el motivo introductorio principal utilizado por Puccini –de carácter cromático descendente, seguido de un efusivo arco melódico que asciende y desciende– (cc. 1-10 y 19-23), al que sucede un fragmento de sabor

³ SCHAUNARD (a Colline)
 Noi accostiamo quel lettuccio.
 (Ambedue la portano nella stanza
 e la stendono sul letto)
 [...]
 RODOLFO (Adagia Mimì sul letto)
 Zitta, riposa.
 [...]
 (Persuade Mimì a sdraiarsi sul letto
 e stende su di lei la coperta, poi con
 grandi cure le accomoda il guanciaie
 sotto la testa)

hispano, con deliberada alternancia modal mayor-menor (cc. 11-19 y 24-31); el tema de la romanza de Chapí «Que siempre me ha querido» o bien el de Puccini «Una terribil tosse» (cc. 31-38); y, para finalizar, nuevamente el motivo introductorio de Puccini (cc. 39-48). Bentivegna (2000, p. 216) menciona una pretendida cita en el preludio a unos compases del final de *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897) de Chueca, referencia que, sin embargo, no está presente.

El siguiente número (“nº 2” en la partitura de Arnedo, coincidente con la Escena III del libreto de Granés, donde, efectivamente, indica por primera vez la presencia de “música”, p. 11), que coincide con la entrada de Sonoro en escena, con la buena nueva de que trae dinero, es una tanda de bailables, propia del género chico, en lo que constituye una trasmutación de la escena inicial de *Bobéme* al contexto español. Así, el primer tema (cc. 3-26), extraído de Puccini —el que presenta tras la quema de la obra de Rodolfo, cuando entran unos niños con comida, botellas de vino, leña, etc.—, aparece citado tal cual, en un 6/8 *allegro*, y alternativamente, más lento, en *tempo di vals*. El siguiente tema (cc. 27-34 y 35-42), muy grácil y juguetón, también en 6/8 y con acompañamiento a contratiempo, está igualmente tomado de la escena análoga de la ópera —el que comienza con las palabras de Schaunard «m'accetta, gli domando»—, si bien, mientras Puccini concibe apenas una frase de cuatro compases, Arnedo desarrolla un verdadero tema, con mayor entidad (véase la figura 1); su carácter, que podría perfectamente asociarse al folclore italiano o, incluso, español, seguramente determinó su elección por parte de Arnedo, quien no sólo lo desarrolla, sino que lo modifica.

SONORO.

cuar - tos des - pues An - tes de - bo - da - ros u - na ex - pli - ca -

- cion del o - ri - gen de ambas co - sas pres - tad - me a ten - - cion

Fui - me a la Bom - bi - lla que hoy es - ta' de mo - da vi - que ha bi - a

A. v. C. 8725.

Fig. 2: cc. 25-39 del nº 2 de *La Golfemia* (Arnedo, 1900, p. 4).

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

Así, en su primera frase (cc. 27-34) las negras en *staccato* de Puccini las convierte en corcheas seguidas de silencio de corchea, destacando aún más su carácter; el trabajo orquestal también difiere, no limitándose en la parodia a la mera ejecución de la melodía al unísono por la flauta y el clarinete como hace Puccini, sino que encontramos un juego contrapuntístico, donde interviene también el oboe, así como una mayor riqueza en el acompañamiento; finalmente, en la parodia el tema es asignado también al tenor («Antes debo daros una explicación... Fuíme a la Bombilla»). En la segunda frase (cc. 35-42), transformado ahora en 2/4 con la indicación *my staccato*, ahora Sonoro es doblado por los cornetines con sordina –y, esporádicamente, los primeros violines–; pronto el tema evoluciona para imitar el estilo galante de Haydn y Mozart cuando menciona «me agarré al manubrio de las sinfonías», tras lo cual encontramos un puente construido con material propio que conduce a la siguiente sección. De nuevo, encontramos a continuación la manipulación de otro motivo de Puccini, el que, en *fortissimo* y en el mismo compás de 6/8, comienza con la frase de Schaunard «A quando le lezioni?», esta vez transformado en un *tempo de vals* en 3/4 (cc. 51-75), con el acompañamiento típico de este baile en las cuerdas, para, así, ajustarse a la narración de Sonoro, cuando comenta, «Para alegrar la función con un vals emprendí»; mientras la orquesta repite el tema, los cuatro amigos bailan el vals. A partir de este punto, los temas que incluye Arnedo son ajenos a la obra de Puccini. El primero de ellos (cc. 76-87), tal y como menciona el libreto, es un *scherzós* que el organillero dedica al novio, el cual no hemos podido identificar, pero probablemente conocido por el público de finales del s. XIX –quizá extraído del personaje de una obra lírica–, como podemos adivinar por la pista que nos ofrece el propio texto: «el *scherzós* tan famoso del *pato galán*». El siguiente tema, la habanera que la novia solicita a Sonoro (cc. 88-95), que tampoco hemos podido identificar, queda rematado (cc. 96-103) por el motivo principal de la guaracha del cuento cómico-lírico *Las Zapatillas* (1895) de Chueca («¡Ay charito, charito, charito que cosa le pasan a Doña Azunción!»). A ello sigue un galop «infernal, tan deprisa, que al final casi echaban el pulmón», en un 2/4 *allegro* sobre un ritmo *staccato* muy marcado, tanto en la cuerda como en la propia voz (cc. 104-119), y, para finalizar, una jota («Viva la Golfemia y su institución», cc. 120-174), cantada y bailada por los cuatro, en la que Arnedo hace uso de las fórmulas típicas del género, como hemiolias o contraste melódico entre grados conjuntos alternos ascendente-descendente y grandes saltos. De interés es la inclusión en el bajo, junto al prolongado acorde final de la jota, del motivo principal de Puccini que acompañaba la frase «A quando le lezioni?».

El siguiente número comienza con las tres aldabadas a la puerta, descritas musicalmente con tres acordes que aluden, sin duda, al célebre momento en que el Commendatore entra en el palacio de Don Giovanni en el *Finale* de la no menos conocida ópera de Mozart (primeros compases de la Scena XV, «Don Giovanni, a cenar teco m'invitasti»), lo cual queda atestiguado por las sospechas de Sogolfo: «¿Si será el Comendador?» (Beltrán Núñez, 1997, p. 397). La aparición de Gilí viene acompañada, como en la partitura de Puccini, de su *leitmotiv* (cc. 5-9), nuevamente con la orquestación variada –en la parodia interviene también el arpa– y ahora en boca de la soprano («Se me apagó el belón»). A ello sigue un fragmento puente inspirado en células de *La Bohème* en la escena análoga –en la parodia, Sogolfo pregunta a Gilí por su estado de salud y le ofrece vino, aunque

ella le pide aguardiente—, que desemboca en el característico motivo de Puccini en *staccato* que acompaña las palabras de Rodolfo «Si sente meglio?» —*pizzicato* en la parodia— (cc. 19-31). De nuevo, encontramos después temas de *Bohème* que se corresponden con escenas análogas — «Oh! sventata! La chiave della stanza dove l'ho lasciata?» por «¡Anda, salero! He perdido la llave de mi costurero»— (cc. 34-41), alternados con frases de la propia mano de Arnedo (cc. 42-48, 49-60 y 61-68), construidas también sobre células de Puccini y que, no obstante, presentan un lenguaje sencillo, casi infantil (véase la figura 3), como la melodía instrumental que acompaña a los protagonistas, mientras “juegan al escondite”.



Fig. 3: cc. 34-50 del nº 3 de *La Goffemia* (Arnedo, 1900, pp. 11-12).

De improviso, en la escena que equivale a la célebre aria «Che gelida manina», Arnedo sustituye ingeniosamente el tema inicial por «Ne permettez-vous pas, ma belle demoiselle», el utilizado por Gounod en el segundo acto de *Faust* para el encuentro entre Faust y Marguerite (Bentivegna, 2000, p. 216); el paralelismo escénico, si atendemos al libreto, es casi idéntico:

FAUST (accostant Marguerite)
 Ne permettez-vous pas,
 Ma belle,
 Et je n'ai pas besoin qu'on me donne la main!

MARGUERITE
 Non monsieur! je ne suis demoiselle, ni belle,
 Et je n'ai pas besoin qu'on me donne la main!⁴

⁴ FAUSTO: (abordando a Margarita)

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

Este tema de Gounod queda enlazado con el del inicio del aria de Rodolfo —con el que también finaliza el dúo—, que pone música a «Cercar che giova? Al buio non si trova», pero ahora en boca de Gilí («Por Dios, galán, no vayas tan aprisa», cc. 81-88) y convertido en una habanera, con lo cual su carácter ya no es dulce y *legato*, sino juguetón y sensual, quizá ya a modo de caracterización de la protagonista. En el clímax del aria de Sogolfo, sin embargo, no volvemos a encontrar música de Puccini, a pesar de ofrecer a Gilí la luna, en una escena análoga a la ópera; la música concebida es original de Arnedo, en la que predomina una línea melódica cromática ascendente que desemboca en un destacado crescendo dinámico-orquestal: «¿La luna quieres ya?... (¡Gritando hacia la ventana!) ¡Venga la luna!» (véase la figura 4).

Fig. 4: cc. 78-99 del n° 3 de *La Golfemia* (Arnedo, 1900, p. 13).

MARGARITA

¿Me permitís,
bella señorita,
que os ofrezca el brazo para acompañaros?
¡No, señor! Ni soy señorita, ni bella,
¡y no necesito que me ofrezcan el brazo!

En la intervención de Gilí sí que encontramos su *leitmotiv* como en la ópera, que aquí no hace sino subrayar satíricamente su nombre: «Me llaman la Gilí; pero el nombre mío es... Ruperta» (cc. 105-108). Tras nuevo material de Puccini, extraído de la propia Mimí («Sola, mi fo il pranzo da me stessa» sirve para poner música a «Trabajo fuera o dentro a lo que sale»), pronto aparece de nuevo, esta vez a modo de pregunta-respuesta, de modo que a la repetición por parte de Gilí «Me llaman la Gilí», Sogolfo contesta «¿Otra vez?... Ya lo oí», lo cual constituye una sátira a este procedimiento de Puccini, que, en términos musicales, se repite en tres ocasiones en un breve lapso temporal, dos de ellas para repetir su nombre. Seguidamente, el inicio de la frase que conduce al clímax de la intervención de Mimí («ma quando vien lo sgelo») sirve a Arnedo para construir el dúo en sí mismo, ahora con la melodía compartida para finalizar al unísono, eso sí, con el final modificado. El uso de este momento pucciniano para caracterizar, en realidad, una escena no ya de amor pasional, sino que llega a lo obsceno —donde hablan de poner al otro «en solfa»—, nos revela la intencionalidad del compositor, de revelar la verdadera razón de ser de la relación entre Sogolfo y Gilí, un amor carnal. Como en la ópera, el dúo sigue con una referencia al tema que iba asociado a Rodolfo —«Cercar che giova»—, ahora completamente modificado pero aún perceptible, en su versión de habanera con el ritmo sensual que la caracteriza; al fin y al cabo, ambos desean consumir su amor.

El inicio del siguiente número («Nº 4, Final del 1º cuadro») está construido también a partir de material musical de *Bohème*: llamadas de Sonoro y Malpelo a Sogolfo desde la calle, con intervalos de 4ª ascendente, seguidos del tema ligero a base de notas entrecortadas «Momus» / «Non Plus» (cc. 11-20), con inicio similar pero, como acostumbra Arnedo, final variado, esta vez transformado, de nuevo ingeniosamente, por su similitud temática, con la canción «Ah! ça ira» de la Revolución Francesa. Idéntico procedimiento realiza con el siguiente motivo, el cantado en la ópera de Puccini por primera vez a dúo, al unísono —«Ah, tu sol comandi, amor...! / Fremon già nell'anima»—, que se transforma en su segunda frase en un tema, por su carácter, probablemente extraído del teatro lírico hispano (cc. 21-31), el cual no hemos podido identificar. La escena finaliza, como en la ópera, con el tema en la orquesta «Cercar che giova» —«Anda, niña, la toná de antes», exclama Sogolfo—, también con ritmo de habanera, ahora nuevamente variado por Arnedo: sobre dicha referencia, construye una línea melódica típica hispana, cantada *desgarrado*, con tresillos de semicorchea como ornamento ascendente-descendente al final de frase (véase la figura 5).

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

Lento como habanera.
Anda, niña, la tona de antes! (Hablado) Arpa. marcato. Los 2. ¡Que me
morro por tus pe - dazos! ¡A - mor! (Salen de escena abrazados) Cl. pp rall. molto.
(Ta dentro) ¡A - mor! (Perdiéndose) (Telon lento y mutación) ff TTTT.

Fig. 5: cc. 30-47 del n° 4 de *La Golfemia* (Arnedo, 1900, pp. 17-18).

