

**La llegada de *Madama Butterfly* a España en 1907:
el estreno en el Teatro del Bosque de Barcelona y la presentación
en el Teatro Real de Madrid, dos modelos escénicos**

**The Arrival of *Madama Butterfly* in Spain in 1907:
The Premiere at Barcelona's Teatro del Bosque and the Presentation
at Madrid's Teatro Real, two Scenic Models**

María Encina Cortizo Rodríguez

Universidad de Oviedo

ecortizo@uniovi.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5544-4827>

Ramón Sobrino Sánchez

Universidad de Oviedo

rsobrino@uniovi.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1705-0234>

RESUMEN

El estreno de *Madama Butterfly* en España tuvo lugar en un teatro popular de Barcelona, el Gran Teatro del Bosque, en el verano de 1907. Las fuentes iconográficas conservadas nos permiten aproximarnos a la producción y a la escenografía de la obra, analizando sus relaciones con las dos producciones de referencia de la ópera, la del estreno absoluto en la



Scala