El segundo cuadro ("Núm.º 5"), que se desarrolla, como hemos ya indicado, en la verbena de San Antonio, comienza como el de *La Bobème*: una fanfarria de cornetines con sordina tanto en la orquesta como en escena en la partitura de Arnedo. El coro que sigue («Los claveles que vendo») es similar aquí también, al menos en su inicio, pues pronto se transforma para conducir, mediante tetracordos descendentes con alternancia modal, a un concertante de sabor hispano en fa mayor («La primera verbena», cc. 22-45), escrito en compás de 2/4, probablemente extraído también del teatro lírico. Este tema queda enlazado con el motivo principal del concertante con el que inicia el segundo acto de *Faust*, «Vin ou bière» (cc. 45-49), que describe un festín bacanal cantado en una taberna; la referencia al paralelismo con el ambiente descrito en el café Momus es aquí evidente. A ello sigue la música de Puccini, el tema orquestal que inicia con Colline, quien comenta a la zurcidora que su chambergó está un poco usado («È un poco usato...»); en la parodia, el tema, que adquiere mayor desarrollo, no aparece únicamente en la orquesta, sino que es cantado por Colilla («Aquí esperemos a Sogolfo», cc. 51-67). La escena en la que Sogolfo presenta a Gilí a sus

amigos está caracterizada con la cita a una seguidilla, que tampoco hemos podido identificar (cc. 71-79) y que, en el libreto, parece citar la expresión «Pues no que no» de Doña Rosa, en la comedia *El patio* de los hermanos Álvarez Quintero, obra estrenada pocos meses antes que *La Golfemia*; la segunda frase de la seguidilla (desde el c. 75), en boca de Sogolfo, es transformada para enlazar con un motivo de Puccini, el de la escena análoga al final de la intervención de Rodolfo, un gran vuelo lírico que pone música al texto «sboccia l'amor». La entrada de Niceta es descrita mediante unas nuevas seguidillas (cc. 88-95); la segunda frase (cc. 92-95), en boca de Malpelo, presenta un acompañamiento construido a partir de la célula principal que rige este momento análogo en la ópera, el del café Momus, consistente en corchea con puntillo (o con silencio de semicorchea)-semicorchea-corchea en compás de 9/8 -tresillo en compás de 3/4, de modo que Arnedo consigue trasladar nuevamente la música de Puccini al contexto hispano. Este material, por su similar carácter, es enlazado con el siguiente tema desarrollado por Puccini, que inicia precisamente con dicha célula rítmica, el que acompaña a Marcelo cuando indica que se llama Musetta («Il suo nome è Musetta»); en la partitura de Arnedo es asignado a Telesforo («¡Qué garridota y qué fresca es la chica!»), para después dar lugar a un original concertante con Malpelo, Niceta y los comensales del café, construido a partir del motivo principal de dicho tema (cc. 96-107; véase la figura 6).

viene a dar a cha.res... ¿Ni-ce.ta aquí? me voy a di-ver-tir! TELESF. Que garri-do.tay que fresca es la
 chi-ca NIC. (Lo que es éste a ni-mal de Te-les-fo-ro voy a darle u-na broma cru-
 -el y me voy otra vez con aquel) (Y me mira la infiel) CORO. NIC. Le doy la broma y me voy con a-
 -quel... Ha-ce este hombre bo-ni-to pa-pel ¡Ay, Teles-fo-ro bo-ni-to pa-pel
 Cu-er-da. Ah...
 fp dim. p

Fig. 6: cc. 93-108 del n° 5 de *La Golfemia* (Arnedo, 1900, p. 23).

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

A ello sigue la parodia del vals de Musetta, «Quando men vo» («¡Ay infeliz!», cc. 112-138), precedido de un “estrepitoso gorgorito” y un cómico vuelo lírico sobre la interjección “ah”. Aquí, la sátira consiste en alternar, bruscamente, el tempo de vals lento con un tempo común de vals, y, en el consecuente de la segunda frase (cc. 128-138), en presentar material nuevo, probablemente de un vals conocido. Para finalizar el número, sigue un nuevo concertante, «¡Oh placer sin igual!» (cc. 140-155), escrito en *allegro brillante*, también de carácter o procedencia española –probablemente tomado del final de acto de alguna zarzuela– que destaca por el trabajo contrapuntístico inicial y la conducción homorrítmica final. Como en la ópera, éste finaliza con el motivo reminiscente en la orquesta del vals de Musetta, que acompaña las quejas de Niceta por su dolor de muelas. A éste sigue también una retreta con cornetines, tambores y después también la cuerda (cc. 11-43), que interpreta el tema de Puccini para después desarrollarlo hasta desembocar en la marcha real española, quizá también por su parecido temático –especialmente, los cuatro últimos compases, que son idénticos– (Puccini, 1897, pp. 159-160), como indica la propia letra que lo acompaña, en este caso, con un doble sentido («En dos cosas se parecen»). La “algazara y confusión” final, tal y como son descritos por Granés y Arnedo, queda caracterizada en la partitura de este último con motivos repetitivos a partir de escalas ascendentes que se repiten sin cesar.

El tercer cuadro comienza con la misma música que utiliza Puccini en la escena equivalente: tanto la introducción instrumental, simplificada, como el coro inicial, son utilizados en la partitura de *La Golfemia* («No es beber el placer mayor»), si bien pronto aparece una breve mención (cc. 28-29), tanto textual como musical, al conocido brindis del tercer acto de la ópera *Marina* de Arrieta, «A beber, a beber y a apurar», que parodia en la ópera las voces que provienen de la taberna, que cantan mientras brindan «Quien en el beber encontró en su vaso el placer» («Chi nel ber trovò il piacer nel suo bicchier»). Como sucede en *Bohème*, a Niceta se la oye cantar desde fuera del local, también con la referencia a su vals, pero transformado aquí perspicazmente por Arnedo (cc. 33-46), ahora con un lenguaje en estilo de petenera: compás de 3/8, cadencia andaluza, imitación del rasgueo de la guitarra en la cuerda, estilo florido sobre la interjección “ay”, describen su paralelo espanyol (fig. 7).

Fig. 7: cc. 36-45 del n° 6 de *La Golfemia* (Arnedo, 1900, p. 29).

Fig. 7: cc. 36-45 del n° 6 de *La Golfemia* (Arnedo, 1900, p. 29).

Como en la ópera, la melodía de la introducción acompaña la entrada en escena de las lecheras —en el caso de la parodia, las burras de leche, junto al burrero—; su dinámica en *piano*, junto con una orquestación austera, contrasta bruscamente con las rápidas notas conclusivas del número, dos acordes a plena orquesta en *fortissimo* (*fff*) destinados sin duda a sobrecoger al público, lo cual constituye una sátira de la partitura de Puccini justo al inicio del acto y en este punto, donde pasa del *ff* al *pppp subito* precediendo los gritos de «Hopplà! Hopplà!» que se oyen desde el boulevard.

Tras el encuentro de Gilí con Malpelo y parte de la conversación entre éste y Sogolfo, todo lo cual se interpreta hablado, el siguiente número comienza con la explosión lírica del tenor «En vano he pretendido seguir viviendo así», que parodia tanto a nivel textual como musical el momento paralelo de la ópera «Invan nascondo la mia vera tortura» («En vano escondo mi verdadera tortura»), y que concluye en ritmo de panaderos —variante de la seguidilla— (cc. 1-6). Este receso conduce musicalmente al inicio de la segunda frase de Puccini («Amo Mimì»), «Yo a la Gilí» en la parodia, que pronto se transforma para enlazar, con el uso de corcheas como hace Puccini a continuación («sovra ogni cosa al mondo»), con el tema de otra zarzuela que, por desgracia, no hemos podido identificar. A la cita casi literal del material temático que sigue de Puccini («Mimì è tanto malata», «Gilí está dominada por un vicio fatal» en la parodia), sucede finalmente el fragmento que tanta polémica despertó sobre si verdaderamente existía el plagio y quién había incurrido en el mismo. Entre los defensores de Puccini, estaba el crítico de *El país*, quien, en su artículo titulado “Chapí,

institución” (15 de mayo de 1900, p. 2), denunciaba la influencia que el compositor español –recordemos, cofundador de la Sociedad de Autores Españoles hacía apenas un año– podía ejercer, incluso, en la producción de una obra ajena, y es que, tras el estreno, los autores se vieron obligados, bajo presión y ruegos de la prensa y amigos de Chapí, a suprimir la salida el personaje mudo que representaba a Curro Vargas en este punto de la parodia, acompañado del tema del luqués. En efecto, en defensa de Chapí, algunos periódicos como *El imparcial*, *La correspondencia de España* o *El nacional* habían solicitado a los autores que “suprimieran ese detalle” poco discreto (*El país*, 15 de mayo de 1900, p. 2), no fuera que cayesen en desgracia si en algún momento se demostraba que tal plagio no existía:

No hay en la parodia frases de mal gusto ni nada mortificante ni molesto, y por si alguien pudiera creer lo contrario, por el solo hecho de hacer pasar por la escena a un personaje de un célebre drama lírico español, en los momentos en que la orquesta recuerda una melodía episódica de la obra de Puccini, bueno sería que los autores suprimieran ese detalle que, sin añadir un ápice de interés ni de gracia a la afortunada caricatura, pudiera traducirse injustamente como avieso y torcido propósito de que se afirme y perdure una suposición equivocada (E. M., 13 de mayo de 1900, p. 2).

En su defensa, el compositor villenense aludió a que ya había utilizado esa melodía en su zarzuela *El milagro de la Virgen* (1884), cuestión que hemos podido desmentir tras la revisión de la partitura. Sin embargo, sorprende que, un año antes del estreno de la parodia, el propio Chapí escribiera a Ricardo Pastor, debido al incidente que había ocurrido, para indicarle que no conocía “ni una nota de *La Bohème*” hasta entonces y para explicarle las diferencias entre la melodía de Puccini y la suya (Rosal Moral, 2021, pp. 110-111); sin duda, la polémica se había desatado ya desde el estreno de *Curro Vargas* en diciembre de 1898. Debemos, además, tener presente que Chapí conocía personalmente a Puccini, con quien mantuvo una buena relación desde su estancia en Madrid, con motivo del estreno de *Edgar* en marzo de 1892 (Rosal Moral, 2024, pp. 20-22), con lo cual, es muy plausible que conociera su *Bohème* desde su estreno en el Príncipe Alfonso en abril de 1898, unos meses antes del estreno de *Curro Vargas*. Aún más sospechoso es el hecho de que, para zanjar la cuestión, todavía en 1903 Chapí se viera obligado a publicar un artículo en el que aseguraba que había tomado la melodía de un zortzico anterior de Eugenio Urrandúrraga (1852-1905), de manera que tanto él como Puccini habrían plagiado al compositor vasco. Las incongruencias en los argumentos –¿la melodía estaba presente en *El milagro de la Virgen* o la tomó de Urrandúrraga?– nos llevan a desconfiar en su credibilidad. A pesar de ello, el debate continúa, incluso, en favor de Chapí⁵, cuestión que trataremos de desmentir –al menos hasta que saliera a la luz tal zortzico– con un análisis comparativo de los temas:

⁵ Rosal Moral (2021, pp. 110-111; 2024, pp. 60-64), en un intento de zanjar la cuestión, ha comparado la partitura de *La Bohème* con la de *Curro Vargas*, concluyendo que “la diferencia es más que evidente”, con la salvedad de la célula rítmica inicial. Sin embargo, los compases cotejados no son los correctos, pues el supuesto plagio de Chapí no sucede en la frase “Mimi è tanto malata!”, sino, como tendremos ocasión de comprobar, poco más adelante, a partir de “Una terribil tosse”.

FRANCISCO MANUEL LÓPEZ GÓMEZ

p con la massima espressione

U - na ter - ribil tos - se l'e - sil pet - to le scu - te.....

Sostenuto molto ♩ = 40

ppp lentissimo

cres.

.... già le smun - te go - te..... di..... san gue

cres. *ff* *rit.*

MIMI (piangendo) *molto rit.*..... *a tempo*

Ah - i - mè,.... mo - ri - re?!

R. ros - se... La mia stanza è una tana

MAR. (22)

Povera Mi - mi!

pp molto rit...... *a tempo*

pppp con stanchezza

Fig. 8: Extracto del Acto III de *La Bohème*: «Una terribil tosse»

(Puccini, 1897, pp. 198-199).

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

CURRO. *p* y con gran emoción.
¡Que siempre me ha querido! ¡Que nunca me olvidó!

CLF. ag. *pp* *más f* *pp* *Ob. Corno.*

¡En tonces!... ¿Por qué a otro hombre
Mod. Tr. I. *aun más f* *Chant.* *p*

ritard. *á tempo.* *más f*
su voluntad rindió? ¿Por qué si me ama es

su ya? ¿Por qué mi a no fué?

cres. *3* *8va*

286

Fig. 9: Inicio de la romanza «Que siempre me ha querido» del drama lírico *Curro Vargas* (Chapí, 1899, p. 286).

Como podemos comprobar, a nivel melódico, el tema concebido por Chapí (Fig. 9) coincide con el de Puccini (Fig. 8), con escrupulosa exactitud —salvando la distancia de la distinta tonalidad, en mi bemol mayor la del primero y sobre centro tonal de la subdominante

de la bemol mayor la del segundo—, tanto en alturas relativas como, prácticamente, también en ritmo, a lo largo de trece notas consecutivas; en el italiano, la melodía la expone el tenor, mientras que en el español existe un intercambio con los violines —mano derecha del piano—. A nivel armónico, en estos tres compases Chapí nos conduce de la séptima de dominante a la tónica a través de un doble cromatismo ascendente; Puccini procede de modo similar, es decir, si tomamos como centro tonal re bemol mayor, nos lleva de este acorde a su séptima de dominante para, finalmente, desembocar en una cadencia evitada sobre el VI grado. La similitud no puede obedecer a una coincidencia, dada también la contemporaneidad de las obras, y así lo interpretaron Arnedo y Granés. En su partitura, aquél cita en primer lugar a Puccini («Una pasión terrible», cc. 28-35), y lo deja claro tanto por la tonalidad —re bemol mayor— como por el tema en sí mismo, del que toma no sólo cuatro compases y medio, sino la frase completa de ocho compases. Tras repetir de nuevo el antecedente del tema —las trece primeras notas—, lo desarrolla con material nuevo o, quizá, extraído de otra zarzuela, procedimiento que había ya utilizado en otros momentos, como hemos tenido ocasión de comprobar. Sin embargo, y aquí entra la picardía del compositor, nada más finalizar este tema encontramos en el oboe (cc. 58-61) una referencia al motivo principal, esta vez tomado inequívocamente de *Curro Vargas*, del momento en el que Chapí, a diferencia de Puccini, desarrolla dicho motivo para modular desde la séptima de dominante de la subdominante, lo que ocasiona en la melodía un movimiento ascendente no diatónico, sino cromático —véanse los dos últimos compases del penúltimo sistema en la Fig. 9—; el texto hablado que pronuncia Gilí mientras escuchamos dicho motivo, «No he visto un tío más indecente ni más... guasón», aclara la intencionalidad del autor. Por otro lado, la presencia en la orquesta del motivo principal del tema al final de la escena análoga de *Bohème* justifica su uso paralelo —en la versión desarrollada por Chapí— en la parodia. Aquí, además, la repetición insistente y jocosa de la célula inicial de corchea con puntillo-semicorchea es utilizada para construir una brillante coda, sobre ritmo de galop (Delicado, 2022, p. 94), con la que finaliza el número: «¡Qué rete-interesante es esta situación!».

El siguiente número está enmarcado en la escena de despedida de Gilí y Sogolfo comentada más arriba. Como parodia de «Addio, dolce svegliare alla mattina!», para «Addio la ilusión primera de la chalequera» Arnedo concibe un ritmo animado de petenera, en 3/8, que alterna reiterada y cómicamente, por el contraste dinámico que produce, con el tema original de la ópera escrito en *andante* en 3/4 —él repite dos veces la frase inicial, una en boca de Gilí y otra en la de Sogolfo, como siempre, con la orquestación modificada—, probablemente como sátira de los cambios de tempo que encontramos en la partitura de Puccini al inicio de este tema, escrito en un *andante con moto* a 92 pulsaciones que sufre un *ritenendo* con la entrada de la voz solista —Mimi—, pero sólo durante dos compases, tras los cuales encontramos una vuelta al tempo inicial. Seguidamente, tanto libreto como partitura siguen parodiando el modelo: sobre la melodía «Soli d'inverno è cosa da morire!», cantan a dúo «¡Sola en invierno! ¡Es cosa pa morirse!...» (cc. 17-27). La parte final del número satiriza de modo muy perspicaz los enormes contrastes escénicos de la ópera —la melancólica despedida de Mimi y Rodolfo, contrapuntada con el estrépito de platos y vasos rotos que montan Marcelo y Musetta a causa de su pelea—: a la melodía «Soli d'inverno» sucede enseguida un tema tomado del folclore español, el *Baile de la escoba* («Yo no quiero hacer el

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

oso», cc. 28-35), cantado en Aragón montando una escoba entre las piernas “para probar la resistencia a la bebida en las juergas” (Ahumada, 2014); a una nueva intervención de Gilí, sobre el motivo de «Addio, dolce svegliare», sucede otro tema (cc. 37-45) tomado de repertorio ajeno al modelo, ahora inspirado en la conocida romanza de Las Carceleras del segundo acto de la zarzuela *Las hijas del Zebedeo* (1899) de Chapí –al fin y al cabo, otro número sobre tema de celos–, en concreto, el fragmento en el que la soprano canta «A mi novio yo le quiero porque roba corazones con su gracia y su salero» (cc. 36-39 de la partitura de Chapí), transformado en un dúo entre Malpelo y Niceta (Fig. 10). El último compás del tema desarrollado queda enlazado con una cita directa a Puccini, el momento –reducido a un solo compás– en que Musetta canta «Io detesto quegli amanti [che la fanno da mariti]» (Delicado, 2022, p. 96), cuyo motivo es similar al utilizado por Chapí, en un contexto similar, el de la escena de celos, en lo que constituye, pues, una nueva declaración de intenciones. El tema de Las Carceleras evoluciona hasta convertirse en una habanera, donde lo presenta mezclado con el de «Addio, dolce svegliare», con lo cual, sufre una modificación en tempo y carácter, ahora en 2/4 (Fig. 10). En segundo término, pues, esta fusión de temas está orientada, nuevamente, a subrayar la confusión que tiene lugar al final del tercer acto de *Bohème*.

The musical score for measures 36-45 of *La Golfemia* is presented in three systems. The first system shows the vocal entries for Gilí and Malpelo, with lyrics: "Hay u-na con-ti-nua - ción Hoy te rom-po el es-ter-non. Su-fre tan-ta de-sa-zon! Hoy te rom-po el es-ter-". The second system continues the duet with lyrics: "non Yo me ri-o de tu fa-cha Si tu tie-nes po-ca la-cha Si tu tie-nes po-ca". The third system concludes the duet with lyrics: "fa-cha, su-fre tan-ta de-se-zon la-cha hoy te rom-po el es-ter-non" and "Que bien los Tu me has to-mao por un cim -". The score includes various musical markings such as "Allegro", "mod.", "precipitado", and "Habanera".

Fig. 10: cc. 36-45 del nº 8 de *La Golfemia* (Arnedo, 1900, pp. 34-35).

Pero ahí no finaliza el número, sino que se produce una vuelta a la petenera, esta vez en alternancia con «¡Sola en invierno!» –tema que también vuelve a exponer Puccini–, también a dúo, en el tempo original de la ópera. La coda incluye nuevamente el ritmo de petenera y finaliza, como en Puccini, con los dos acordes en *fortissimo* a plena orquesta con los que iniciaba el acto.

Al comienzo del último cuadro, tras la conversación entre Sogolfo y Malpelo, en la que fingen no importarles la dicha que han alcanzado Gilí y Niceta, encontramos el siguiente número musical (“Nº 9”), que parodia los bailes informales que organizan los cuatro amigos tras el “banquete” que se dan. De este modo, en lugar de la gavota, el minueto, la pavana, el fandango, la cuadrilla, el rondó y el rigodón que encontramos en *La Bohème*, en su parodia Arnedo se centra en uno solo de ellos, el fandango, único baile típicamente hispano citado en la ópera, en este caso en *tiempo de zapateado* de 6/8 (Arnedo, 1900b, p. 37), cantado y bailado por Colilla («Para entretener el hambre»). Por la extensión que ocupa –un número independiente–, y por no constituir ninguna modificación o desarrollo de cualquier otro tema, es probable que sea de su propia autoría. Delicado (2022, p. 98) menciona una posible referencia al famoso zapateado «La tarántula es un bicho muy malo» de la zarzuela *La tempranica* (1900) de Gerónimo Giménez en la segunda parte del zapateado de Arnedo («Muévete deprisa», desde el c. 30). Sin embargo, *La Golfemia* se estrenó cuatro meses antes, con lo que podríamos pensar, a lo sumo, en la existencia de un referente previo común.

Tras la llegada de Gilí, acompañada por Niceta debido a su mal estado físico, y después de acomodarla y de atender a sus requerimientos, encontramos otro número protagonizado también por Colilla, en el que se lamenta por la pérdida de su gabán («Te echa la garra»), que acaba de ofrecer para ser empeñado, en lo que constituye una parodia de «Vecchia zimarra». Para ello, Arnedo comienza citando el tema principal utilizado por Puccini, como siempre, con la instrumentación cambiada –con las cuerdas al completo, en sustitución del arpa, y la ausencia de cualquier instrumento que doble al bajo solista– y en tempo *muy lento*, en lugar del *allegretto moderato e triste* del modelo. Pronto, la primera frase del tema desemboca en una cita al célebre tercer movimiento de la *Sonata para piano nº 2*, Op. 35 de Chopin en si bemol menor, Marcha fúnebre (cc. 8-19), a cuya melodía adapta la parte vocal desde la segunda frase, que sirve a modo de contrapunto del tema. Esta cita, hipérbole del momento concebido por Puccini, desemboca en la cita a una habanera («¡Ay, mi paletó», cc. 20-26), probablemente también conocida por el público coetáneo, para finalmente, regresar al tema de la «Vecchia zimarra» y al de Chopin, que sirve a modo de coda. Con ello, Arnedo parodia la dramaturgia musical de Puccini, quien alterna en su ópera, sin solución de continuidad, escenas dramáticas con otras cómicas.

Tras dejar los amigos solos a Sogolfo y Gilí, «pa el dúo de los dos», el último número comienza, tal y como indica Granés en el libreto (1900, p. 40), con una referencia a *La Traviata*, en este caso, al tema reminiscente «Di quel amor», perteneciente al aria «Un di felice». La intención es comparar las dos escenas finales de las dos óperas, muy similares y que, no olvidemos, suceden en París: las dos focalizan la escena en el lecho, donde reposa la amada para pasar sus últimos momentos; aunque en *Bohème* no hay médico, Musetta entrega a Marcelo sus pendientes para que vaya a buscar uno –y, de hecho, en *Traviata* Alfredo pide a Annina que llame rápidamente al doctor, el cual finalmente acude–; los dos amantes se han

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

reencontrado en ese último momento y se expresan su mutuo amor, punto en el que se hace uso del recuerdo del tema de la declaración amorosa, si bien en *Traviata* aparece mientras Violetta lee la carta de Alfredo, sin presencia de éste; incluso, encontramos paralelismos en los libretos, como el momento en que Alfredo comenta a Violeta que está pálida, y ella responde que no es nada, similar al de *Bobème*, cuando Mimì comenta a Marcelo que se siente mucho mejor; finalmente, en ambas óperas los amantes masculinos exclaman el nombre de su amada tras su muerte. A este tema sucede el utilizado por Puccini, «Sono andati?» («No será, no», cc. 12-19), en tempo *pesante y muy lento* en lugar del original *andante calmo*. La sátira mediante las citas a *La Traviata* continúan, de modo que, tras «Sono andati?», encontramos ahora una referencia al inicio de la *cabaletta* «Gran Dio! morir sì giovane» del mismo dúo final; aquí, incluso, encontramos un paralelismo textual en la parodia: «¡Gran Dio! ¡Morir sin golfos!» (cc. 20-23). Esta breve cita desemboca de nuevo en otro momento de clímax pucciniano, «Ah, Mimì, mia bella Mimì» («¡Ay Gilí! ¡Mi bella Gilí!», cc. 25-26), seguido por una nueva cita de estilo verdiano que no hemos podido identificar. Como en *La Bobème*, en la parodia todo ello desemboca en la aparición del *leitmotiv* de Mimì, dos veces en tonos diferentes –a distancia de tercera menor descendente en Puccini, y de tercera disminuida en Arnedo– («Por todo Chamberí / me llaman la Gilí»), a lo que siguen con sátira, en semicorcheas, las células asociadas a «il perché non so», con traducción literal al español. En sustitución del tema reminiscente de Rodolfo que pone música a «Tornò al nido», Arnedo vuelve a *La Traviata*, ahora para citar la primera frase del aria de Violetta «Addio, del passato bei sogni ridenti», pero en boca del tenor, Sogolfo («¿Te acuerdas cuando con deleite?», cc. 36-39). Un breve puente basado en música instrumental de Puccini, la que introduce «Che gelida manina», desemboca no en esta aria como sí que sucede en la ópera –cantada ahora melancólicamente por Mimì–, sino, lógicamente, en el equivalente paródico, ya utilizado por Arnedo en el momento análogo del primer acto, «Ne permettez-vous pas, ma belle demoiselle» del *Faust* de Gounod⁶, ahora cantado alternativamente por Sogolfo y Gilí; aquí aparece también su consecuente («Cercar che giova?») transformado, como en el primer acto, en habanera. Para finalizar, encontramos una nueva cita a Verdi, en este caso, el tema del dúo del final de *Aida* «O terra, addio» («Adiós, Sogolfo», cc. 59-66), en el momento en que ella se despide de la vida terrenal para abrazar el más allá. La última escena, en la que traen a Gilí lo solicitado y, tras desmayarse, se recupera oliendo el amoníaco, es hablada, tras lo cual, para finalizar, la orquesta interpreta los últimos diecisiete compases del preludio, es decir, los que contemplan el tema de la romanza de Chapí / Puccini y que terminan con la cita al motivo introductorio de *La Bobème*.

⁶⁶ No olvidemos que Gounod se vale de este tema, tal y como hará Puccini, al final de su ópera, cuando Marguerite, enloquecida, recuerda el momento en que se enamoró de Faust, el instante en que su mano apenas rozó sus dedos –recordemos la «gelida manina» de Puccini–. Aquí, como en Puccini, es ella la que canta a su amado la canción que este último utilizó, en este caso, «Ne permettez-vous pas».

3. *LA FOSCA*: RECEPCIÓN Y ESTUDIO LÍRICO-DRAMÁTICO DE LA SÁTIRA DE *TOSCA*

El gran éxito que experimentó Puccini con su *Bobème* en el Teatro Real de Madrid al final de la temporada de 1899-1900 determinó que, en la siguiente temporada, se ofreciera no sólo la reposición de esta obra, sino otro estreno suyo, el de su ópera más reciente, *Tosca*, más aún tras los elogios emitidos por la prensa española con motivo de su estreno en Roma en enero de 1900 (Rosal Moral, 2024, pp. 72-73). Esta primera puesta en escena en España, que tuvo lugar el 15 de diciembre de 1900 con Eva Tetrazzini (Floria Tosca), Fiorello Giraud (Cavaradossi) y Ramón Blanchart (Scarpia), fue calificada de un verdadero “acontecimiento musical” (Miss-Teriosa, 17 de diciembre de 1900, p. 1). Idéntico éxito tuvieron las producciones de las siguientes temporadas hasta el cierre del teatro en 1925, en las que se repuso casi sin excepción (Turina, 1997, pp. 426-485). Como en Italia, la ópera fue calificada de modernista, con extrañas modulaciones en la armonía, una orquestación más elaborada que la ópera precedente y un uso más extensivo del *leitmotiv*, aspectos que fueron celebrados por algunos wagneristas (Rosal Moral, 2024, p. 79). El triunfo de *Tosca*, junto al de la propia *Golfemia*, animaron al dúo Granés-Arnedo a embarcarse en la creación de otra parodia a la obra de Puccini, en lo que terminó constituyendo *La Fosca*, “parodia en un acto y cuatro cuadros y medio” (Granés, 1905), estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 20 de diciembre de 1904 (*El Imparcial*, 20 de diciembre de 1904, p. 3). Podría pensarse que, en esta ocasión, transcurridos cuatro años tras el estreno en España, el asunto no era de actualidad, tal y como subrayaron algunos críticos de la época (*El imparcial*, 21 de diciembre de 1904, p. 2). Al contrario, hasta esta fecha la ópera se ofreció al público del Real durante tres temporadas, la última de ellas la anterior, entre los meses de diciembre y febrero (Turina, 1997, p. 433). Sin embargo, la partitura de Puccini no era aún lo suficientemente conocida como para que el público pudiera apreciar las sátiras a cada una de las situaciones del modelo. A pesar de ello, *La Fosca* alcanzó un éxito rotundo desde la noche de su estreno (J. A. A., 21 de diciembre de 1904, p. 3). Así lo expresaba el crítico que firmaba como Oria en *El país*:

La Fosca, parodia de *La Tosca* vale tanto como *La Golfemia*, parodia de *La Bohemia*, y en Madrid es ya más que centenaria la últimamente nombrada. *La Fosca* tiene un primer cuadro graciosísimo, desde el monólogo con que comienza, muy bien dicho por cierto por Hilario Vera, hasta el oportunísimo número rematado con el *cake wal* [sic] de *Los pícaros celos*, no hay apenas frase que no produzca una carcajada, ni situación que permita olvidar las que se desarrollan en la iglesia de *La Tosca*, ni número de música que no se escuche con verdadera fruición. Lo mismo puede decirse del segundo, donde todavía queda ocasión para explotar la nota cómica con singular acierto, y aunque la muerte de un hombre no es cosa de risa, en *La Fosca* está vencido el escollo a fuerza de gracia. [...] (21 de diciembre de 1904, p. 1)

Como sucedió con *La Golfemia*, los primeros interesados fueron los artistas del Real, desde el director de orquesta, Edoardo Mascheroni, a la célebre Hariclea Darclée (Arnedo, 25 de diciembre de 1904, p. 3), quien había sustituido a Eva Tetrazzini en la producción de *Tosca* de 1901, realizando una interpretación magistral (Rosal Moral, 2024, p. 76). Del mismo modo, la obra pronto viajaría por toda la Península y también Hispanoamérica. Apenas un

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

mes después del estreno en la Zarzuela, *La Fosca* vio la luz, con presencia del propio Granés, en el Teatro de los Campos Elíseos de Bilbao, con un éxito extraordinario, “riéndose sin cesar los chistes en que abunda el libro y celebrándose con aplausos y repeticiones lo acertado de la sátira musical” (*El heraldo de Madrid*, 6 de enero de 1905, p. 5); la buena acogida que obtuvo determinó que se volviera a ofrecer en noviembre del año siguiente en la misma ciudad, con idéntico resultado (*El día*, 21 de noviembre de 1906, p. 2). Es más, en esta ciudad, como sucedió en otros casos, el resultado experimentado por la propia parodia animó al mismo Teatro de los Campos Elíseos a montar *Tosca* en abril de 1905 (Rosal Moral, 2024, p. 269). Poco después del estreno en Bilbao, la encontramos en Barcelona, en el Teatro de la Gran vía (*El heraldo de Madrid*, 28 de enero de 1905, p. 3), donde obtuvo también un éxito inmenso, como prueba la necesidad de tener que ofrecer funciones dobles (*El imparcial*, 02 de febrero de 1905, p. 3; *La correspondencia de España*, 3 de febrero de 1905, p. 2). Para entonces, se había representado entre Madrid y Bilbao más de 50 noches. En agosto del mismo año se lleva al Teatro Pizarro de Valencia, cuyo público conocía la obra de Puccini “hasta en sus menores detalles”, lo que ocasionó que el estreno de la parodia adquiriera “los caracteres de un verdadero acontecimiento musical” y que pudieran disfrutar tanto de lo ingenioso del libreto como de “lo intencionado de la caricatura musical” (*El heraldo de Madrid*, 8 de agosto de 1905, p. 3). A lo largo de 1906, se estrena en el Teatro Romea de Murcia, en el Principal de Vitoria –junto con *La Golfemia*–, en el Doña Amelia de Lisboa y en el Teatro Mayo de Buenos Aires (*El heraldo de Madrid*, 12 de enero de 1906, p. 5; *El país*, 30 de enero de 1906, p. 3; *El heraldo de Madrid*, 26 de mayo de 1906, p. 4; *La correspondencia de España*, 8 de septiembre de 1906, p. 3). A comienzos de 1907 gustó mucho también en el Café Dindurra de Gijón (*El país*, 8 de enero de 1907, p. 5) y, poco después, en el Teatro Circo de Zaragoza (*El país*, 14 de abril de 1907, p. 4). En 1908 vuelve a reponerse en Madrid, primero en el Apolo –con un reparto muy similar al de su estreno– (*El país*, 14 de marzo de 1908, p. 3) y, poco después, en el Teatro Cómico (*El país*, 27 de junio de 1908, p. 2), producción esta última que viajó después a La Coruña, donde fue muy aplaudida (*El heraldo de Madrid*, 31 de julio de 1908, p. 3). En septiembre regresa a la Zarzuela, donde triunfó con los debuts de la primera tiple Carmen Domingo y el tenor Rafael López (*El liberal*, 3 de septiembre de 1908, p. 3), y en noviembre la encontramos en el teatro-circo Variedades Almería, donde también gustó (*El arte de el teatro*, 1 de noviembre de 1908, p. 16). Más tarde, regresa a Madrid, esta vez al teatro Gran vía, donde alcanzó un último gran éxito, poco después del fallecimiento del compositor (*La correspondencia de España*, 14 de marzo de 1911, p. 7). La única reposición posterior que hemos encontrado tuvo lugar en marzo-abril de 1912 en el Teatro Principal de Orense, bajo la compañía de Guadalupe Mendizábal (*La correspondencia de España*, 1 de mayo de 1912, p. 3). Tal y como sucedió con *La Golfemia*, la muerte de los autores llevó a sus parodias al olvido.

A nivel dramático, *La Fosca* está concebida como su hermana mayor, *La Golfemia*, de modo que los sucesos, en su equivalente paródico, se desarrollan paralelamente a los de *Fosca*. Los personajes son Angelón, “aprendiz de electricista de la escuela socialista” (Granés, 1905, vv. 6-7); Camama en Dosis, pintor; el Ninchi, su aprendiz; Alcayata –paralelo de Scarpia–, inspector del barrio, que viste como Mefistófeles; *La Fosca*, “cantaora del café del Pajarito” (Granés, 1905, vv. 200-201); y Scopeta y Chicharrone, agentes de policía.

Aunque no se especifica, por la presencia de chulos y una chula que viste mantón de manila, el primer cuadro de la obra se desarrolla en una plaza de Madrid, donde encontramos el Cafetín de la Luna, la taberna de la *Echá-pa-lante*, que se ha visto obligada a cerrar “por no pagar al casero”, y el Baile del Mellizo. Al comienzo aparece Angelón, que ha escapado de la cárcel del Gobierno civil, apresado por ser considerado anarquista. Su hermana, la *Echá-pa-lante*, le ha escrito una carta donde le da instrucciones para que se esconda en la taberna, ahora desalojada, y que se disfrace de maja, pues, al ser Carnaval, pasará desapercibido; en caso de apuro, podrá tirarse al pozo que hay en el patio, ya que está vacío. Tras meterse en la taberna, aparece Ninchi, tartamudo, parodia del sacristán en *Tosca*, que prepara los utensilios de Camama en Dosis. Este último se dispone a seguir con su trabajo, de manera que descorre una cortina que ocultaba el cuadro de una luna “pintada en caricatura”, destinado a decorar el cartel del Cafetín de la Luna; esa misma noche será inaugurado. Subido a la escalera, canta mientras recuerda tanto a la Fosca como a la *Echá-pa-lante*, entre quienes no sabe cuál elegir; Ninchi, tras subrayar el parecido de la luna a esta última, sale de escena. Entonces aparece Angelón, que es pronto reconocido por Camama, a quien cuenta todo lo sucedido. Éste le ofrece asilo, momento en que llega La Fosca, que viene buscando, “histérica” (Granés, 1905, v. 202), al pintor. Este último pide a su amigo que se esconda, pero antes le da un cocido, pan, queso y vino, ya que está hambriento; Angelón se toma su tiempo, pero el pintor no se preocupa, pues sabe “que no hay peligro de que ella aparezca” hasta que se haya escondido (Granés, 1905, vv. 215-217), en lo que constituye una sátira del absurdo de la escena análoga en *Tosca*. La Fosca, celosa, empieza a escudriñar todo; aunque no encuentra sospecha alguna, propina una bofetada a Braulio –Camama–, por si acaso “se la hubiera pegao” (Granés, 1905, v. 222). Tras calmarse, le pide que la acompañe esa noche al café, donde actuará, pero pronto se fija en la luna, a la que encuentra el mismo parecido que Ninchi, lo cual desencadena una nueva escena de celos y de reconciliación –con lo cual, “el dúo resulta apañado”– (Granés, 1905, v. 367), en lo que constituye una nueva crítica a la dramaturgia no de Puccini, sino del teatro lírico coetáneo en general. Antes de marcharse, La Fosca pide a Camama que cambie al semblante de la luna, “en vez de ese rábano yodado, esta hermosa nariz que Dios me ha dado”, y que le ponga sus ojos negros (Granés, 1905, vv. 283-284). Angelón se dirige a la taberna a travestirse. Tras él, aparece Ninchi, dirigiendo un coro de chicos para el programa de la noche; la escena es acompañada por un coro festivo que canta al Carnaval e inaugura el café bailando un *cake walk*. En mitad de la fiesta, aparece Alcayata, acompañado de Scopeta y Chicarrone, en busca de Angelón; con su entrada, todos quedan aterrados, “con actitudes grotescas” (Granés, 1905, tras el v. 390). Tras revisar la taberna, descubre una liga, que deduce debe ser de la *Echá-pa-lante*, así como el puchero y el botijo de vino. Mientras tanto, sale Angelón disfrazado de maja, quien recorre el prosenio burlándose de la autoridad. Esto desata los celos de La Fosca, al creer que Camama le ha sido infiel, de modo que va en su busca; Alcayata no perderá ocasión, así que manda a Chicharrone y Scopeta que la sigan. Satisfecho, manda al pueblo que siga con el baile –que constituye una parodia del *Te Deum* del final del primer acto de *Tosca*–. Aquí, Granés hace una mención a la letra del tango «Campanas tocan a fuego» (v. 472), tomado de *El Morrongo* (1902), “entremés lírico (cuasi parodia)” de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, música de Gerónimo Giménez.

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

El segundo cuadro tiene lugar en la sala de la Delegación. Chicharrone y Scopeta no han podido atrapar al anarquista, pero traen consigo a Camama. Alcatayata está dispuesto a hacer cuanto sea necesario para que hable, así que ordena a los agentes que traigan también a La Fosca. El inspector comienza a interrogar a Camama, pero éste se burla del primero y consigue exasperarlo. Al llegar La Fosca, Alcatayata la amenaza con la vida de su amante, si no declara; éste le ruega que no lo haga. Ante la negativa de cualquier declaración, Camama es torturado, mientras Alcatayata intenta seducir a Fosca, sin éxito. Ante las amenazas, ella le propone ser suya “al rayar el día” (Granés, 1905, v. 622), pero las amenazas y la tortura prosiguen, hasta que, finalmente confiesa: Angelón era la maja que había en la buhardilla. Finalmente, traen a Camama, que viene “desencolado”, en un gran canasto donde se puede leer “Agítese antes de usarlo” (Granés, 1905, tras el v. 717); tras sacar La Fosca los restos desmembrados, uno a uno, los serenos proceden a agitar el canasto, del que sale Camama, a quien se llevan después de que éste arremeta contra la delatora. Tras nuevos ofrecimientos por parte de Alcatayata que se extienden hasta el amanecer, La Fosca le ruega que lo deje en libertad, a lo que, finalmente, cede. Para conservar su reputación, el inspector propone dar un castigo público a Camama, pero en broma, como hicieron con el *panadieri* (Granés, 1905, v. 797), para lo cual le escribe un salvoconducto que les permitirá viajar gratis, en el tranvía. Mientras escribe, ésta toma un sable y, con el tapete rojo de la mesa, forma una muleta para dar muerte a Alcatayata. Como parodia de la prolija indicación escénica final de *Tosca*, la protagonista:

Lía la muleta y limpia el estoque [...]; se hace una ligera toilette, mirándose en un periódico [...]; arranca el volante de entre los crispados dedos de Alcatayata, el que gruñe y hace algún movimiento, [...] balanceándose e imitando La Fosca los equilibrios de un funámbulo [...]; coge de la mesa las dos botellas con los cabos encendidos y va hacia el cadáver; coloca una vela a un lado de Alcatayata; coloca otra vela a otro lado –caricatura de horror que le da el muerto–; [y] coloca el sable y el bastón encima del cuerpo y, antes de salir huyendo por la puerta del fondo, exclama: ¡Ahora, que los del juzgao / se encarguen de este arrastrao! (Granés, 1905, tras el v. 832).

En el tercer cuadro, Camama dormita en un calabozo, casi en penumbra. Cuando despierta, comienza a escribir sus últimas voluntades. Acto seguido, se lamenta de su suerte, pues desea seguir viviendo y amando a Fosca. Entonces, aparece ella, quien le cuenta lo sucedido y le habla del salvoconducto, antes de lo cual deberá recibir una paliza *simulatta* (Granés, 1905, v. 879). Tras declararse su amor en un dúo exageradamente apasionado, Chicharrone requiere su presencia, de modo que Camama sale de escena y La Fosca queda sola. De repente, se escuchan fuertes y mortales golpes; cuando cesan, Fosca corre para comprobar lo sucedido.

El cuarto y último cuadro sucede en la explanada de las Vistillas, desde donde puede observarse San Francisco el Grande, el Palacio Real y el Viaducto. Aparece Chicharrone junto a dos polizontes, precedido de Scopeta, que trae una espuerta de carbonero en la que se lee “¡Camama en Dosis! ¡Pulvis est!”. La Fosca se acerca a la espuerta y, tras derramar un puñado

de cisco que coge de su interior, prorrumpe en lamentos. Los agentes salen de escena, dejando a Fosca sola, desconsolada, tras lo cual se oyen voces que claman su muerte. Antes de la desgracia, como concibe “que en este cuadro de honor / nadie debe quedar vivo” (Granés, 1905, vv. 919-920), saca una pistola y da muerte al apuntador, para después salir corriendo hacia el viaducto. Tras un breve instante en que la escena queda sola, se ven ascender al cielo, “las contrafiguras de La Fosca y Camama en Dosis iluminados por bengalas”, y después la de Alcayata, “que baja al infierno por amplio escotillón, del que asoman llamas rojizas”. Después, salen a escena los tres protagonistas, cogidos de las manos, para despedirse del público y solicitar un aplauso a la obra de Puccini y de Sardou.

Como en *La Golfemia*, Arnedo hace uso tanto de material extraído de la ópera parodiada como de otras óperas del s. XIX, así como de zarzuelas, danzas, bailes y canciones populares de la España de finales de siglo, casi siempre modificado, reelaborado o desarrollado.

El preludio comienza con los tres acordes tan característicos de esta ópera interpretados a *tutta forza*, asociados a Scarpia. Tal y como procede en *La Golfemia*, este motivo lo transforma, combinado con otra célula característica –tresillo de semicorcheas seguido de corchea– también presente en Puccini esta pequeña introducción, para crear un acompañamiento característico del vals criollo o peruano (Fig. 11). Éste desemboca en una saeta por seguiriyas (cc. 10-35), con su característica cadencia frigia y los adornos en la melodía al final de frase, que veremos desarrollada durante la escena de la tortura; tras una introducción en la orquesta, el canto es asignado al cornetín solo, que interpreta, sobre trémolo en la cuerda, una melodía ricamente ornamentada, imitando melismas flamencos. Este inciso hispano queda enlazado nuevamente con Puccini: el largo cromatismo descendente que seguía los fuertes acordes iniciales es satirizado por Arnedo mediante una exagerada extensión de la escala –las veintidós notas en Puccini son transformadas en cuarenta y cuatro–, y una progresiva disminución de los valores de las notas.

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

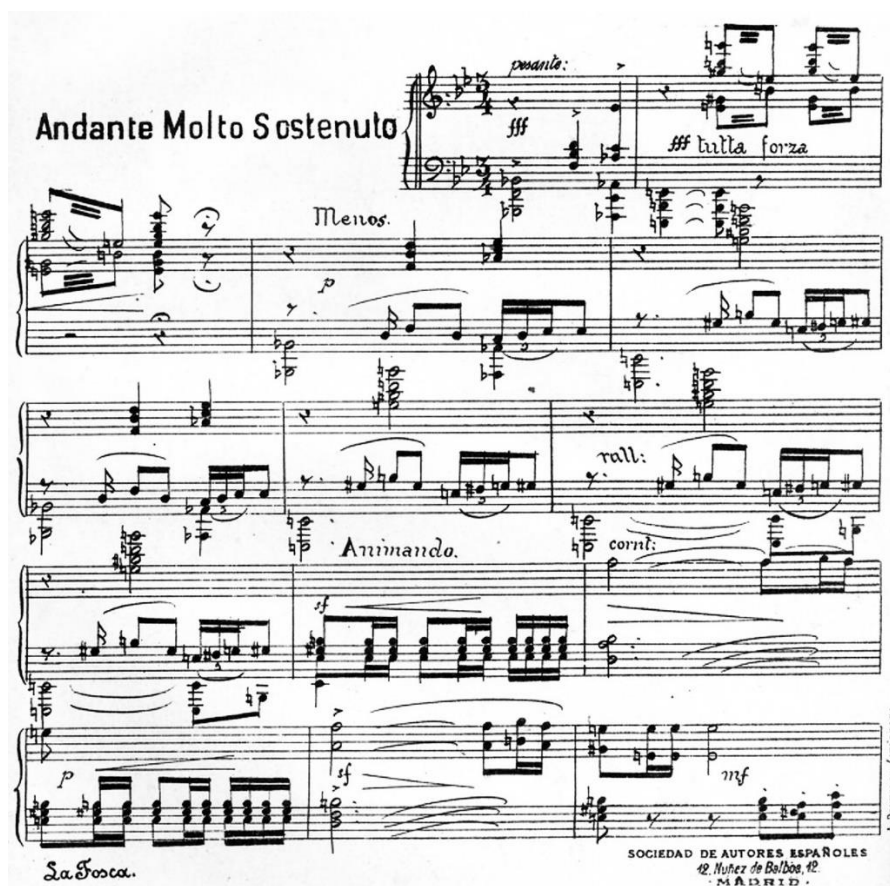


Fig. 11: cc. 1-14 del n° 1 (preludio) de *La Fosca* (Arnedo, [1904], p. 1).

El primer número (“N° 2” en la partitura), tras la intervención hablada de Angelón, introduce a Ninchi en la escena, acompañado del tenso motivo pucciniano construido a base de intervalos de 4ª disminuida que precede al sacristán, y que desemboca en el tema en *allegretto grazioso* escrito en 6/8; en la parodia, los “movimientos epilépticos” del aprendiz de pintor, que “responden al ritmo de la música” (Arnedo, 1905, fol. 8r), se adaptan a la perfección al carácter del tema de Puccini. La frase que acompaña las palabras «Nessuno! - Avrei giurato» en la ópera es ingeniosamente instrumentada, modificada y desarrollada por Arnedo, ahora en boca de Ninchi, para caracterizar su tartamudeo, con una melodía entrecortada (Arnedo, 1905, cc. 17-35; véase la figura 12).



Fig. 12: cc. 16-23 del n° 2 de *La Foscá*; sin alteraciones en la armadura (Arnedo, [1904], p. 4).

Mientras éste acerca a Camama los colores y se dispone a descubrir el retrato, escuchamos un nuevo tema característico de *Tosca*, el interpretado a dos voces por las flautas, en la escena análoga. A ello sucede la parodia del aria «Recondita armonia», ligeramente variada por Arnedo, quien crea un juego musical de palabras con el texto y las notas iniciales: efectivamente, en Puccini, la primera nota del aria, re, coincide con la primera sílaba del texto de la palabra *recondita*; de este modo, se entiende la frase pronunciada por Camama «Muy hermosa es esta luna, / pero prefiero *mi sob*» (Granés, 1905, vv. 113-114), seguida, tanto en el texto como en la música, de las notas «Sol, la, si, do... / *Re-cóndita armonía*» (Granés, 1905, vv. 115-116). Tras un inciso contrastante, en el que Ninchi interrumpe a Camama con su estilo entrecortado («Creo que cantar *pu... pu... diera sin su... bi... birse* a la escalera...», *ibid*, vv. 120-121), sátira del papel de *pertichino* que desempeña aquí el sacristán en la ópera, encontramos la segunda frase del aria («E te, beltade ignota»), a la que añade una contramelodía en las maderas construida con células típicas de la muñeira –en el compás de 6/8, corchea con puntillo-semicorchea-corchea– para, de hecho, desembocar en otro inciso con el que vuelve a interrumpir Ninchi, ahora sobre el inicio de una muñeira, que conduce, finalmente, a la repetición de la segunda frase del tema de Puccini –en realidad, este último concluye el aria con la primera frase–. Ante la indecisión amorosa de Camama, seguidamente, Granés y Arnedo citan literalmente, tanto música como texto, los cuatro primeros compases de la habanera «Me gustan todas en general» de *El joven Telémaco* (1866) de José Rogel y Eusebio Blasco (Bentivegna, 2000, 221), asimismo una parodia del episodio de Telémaco –hijo de Ulises– de *La Odisea*. La coda de la parodia de «Recondita armonia», durante la cual el tenor “vacila sobre la escalera a horcajadas y hace como que se cae” (Arnedo, 1905, fol. 17v), es invención de Arnedo. Al finalizar el aria, regresa el dulce tema de las flautas a dúo, ahora en compás ternario, interpretado dos veces mientras Ninchi se pregunta en voz alta «si es muñeira o barcarola» (Arnedo, 1905, fol. 18r). Encontramos después un nuevo tema («La gloria del pintor difícil es», cc. 92-99), extraído probablemente de la música religiosa española del s. XIX, tanto por las referencias textuales –«Contempla desdeñoso a las criaturas»– como por el estilo, con una melodía a modo de himno con una presencia importante del IV grado.

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

En esta misma línea, sigue un episodio que presenta un nuevo tema, *grandioso*, solemne (cc. 99-107), en re mayor y que progresa por terceras, que constituye, sin duda, una mención a otra ópera decimonónica; el motivo principal de dicho tema es utilizado, a continuación, como contracanto de una muñeira o “gallegada” (cc. 107-113), que desarrolla su propia melodía y que sirve como coda; se trata de la misma muñeira que utiliza Gaztambide en su zarzuela *El Juramento* (1858), una “música campestre” que acompaña a los aldeanos mientras exclaman: «Ya vienen, ya vienen! / mirad hacia allí. / Ya vienen tocando / la gaita y violín».

El siguiente número comienza con *La Fosca*, cuyas llamadas a Braulio desde fuera de escena, sobre trémolo del timbal, se alternan con un toque de clarín típico de una corrida de toros; el acortamiento de las figuras de llamada en la protagonista, conforme se acerca a la escena, representa el carácter histérico del personaje y, a su vez, parodia la escena análoga de *Tosca*, en la que llama “impaciente” a Mario –tres veces en la partitura de Puccini, doce en la de Arnedo–. Tras salir “como una fiera” a escena precedida de los toques de clarín, el compositor español alterna la melodía de Puccini en la escena análoga –el tema dulce que acompaña la entrada de Tosca en la iglesia y que anticipa, a su vez, el tema principal de su aria, «Vissi d’arte»– con un extracto de la obertura de *Il barbiere di Siviglia* (1816) de Rossini, dos temas completamente diferentes en cuanto a carácter –el primero dulce, emotivo; el segundo, juguetón, animado– pero contruidos con idéntico motivo inicial de tres notas, tanto en proporción rítmica como de alturas: sol blanca - la negra - si negra en Rossini, la bemol blanca - si bemol negra - do negra en Puccini. Para otorgarle un sentido fraseológico, Arnedo utiliza la primera frase del tema de Puccini, seguida de la segunda del de Rossini. La intervención de Fosca, que trata de contentar a Camama con una melodía en modo frigio de direccionalidad descendente y marcado carácter andaluz, vuelve a contrastar en estilo y carácter. Sin duda, la intención es describir la personalidad histriónica de la protagonista. Este tema queda enlazado a un nuevo fragmento tomado de Puccini, primero de carácter cromático –el que acompaña al texto «Quella donna!... Ho udito i lesti passi», pero asignado al tenor en lugar de a la soprano– y después de gran vuelo («Con tu genio atrabiliario», cc. 35-39). La escena prosigue como en *Tosca*, si bien de nuevo con la alternancia del dulce y lírico tema pucciniano con el animado rossiniano («Hoy, Braulio mío», cc. 40-48; Fig. 13).

Andte Tranquilo
(Se abraza y ameniza)

hoy te traigo mi-o fiel a mis cos

Requiere la csta y sacando de ella las hortalizas que indica la letra, las coloca en redor del pilon de la fuente seca para que se refresquen.

tum-bras co-mo se que te gustan las le-gumbres te traigo a-

poco más

(Los saca y coloca)

qui pa-ra que el hambre ma-tes je-jinos y guisantes y to-

algo

poco más

Fig. 13: cc. 40-47 del n° 3 de *La Fosca*; sin alteraciones en la armadura (Arnado, [1904], p. 15).

Seguidamente, Arnado se sigue valiendo de los contrastes estilísticos puccinianos para incluir los suyos propios: tras citar el tema gracioso «Non la sospiri la nostra casetta» («Iré esta noche al café», cc. 66-73), regresa de nuevo el estilo hispano, con gran colorido en la línea melódica, protagonismo de la sensible sin resolución y movimientos de tercera disminuida, lo cual conduce al inicio de una habanera construida a partir de la canción popular «Tengo dos lunares» (Gembero-Ustárrroz, 2014), citada tanto a nivel musical (cc. 79-81) como en el texto de Granés (1905, v. 241). Los temas citados describen, por tanto, el repertorio en el que está especializado Fosca, el de las canciones de salón. Aquí encontramos una nueva referencia a Puccini, a un material secundario («le voci delle cose!...») cuyo carácter, no obstante, y gracias a la elaboración que realiza Arnado («Y luego de cantar», cc. 83-95), ahora cantado a dúo, nos remite al mismo tipo de repertorio. El repentino cambio de actitud en ella, tras contemplar en la luna el rostro de la *Echá-pa-lante*, nos remite de nuevo a Puccini, a los episodios cromáticos de la escena análoga, acompañados de un fuerte, agudo y agitado ascenso al agudo en la soprano. Un nuevo episodio fundado en material de Puccini —la lírica línea melódica asignada a Cavaradossi cuando canta «Qual occhio al mondo può star di paro all'ardente occhio tuo nero?»— («Aun cuando bramas», cc. 140-144) desemboca en una cita a Wagner, el fragmento instrumental hacia el final de *Die Walküre* en el que Brünnhilde, tras expresarle Wotan que sólo alguien más libre que él la pretenda, cae, conmovida y entusiasmada, sobre su pecho. La comparación con Puccini está servida, con el momento en que Tosca cae en los brazos de Cavaradossi ofreciéndole su mejilla. En la

parodia (cc. 145-156), La Fosca pide a Camama que jure que sus celos son producto de su propia neurosis; tras hacerlo, satisfecha, le pide que lo abraza. El dúo prosigue, ahora con una nueva mención a Puccini, al tema apasionado que rige la última sección del dúo, «Mia gelosa!» («¡Celosilla!», cc. 157-169), para, finalmente, conducir a un tango, de la propia autoría de Arnedo, con el que se vuelven a reconciliar «por dos... por tres... por cuarta o quinta o sexta vez», en lo que constituye una clara sátira de la dramaturgia del dúo de Puccini, con los arrebatos de celos y enfados, reconciliaciones y amor pasional.

Tras la salida de Fosca y la despedida de Camama y Angelón, quien se dirige a la buhardilla a esconderse, el siguiente número musical (“Nº 4”) comienza con la entrada en escena de Ninchi, al que sigue un tumultuoso coro de niños, el orfeón infantil al que dirige, todos disfrazados de Carnaval. Arnedo hace uso aquí del tema escrito en *Allegro con spirito* de la escena análoga de *Tosca*, también modificado, al que le adapta una nueva línea vocal para volver a caracterizar su tartamudez. A ello sucede una canción sencilla, escrita en fa mayor, asignada al coro de voces blancas, inspirada en el folclore español —o quizá tomada del mismo— («Del programa de esta noche», cc. 30-57). Tras esta, aparece una nueva mención ajena a Puccini, tanto a nivel textual como musical, en este caso, al inicio del coro de *I Pagliacci* (1892) «Don, din, don, din» («¡Din-don! Llama al bailoteo», cc. 58-64), en lo que constituye una nueva observación al paralelismo existente entre ambos coros: el de Leoncavallo —si bien mixto, con voces tanto blancas como masculinas y femeninas— con el pueblo que se apresura al templo; el de Puccini, con los niños cantores acompañados del sacristán y de otros clérigos. Seguidamente, vuelve a enlazar con Puccini, con el tema, a modo de vals —*Tempo giusto de vals* en la partitura de Arnedo—, que acompaña las palabras del sacristán «E questa sera gran fiaccolata» («Gran atractivo el baile tendrá», cc. 65-84), desarrollado y modificado por el compositor español para adaptarlo al coro de niños, al que asigna la melodía principal. La reexposición de parte del material musical anterior inspirado en el folclore conduce a una brillante coda, como sucede en *Tosca*, en cuyos compases finales se incluye la referencia a un *cake walk*, con los típicos desplazamientos de acentos en tiempos débiles o a contratiempo, que sirve como inicio del baile que inaugura el nuevo cafetín.

El siguiente número comienza con la entrada en escena de Alcatraz, que se queja del jolgorio que han montado en la plaza acompañado de su motivo característico con el que inicia la obra, tal cual encontramos en la escena paralela de Puccini. Tras ello, encontramos una nueva referencia al *Faust* de Gounod, en este caso, al aria de Méphistophélès del acto II «Le veau d’or», con la intención de comparar la caracterización del personaje de Scarpia con la del satanás de Gounod: en la parodia, inspector del barrio cuyo “poder no tiene igual” (Granés, 1905, v. 399). Dicha referencia desemboca nuevamente en Puccini, en el material conductor que utiliza por vez primera para describir el momento en el que Scarpia cuenta al sacristán la huida del prisionero de Estado. A continuación, a ello contrapone Arnedo un fuerte episodio contrastante que potencia el efecto paródico: el chotis instrumental utilizado por Chapí en *La Revoltosa* (1897) —por cierto, tras la gran escena de celos protagonizada por Felipe y Mari Pepa, lo cual puede constituir otro guiño al paralelismo dramático entre *Fosca* y el sainete de Chapí—, tras las palabras pronunciadas por Gorgonia mientras entra cautelosamente en escena, «Venid. Silencio», modificado por Arnedo en su partitura para ser asignado al coro de mujeres («¿Qué será? ¿Quién habrá?»), que curiosean mientras Alcatraz

y sus secuaces buscan en la taberna. El regreso a la tensa música de Puccini, la que describe el punto en que Scarpia interroga al sacristán tras descubrir la cesta en la capilla, vuelve a ofrecer un nuevo contraste; aquí, a diferencia de Puccini, que asigna el tema a la orquesta, Arnedo lo dobla en el barítono («Esta liga descubre la intriga», cc. 47-54); sobre la segunda frase del tema (cc. 61-67), Alcayata berrea “dando bufidos” mientras Angelón sale huyendo travestido, delante de él, tras lo cual aparece una reexposición del inicio de «Le veau d’or», esta vez, seguido de la última sección («Et Satan conduit le bal»), reelaborada magistralmente aquí como un coro al que contrapone a la melodía de Gounod, ligeramente modificada, las células características del tema previo de Puccini –tresillo de corchea con puntillo – semicorchea – corchea–, con lo que consigue crear un momento original y, a su vez, subrayar inequívocamente el paralelismo entre la partitura del francés y la del italiano (Fig. 14).



Fig. 14: cc. 70-75 del nº 5 de *La Fosca*; tres bemoles en la armadura (Arnedo, [1904], p. 42).

Tras la escena en la que entra La Fosca sospechando de la infidelidad de Camama para, después, alentada por Alcayata, salir en su búsqueda, comienza el siguiente número (“Nº 6”), que describe el baile del cafetín, parodia del *Te Deum* del final del primer acto de *Tosca*. En la obra de Arnedo, el coro al unísono, acompañado de toda la orquesta, interpreta un tema solemne («Alegrarnos nos manda»), al que sucede una cita al inicio del coral luterano «Ein feste burg», utilizado por Meyerbeer de modo recurrente en *Les Huguenots* (1836), que evoluciona hasta conducir al propio *Te Deum* de Puccini, simplificado y transportado a fa mayor, pero con la presencia del característico acompañamiento a base de tresillos de negra:

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

la comparación está servida. Tras esta inauguración solemne del baile del cafetín, comienza éste con un *schotis* («Dale, dale, que dale», cc. 19-30), probablemente conocido por el público madrileño de finales del XIX, que desemboca en una nueva cita al coral de Meyerbeer, en este caso, la segunda frase, conclusiva (cc. 31-37). Mientras prosigue la algazara junto al ruido ensordecedor del campanario, todos aclaman a Alcayata acompañados de su solemne motivo —como el final de acto de Puccini—; los cinco últimos compases, no obstante y al contrario de lo que sucede en la partitura del italiano —*sempre allargando*—, se deben ejecutar en un tempo *más movido*, momento en que algunos cogen en hombros a Alcayata para conducirlo a la fiesta. Pero, a diferencia del modelo, aquí no termina el primer cuadro de *La Fosca*, sino que sigue un nuevo *schotis*, ahora instrumental, interpretado por la orquesta y una banda en la escena.

En el segundo cuadro, Scopeta y Chicharrone han intentado atrapar a Angelón sin éxito, pero han tenido mejor suerte con Camama, a quien conducen ante Alcayata, a la Sala de la Delegación. El motivo conductor utilizado por Puccini en la escena del interrogatorio —el construido sobre un acorde prolongado de séptima de sensible— es el utilizado por Arnedo en la escena análoga. La entrada de *La Fosca*, su encuentro con Camama y sus negativas a declarar suceden también en un diálogo hablado. Una vez los agentes se llevan a este último, el número comienza con una cita a Barbieri, a la jota «Si quíe usted reirse» de la zarzuela *El barberillo de Lavapiés* (1874) —no olvidemos que la trama principal gira también en torno a dos historias entrelazadas, una amorosa y otra política—, modificada en su segunda frase y cantada por Alcayata a Fosca («Si el dúo sólo esperas», cc. 1-10), lo cual, si atendemos al paralelismo con Paloma en la zarzuela de Barbieri, subraya su carácter pícaro e ingenioso. A ello sigue material extraído del dúo Scarpia/Tosca, el que pone música a las palabras del primero «Ed or fra noi parliam», utilizado por Alcayata en la partitura de Arnedo para solicitar un beso a *La Fosca* (cc. 20-23 y 28-30). En la obra de Puccini, este motivo aparece alternado con otro, ejecutado por el oboe y los clarinetes (coincide, por ejemplo, con las palabras que pronuncia Tosca, «sciocca gelosia...»); en la parodia, debido a la estricta coincidencia con las cuatro primeras notas de un tema de una zarzuela española —que no hemos podido identificar—, Arnedo lo transforma en dicho tema y lo desarrolla para citar la primera frase completa, en boca de *La Fosca* («Está de coba el buen vejete», cc. 24-27 y 31-32); este último tema es resuelto, de nuevo ingeniosamente, a través de la partitura de Puccini (véase la figura 15), conectado con uno de sus motivos reminiscentes, que aparece aquí también en la escena análoga, cuando Tosca insiste en que Cavaradossi estaba solo en la villa («Nulla sfugge ai gelosi. Solo! solo!»).

FRANCISCO MANUEL LÓPEZ GÓMEZ

The image shows a handwritten musical score for a scene from the opera 'La Foscá'. It features two vocal parts: Tosca and Alcayata, with piano accompaniment. The score is written in Spanish and includes various musical markings and lyrics.

First system: Tosca (gracioso) *Allegro*
 me-te es-tá de co-ba el buen ve-je-te en un es-
 pe-jo se mi-ro? Noe sien-to jun-to a-

Second system: Tosca
 Pues limpia-te que estas de hue-vo a mi ca-
 ti jo-ven y nue-vo

Third system: Alcayata se la-
 vante algo malina per-
 ma-ma so-lo quie-ro yo
 (Andante appassionato molto) (Apoyado en la silla o canapé que ocupa Foscá)
 Dim. molto

Fig. 15: cc. 23-36 del n° 8 de *La Foscá*; un bemol en la armadura (Arnedo, [1904], pp. 50-51).

A continuación, encontramos un nuevo tema extraído del mismo dúo de *Tosca*, si bien en un momento más avanzado en la ópera —ya finalizada la tortura e indicado *Tosca* el paradero de Angelotti—, cantado aquí sólo por Scarpia («Già mi struggea l'amor della diva!») en un *Andante appassionato molto*, mientras que en la parodia se transforma en un dúo con La Foscá («Permite que te moleste», cc. 36-53), aprovechando Arnedo el intercambio melódico entre orquesta y solista para crear un contrapunto en las voces, si bien, como en otras ocasiones, hace uso de su propia inventiva, aportando una mayor riqueza contrapuntística. Aquí el efecto paródico está en la exageración del cinismo de Alcayata, potenciado en la parodia por pretender a La Foscá y, al mismo tiempo, en el mismo dúo, amenazarla con “hacer papilla” a Camama (Granés, 1905, v. 610). El dúo prosigue con un nuevo tema («No le mates», cc. 54-68) extraído de la zarzuela, escrito en un tempo *Allegretto vulgar* en compás

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

ternario, que no hemos podido identificar, con el que La Fosca ruega el perdón del pintor y Alcayata insiste en que confiese. El tema con el que enlaza nos devuelve a *Tosca*, al motivo conductor que encontraremos a lo largo de la escena de la tortura, un arco pentatónico ascendente-descendente construido sobre el modo frigio, que aparece en la ópera acompañando las palabras de Scarpia «No, ma il vero potrebbe abbreviargli un'ora assai penosa...» («¿Cómo se va al bulto este animal!», cc. 69-76). Éste queda enlazado con otro motivo de la misma escena, momento de clímax musical, coincidente en la ópera con los ruegos de Tosca de que haga cesar el sufrimiento —«Cessate il martir!»—; el motivo, que es enunciado tres veces consecutivas por grados conjuntos descendentes en la partitura de Puccini, y seguidamente otras tres —a lo que debemos añadir las cuatro veces que lo utiliza al final de la escena, tras la intervención de Cavaradossi clamando justicia al enterarse de la victoria de Napoleón—, es parodiado por Arnedo repitiendo el motivo no literalmente, sino desarrollado más aún, seis veces en boca de La Fosca en una progresión descendente («Al rayar el día», cc. 80-84), mientras Alcayata las cuenta en voz alta; el motivo termina cantándolo este último —hasta el punto de causarle hipo— para alternarse con Fosca, en lo que constituye un verdadero dúo sobre un tema con sentido tonal, en torno a re mayor, construido enteramente sobre dicho motivo.

Como podemos comprobar, en este punto de la ópera Cavaradossi ya ha sido torturado, mientras que en la parodia esto está por llegar. El cambio en el orden de los sucesos, no obstante, permite a Arnedo construir un número musical expresamente dedicado al sufrimiento del protagonista (“Nº 9”). Para expresar dicho estado, Arnedo, siguiendo las indicaciones de Granés (“Desgarradamente, imitando el estilo cañí de la gente del campo. Saeta”, tras el v. 677), hace uso de una saeta por siguiiriyas, con todos sus rasgos distintivos: a nivel expresivo, el cante se realiza con una voz desgarrada y llena de sentimiento —aparecen indicaciones de expresión del tipo *jipío exagerado* o *desgarradamente y con mucho estilo*—, lo cual refleja el fervor religioso del intérprete (Molina y Mairena, 1963); este carácter trágico queda subrayado con el uso del modo menor —en este caso, sol menor—, unido al uso de una escala frigia, típico también de este canto (*idem*), sobre la que se construye una melodía prolija en ornamentos —incluyendo una extensa cadencia—, que alternan con notas largas y sostenidas, común a los estilos del cante jondo (Álvarez Benito, 2002); además, está interpretado sobre un ritmo libre, a diferencia de otras formas flamencas (Rios Ruiz, 2005) —aunque aparece escrito sobre compás ternario en la partitura de Arnedo, pues el cante es en este caso acompañado por toda la orquesta, el tempo es *Andante moderato quasi ad libitum*— (véase la figura 16). El efecto paródico queda aquí potenciado por el *ayeo* del tenor, el palmoteo de La Fosca y otras expresiones suyas de entusiasmo que no puede contener («¡Ole, mi niño! ¡Ole los sentimientos! ¡Vaya, vaya caló!», Granés, 1905, vv. 676-677).

FRANCISCO MANUEL LÓPEZ GÓMEZ

(58) Saeta (Desgranadamente y con mucho estilo)

lo - cu - cha - - - -

¡Viva tu cuerpo serrano!

lo que me pa - - - sa con. templa mi si - tua - ción ay! - - - -

por de - pen - der à un a. mi - go - - - por

de - fender à una. mi - go me be busco la per - di - ción ay! - - - -

¡O. le ni niño

Fig. 16: cc. 8-24 del n° 9 de *La Foscà*; dos bemoles en la armadura (Arnedo, [1904], p. 58).

Tras sucesivos e infructuosos acercamientos a Fosca por parte de Alcayata acompañados de más torturas a Camama, la confesión de ella y la discusión que desencadena entre los amantes, y las provocaciones del pintor con su vitoreo a la anarquía, los dos primeros quedan nuevamente solos. El último número del cuadro ("N° 10") comienza, tras aceptar ambos el trato, cuando La Fosca propina una estocada a Alcayata, lo cual es acompañado de un nuevo toque de clarín, al que sigue un original tango construido sobre el tema que concibe Puccini para acompañar tanto el momento en que Scarpia escribe el salvoconducto a Tosca —precediendo a sus palabras «E qual via scegliete?»—, como al que sucede al homicidio cometido por Tosca. El carácter del tema de Puccini, pasional —con los grupos de cuatro semicorcheas, que alternan con figuras más largas—, en modo menor y compás cuaternario, se prestaba fácilmente a su manipulación rítmica y en carácter, para ser

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

transformado en tango en la escena paródica equivalente, es decir, la pantomima del final del acto ya descrita más arriba (Fig. 17). A este tema sucede otro que también es sometido al proceso de transmutación; en este caso, convierte el motivo que precede a la famosa frase de Tosca «E avanti a lui tremava tutta Roma!» en un vals, mientras prosigue la pantomima. Como procede en muchas ocasiones, no obstante, Arnedo no lo toma de forma literal, sino que lo desarrolla magistralmente para otorgarle un mayor lirismo y así servir como tema de dicho vals (cc. 14-32; véase la figura 17). A continuación, mientras La Fosca coloca a los dos lados del cuerpo del difunto dos bujías, suenan dos veces los dos primeros compases del tercer movimiento de la *Sonata para piano n.º 2* Op. 35 de Chopin, que desembocan en un acorde de séptima disminuida. La segunda frase de dicho tema conduce a la coda, que finaliza, al contrario que en Puccini, en *fortissimo*, tras un potente acorde de séptima disminuida.

1.º La Fosca lia la muleta y limpia el estoque, y con diestro des-
pues a ambos chismes de montar, ora ajustados por la ventana.

2.º Se lava las manos y la cara con jabón de olor: Despues se dispone à hacer se la toilette,
arreglandose el peinado que se le ha descompuesto en la brega. Para ello se sienta en el
suelo, coloca delante una silla; figura poner sobre ella un periodico a guisa de

3.º Se lava las manos y la cara con jabón de olor: Despues se dispone à hacer se la toilette,
arreglandose el peinado que se le ha descompuesto en la brega. Para ello se sienta en el
suelo, coloca delante una silla; figura poner sobre ella un periodico a guisa de

4.º Se lava las manos y la cara con jabón de olor: Despues se dispone à hacer se la toilette,
arreglandose el peinado que se le ha descompuesto en la brega. Para ello se sienta en el
suelo, coloca delante una silla; figura poner sobre ella un periodico a guisa de

Fig. 17: cc. 2-17 del n.º 10 de *La Fosca* (Arnedo, [1904], pp. 59-60).

El tercer cuadro, ambientado en el calabozo donde está encerrado Camama, comienza con una referencia ajena a Puccini, en concreto, a los compases iniciales del Acto IV, *Il supplizio*, de *Il Trovatore* (1853) de Verdi, motivo conductor de la escena en este punto de la ópera. Si bien no existen semejanzas con *Tosca* en el plano musical, la cita se debe precisamente al subtítulo del acto de la ópera verdiana, en la que, por cierto, los dos amantes acaban muriendo también: ella se suicida para evitar caer en manos del Conde de Luna, quien la había requerido a cambio de la vida de su amado —y a quien había prometido entregarse, claro paralelismo con el libreto de Illica y Giacosa—, mientras que Manrico es ejecutado, como en *Tosca*. Esta referencia, de tan solo tres compases, conduce directamente al inconfundible motivo del aria «E lucevan le stelle» que, no obstante, pronto desemboca en un recitativo nuevamente ajeno a Puccini, «Ay, infeliz...» (cc. 5-12), de marcado estilo verdiano, que no hemos podido identificar. Una nueva referencia al motivo inicial del aria de *Tosca* desemboca en una nueva referencia ajena al modelo, en esta ocasión, el estribillo de una *canzone* del afamado compositor italiano Francesco Paolo Tosti (1851-1929), «Vorrei Morire», de la cual el propio Granés incluye una pequeña cita al texto original («Bello es vivir *quando* [sic] *tramonta il sol* [sic]», cc. 13-17); se trata de una canción que evoca el anhelo de morir durante un atardecer primaveral. Un nuevo regreso al motivo de «E lucevan le stelle» conduce a una romanza de zarzuela, que no hemos podido identificar, en la que inserta insistentemente —al final de cada semifrase— el motivo de Puccini, lo cual es subrayado por el propio Camama («Ese motivo que me persigue», cc. 22-25). Este último tema evoluciona hasta desembocar definitivamente en el aria de *Tosca*, si bien en la segunda sección del aria —desde «*Svanì per sempre il sogno mio d'amore...*»—, cuya sátira consiste en la cómica traducción del libreto italiano, de «E muoio disperato!» a «Me moriré rabiando», lo cual coincide con dicho momento tanto a nivel dramático como musical. El final del aria desemboca nuevamente en *Il Trovatore*, esta vez la famosa escena del Miserere «*Sull'orrida torre, ah!*», con las características células de la figura de la muerte; los gritos de Fosca llamando a Braulio refuerzan el carácter cómico de la escena. Esta nueva cita a Verdi conduce de nuevo a Puccini, a un tema recurrente en la ópera y que, en el tercer acto, utiliza para describir a Cavaradossi mientras escribe sus últimas palabras a Tosca, así como después de «E lucevan le stelle» y, en forma de dúo, durante el apasionado reencuentro de los amantes, momento este último análogo al que se describe en la parodia («Vengo a salvarte de la muerte», cc. 47-55). Un puente de marcado carácter cromático conduce a un nuevo tema de carácter hispano, en este caso, un tema en la mayor en *tiempo de zapateado* 6/8, extraído probablemente de una zarzuela de la época, con el que La Fosca cuenta a Camama cómo quitó la vida a Alcayata («Cogí tos trastos», cc. 60-67). Como en la ópera, la respuesta de Camama, sorprendido y agradecido del acto de Fosca, viene acompañada del tema del homicidio, nuevamente transformado en tango. También en la parodia, de forma análoga al modelo, un nuevo puente de carácter cromático descendente, con el que Camama se pregunta retóricamente si debe a “estas manitas” (Granés, 1905, v. 868) su salvación, conduce a una cita de la primera frase del tema «O dolci mani mansuete e pure» («¡Que toreabas antes de ahora», cc. 79-82), con el final variado para conducir al tema asignado por Puccini a Tosca mientras canta «*Senti... l'ora è vicina*» («No pierdas tiempo» en la parodia, cc. 84-91) en este dúo asimétrico; la comicidad de la escena reside aquí en el texto de Granés, quien sustituye la mención al oro y las joyas que Tosca ha preparado previsivamente por el acto improvisado de La Fosca, quien indica a

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

Camama que se irán “con lo puesto” (1905, v. 875). Un recitativo inspirado en Puccini, como en *Tosca*, conduce de forma paralela también al tema que lo sucede en la ópera, «Liberi! Via pel mar!» –«¡Libres! Luego al tejar» en la parodia, cc. 100-108–, tomado por Arnedo no literalmente, sino transformado y desarrollado a partir de su motivo inicial y que queda después enunciado por los protagonistas al unísono (Fig. 18).

Fig. 18: cc. 100-107 del n° 12 de *La Fosca* (Arnedo, [1904], p. 75).

Un recitativo de nueva factura, con el que Fosca da indicaciones a Camama para que finja su muerte, desemboca en una nueva cita a Puccini, al segundo tema del dúo, «Amaro sol per te m'era morire» («¡Por ti vuelvo a la vida», cc. 118-131), que Arnedo vuelve a modificar y a desarrollar con gran inventiva a partir de su motivo característico inicial –a través de modulaciones no presentes en el modelo–, para construir así un brillante dúo en el que finalizan cantando al unísono. Como colofón del dúo, Arnedo sustituye el solemne tema ideado por Puccini «Trionfal, di nova speme» por el himno triunfal de Gounod escrito para el último acto de *Faust*, «Anges pure, anges radieux», un coro celestial que celebra la redención de Marguerite y que se repite en varias ocasiones a lo largo de dicho acto, como símbolo de la salvación de la protagonista frente a un destino final que parecía inevitable; en la parodia, la cita a dicho himno («¡Nos dan luz y calor la libertad con el amor!», cc. 133-136), incluido también hacia el final de la ópera, cantado al unísono por Tosca y Cavaradossi –como en la ópera de Gounod, por Marguerite y Faust, y, por tanto, en la parodia por Fosca y Camama–, se debe a su similitud con el de Puccini tanto en carácter como en ritmo –subdivisión ternaria, o tresillos, alternados con figuración más larga–. Tras la “vuelta a la realidad”, mientras *La Fosca* acompaña a Camama al encuentro con los agentes, escuchamos el tema de la escena

análoga de *Tosca* –que aparecerá desarrollado hasta el mismo momento en que ella se percata de lo sucedido realmente–, interpretado en *tempo de marcha fúnebre* –*largo con gravità* en la ópera–. Un breve puente de nueva factura, sobre tensos trémolos entre dos notas a distancia de semitono, sobre los que La Fosca describe la paliza que están propinando a Camama y que permite la mutación al cuarto cuadro de la parodia, conduce, como en *Tosca*, a un episodio cromático *agitato* de gran tensión, pero tomado, en este caso, de Verdi, de un final con las mismas características, el del final del primer acto de *Rigoletto* (1851), que precede a la expresión del bufón «Ah! La maledizione!», tras descubrir éste –primero confuso; después impotente, lleno de rabia y en buena parte culpable– que su hija, Gilda, ha sido secuestrada y violada por el Duque de Mantua; el uso por Arnedo de este célebre fragmento verdiano, ligeramente variado y que acompaña a La Fosca mientras corre horrorizada en busca de Camama, al temer lo peor, es debido, por tanto, no sólo a la similitud en el uso del recurso de la prolongada progresión cromática, sino a las semejanzas en los sentimientos que experimentan Tosca y Rigoletto. Tras la exclamación de Fosca, parodia de la de Rigoletto («¡Ah!... ¡Ah!... ¡Me lo han hecho cisco!», cc. 156-192), encontramos una nueva referencia a otro final de corte verdiano, con el que Fosca se lamenta, “con desgarrador acento”, de la traición sufrida. Seguidamente encontramos un regreso al tema de *Die Walküre*, mientras la protagonista piensa en la venganza que se ha cobrado al enviar a Alcayata al infierno al tiempo que se prepara para abrazar el cielo “por el viaducto” (Granés, 1905, v. 917). Acompañada a continuación de una brillante escala rossiniana sobre la dominante, la Fosca corre hacia el apuntador y le dispara, provocando su muerte y la reacción del coro de agentes, que, también en estilo rossiniano, exclama «¡Horror! ¡Terror! ¡Furor! ¡Hasta el apuntador!». Durante la apoteosis final, en la que las contrafiguras de Fosca y Camama suben al cielo, mientras la de Alcayata baja al infierno, encontramos otra nueva cita a *Faust* de Gounod, en este caso, dos compases del último número, *Apotheose*, momento análogo, por tanto, a la parodia⁷; como en otras ocasiones, Arnedo no copia literalmente la partitura, sino que desarrolla el motivo melódico –ese arco ascendente-descendente en 9/8–, que hace modular, hasta conducir al final. Tras interpelar los personajes principales al público para que aplauda no sólo la parodia, sino, especialmente, la obra de Puccini y de Sardou, escuchamos los últimos compases de *Tosca*, reducidos y modificados para finalizar brillantemente en mi mayor en lugar del dramático mi menor de la ópera.

4. CONCLUSIONES

El análisis de las parodias *La Golfemia* (1900) y *La Fosca* (1904), concebidas por Salvador María Granés y Luis Arnedo, ha revelado un enfoque meticuloso y único dentro del género chico español. Estas obras, inspiradas en *La Bohème* y *Tosca* de Giacomo Puccini, constituyen ejemplos destacados de cómo la sátira musical se integra en el contexto cultural y teatral español de finales del siglo XIX y principios del XX.

⁷ Recordemos cómo en el final de *Faust*, tras un acto de arrepentimiento, el alma de Marguerite asciende al cielo, acogida por los ángeles, mientras que, en contraposición, Mefistófeles es derrotado y queda en la tierra, incapaz de reclamar el alma de Marguerite. Este contraste entre la condena de Fausto y la salvación de Marguerite marca el cierre de la ópera.

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

Las obras objeto de análisis no se limitan a realizar una parodia superficial de las grandes óperas que satirizan. En ambas piezas, Granés y Arnedo consiguen recontextualizar las tramas y los personajes de *La Bohème* y *Tosca*, adaptándolos al universo castizo madrileño y a las preocupaciones contemporáneas de su público. Este enfoque permite que el espectador se reconozca no solo en los protagonistas de estas óperas, sino también en los tipos sociales que los representan en la parodia. Así, las buhardillas bohemias de París se convierten en desvanes madrileños, y la pasión política de Roma se transforma en intrigas cotidianas, pero sin perder el vínculo crítico y humorístico con las obras originales de Puccini.

A nivel musical, Arnedo demuestra una habilidad excepcional para integrar material de las óperas de Puccini con el de otras óperas célebres decimonónicas y obras varias, así como con motivos de zarzuelas y géneros variados de la música popular ya fuera española o importada, como valeses, chotis, habaneras, galops, jotas, seguidillas, muñeiras, fandangos, peteneras, zapateados, tangos y hasta una saeta. A tal fin, raras veces toma el material literalmente, sino que lo transforma siguiendo muy diversos procedimientos: cambiando el tempo y/o el carácter, a veces alternando reiteradamente con el tempo o carácter original; reelaborándolo mediante el añadido de nuevas voces —que, a veces, lo contraponen—, de un nuevo acompañamiento, o reorquestado para asignar la melodía —en el modelo a cargo de la orquesta— a los cantantes solistas; modificándolo y desarrollándolo para dar lugar a otro tema completamente nuevo; intercambiando los papeles a quienes les es asignado; mezclándolo con motivos y temas de otras obras —o viceversa, la cita a Puccini es entremezclada con un tema ajeno—; utilizando exageradamente técnicas que se contraponen al modelo, como tempos, dinámicas, armonías cromáticas, etc.

Su tratamiento de las citas musicales, por tanto, no solo evidencia un conocimiento profundo de las obras originales, sino que también introduce un juego de contrastes estilísticos que enriquece el impacto humorístico y satírico. Tanto en *La Golfemia* como en *La Fosca*, Arnedo construye un diálogo paródico no solo con Puccini, sino con toda una tradición musical europea y española, y logra, a través de la exageración y el distanciamiento irónico, crear nuevas capas de significado para el público contemporáneo, ya sea obedeciendo a un fin meramente satírico —del texto al que acompaña la música original, de la propia música y de las convenciones lírico-dramáticas—, o para subrayar paralelismos escénicos o influencias, semejanzas musicales y hasta plagios con el modelo —o con la propia parodia—.

Otro aspecto fundamental que ha sido abordado en este estudio es el contexto de recepción de estas parodias. Las críticas contemporáneas revelan que *La Golfemia* y *La Fosca* obtuvieron un éxito considerable no solo en Madrid, sino también en otras ciudades de España y América Latina. Este hecho subraya la universalidad de las situaciones parodiadas y la capacidad de estas obras para adaptarse a diferentes públicos, a menudo sin que estos conocieran del todo los referentes utilizados como modelo. Sin embargo, la popularidad de estas parodias en ocasiones contribuyó, paradójicamente, a la difusión y mayor aceptación de las obras de Puccini, especialmente en el caso de *La Bohème*, cuya fama se consolidó en España en parte gracias al éxito de su parodia.

A pesar del gran éxito experimentado, con el paso del tiempo estas parodias cayeron en el olvido, principalmente tras la muerte de sus autores en 1911. El declive de las representaciones paródicas parece estar relacionado con cambios en el gusto del público y la transición hacia nuevos modelos de teatro musical. Aun así, *La Golfemia* y *La Fosca* permanecen como testimonios clave de un momento cultural y teatral que reflejó con agudeza las tensiones entre modernidad y tradición, así como las dinámicas entre la ópera seria y su contrapartida cómica en España.

Este estudio reafirma la necesidad de recuperar y valorar estas obras dentro del panorama lírico español, no solo como piezas paródicas, sino como reflejos de una época que supo transformar la sátira en un vehículo para el comentario social y musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahumada, R. (2014). Baile de la escoba. En E. Ros-Fábreas (ed.), *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*. <https://musicatradicional.eu/piece/19158>
- Álvarez Benito, L. (2002). *La saeta en Andalucía: tradición y expresión religiosa popular*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Arnedo, L. (1900). La Golfemia [reducción para canto y piano]. En Unión Musical Española (Eds.), *Repertorio de zarzuelas en uno y dos actos de los maestros más notables*. Madrid: Unión Musical Española.
- Arnedo, L. [1904]. *La Fosca* [parte de apuntar y dirigir]. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- Arnedo, L. (25 de diciembre de 1904). Intimidad teatral: desde la silla de la dirección. *El país*, p. 3.
- Beltrán Núñez, P. (1997). Las Parodias Del Género Chico. «La Golfemia». *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 22(3), pp. 379-404.
- Beltrán Núñez, P. (s. f.). Salvador María Granés y Román. En Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico*. Recuperado de: <https://dbe.rah.es/biografias/11258/salvador-maria-granes-y-roman>
- Bentivegna, P. (2000). *Parody in the Género chico*. New Orleans: University Press of the South.
- Chapí, R. (1899). *Curro Vargas* [reducción para canto y piano]. Madrid: Pablo Martín.

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

Delicado, J. M. (2022). *La Golfemia de Luis Arnedo como modelo de la parodia musical*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa.

El arte de el teatro (1 de noviembre de 1908). *El teatro en provincias*, p. 16.

El día (21 de noviembre de 1906). *Arte y artistas*, p. 2.

El heraldo de Madrid (6 de septiembre de 1900). *Espectáculos*, p. 3.

El heraldo de Madrid (20 de agosto de 1901). *Espectáculos*, p. 3.

El heraldo de Madrid (6 de enero de 1905). *Espectáculos*, p. 5.

El heraldo de Madrid (28 de enero de 1905). *Espectáculos*, p. 3.

El heraldo de Madrid, (8 de agosto de 1905). *Espectáculos*, p. 3.

El heraldo de Madrid (18 de agosto de 1905). *Espectáculos: Madrid*, p. 3.

El heraldo de Madrid (12 de enero de 1906). *Espectáculos*, p. 5.

El heraldo de Madrid (22 de enero de 1906). *Espectáculos: provincias*, p. 3.

El heraldo de Madrid (14 de febrero de 1906). *Espectáculos: provincias*, p. 5.

El heraldo de Madrid, (26 de mayo de 1906). *Espectáculos*, p. 4.

El heraldo de Madrid (31 de julio de 1908). *Espectáculos*, p. 3.

El heraldo de Madrid (10 de mayo de 1911). *Fuera de España*, p. 5.

El heraldo de Madrid (9 de septiembre de 1915). *Vida teatral*. Apolo: inauguración, p. 1.

El imparcial (20 de diciembre de 1904). *Sección de noticias*, p. 3.

El imparcial (21 de diciembre de 1904). *Los teatros*, p. 2.

El imparcial (2 de febrero de 1905). *Sección de noticias*, p. 3.

El liberal (12 de mayo de 1906). *Entre bastidores*, p. 4.

El liberal (3 de septiembre de 1908). *Entre bastidores*, p. 3.

El país (12 de mayo de 1900). *De teatros*, p. 3.

El país 15 de mayo de 1900). «Chapí, institución», p. 2.

El país (19 de junio de 1900). *Cosas de Barcelona*, p. 2.

- El país* (27 de agosto de 1900). De teatros, p. 2.
- El país* (19 de octubre de 1900). De teatros, p. 2.
- El país* (25 de noviembre de 1900). De teatros, p. 2.
- El país* (11 de agosto de 1901). De teatros, p. 3.
- El país* (18 de febrero de 1904), De teatros, p. 3.
- El país* (18 de abril de 1905). De teatros, p. 3.
- El país* (11 de agosto de 1905). De teatros, p. 3.
- El país* (30 de enero de 1906). De teatros, p. 3.
- El país* (18 de septiembre de 1906). De teatros, p. 3.
- El país* (26 de noviembre de 1906). El teatro en provincias, p. 3.
- El país* (8 de enero de 1907). De teatros, p. 5.
- El país* (14 de abril de 1907). El teatro en provincias, p. 4.
- El país* (14 de marzo de 1908). «La Fosca», en *Apolo*, p. 3.
- El país* (27 de junio de 1908). De teatros, p. 2.
- El país* (6 de mayo de 1911). Salvador María Granés, pp. 1-2.
- El país* (15 de marzo de 1911). Luis Arnedo, p. 1.
- E.M. (13 de mayo de 1900). Zarzuela. *La Golfemia*, parodia en un acto de D. Salvador María Granés, música del maestro Arnedo. *El Imparcial*, p. 2.
- Gembero-Ustárriz, M. (2014). Tengo dos lunares. En E. Ros-Fábregas (Ed.), *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*. <https://musicatradicional.eu/piece/26315>
- Granés, S. M. (1900). *La Golfemia*. Madrid: Arregui y Aruej, editores.
- Granés, S. M. (1905). *La Fosca*. Madrid: A. Velasco.
- Highet, G. (1962). *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press.
- J. A. A. (21 de diciembre de 1904). Los estrenos: Zarzuela. *La correspondencia de España*, p. 3.
- La correspondencia de España* (22 de octubre de 1900). Noticias de espectáculos, p. 2.
- La correspondencia de España* (3 de febrero de 1905). Desde Barcelona: estreno de «La Fosca», p. 2.

PUCCINI PARODIADO: TRANSFORMACIÓN Y SÁTIRA EN *LA GOLFEMIA* Y *LA FOSCA*
COMO VEHÍCULOS DE CRÍTICA MUSICAL

- La correspondencia de España* (8 de septiembre de 1906). Noticias de espectáculos, p. 3.
- La correspondencia de España* (14 de marzo de 1911). Los teatros: gacetillas, p. 7.
- La correspondencia de España* (1 de mayo de 1912). El teatro en provincias, p. 3.
- La correspondencia de España* (08 de octubre de 1914). Gacetillas, p. 6.
- La correspondencia militar* (6 de septiembre de 1900). Teatros: Madrid, p. 4.
- La dinastía* (8 de junio de 1900). Espectáculos, p. 3.
- La época* (14 de enero de 1901). Diversiones públicas, p. 3.
- La música ilustrada hispano-americana* (enero de 1901). Notas artísticas habaneras, p. 9.
- Miss-Teriosa (17 de diciembre de 1900). «La Tosca». Drama lírico de Puccini. *El día*, p. 1.
- Molina, R. y Mairena, A. (1963). *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda.
- O. y G. (30 de junio de 1900). Salvador M^a Granés. *Mar y tierra: revista universal*, p. 8.
- P. (5 de febrero de 1904). «La Golfemia» en Apolo. *El país*, p. 2.
- Pérez Gutiérrez, M. (1999). Arnedo Muñoz, Luis. En E. Casares (Dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1 (pp. 699-700). Madrid: SGAE.
- Puccini, G. (1897). *La Bohème*. C. Carignani (arr.), reducción para canto y piano. Milano: G. Ricordi & C.
- R. (3 de abril de 1904). Teatro Eslava: Compañía Casals. *El liberal*, p. 4.
- Rodríguez de la Torre, F. (s.f.). Arnedo Muñoz, Luis. En Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico*. Recuperado de:
<https://dbe.rah.es/biografias/53862/luis-arnedo-munoz>
- Roda, C. (17 de abril de 1898). Príncipe Alfonso. «La Bohème». *La época*, p. 2.
- Rosal Moral, I. (2024). *Vissi d'arte, vissi d'amore. Puccini y España*. Ciudad Real: Serendipia Editorial.
- 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. lit.), *Interconexiones: estudios comparativos de literatura, lengua y cultura italianas* (pp. 101-122). Madrid: Dykinson.

FRANCISCO MANUEL LÓPEZ GÓMEZ

S. (21 de diciembre de 1904). Cosas de teatros. *El día*, p. 2.

Turina Gómez, J. (1997). *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial.

Fecha de recepción: 04/10/2024

Fecha de aceptación: 09/12/2024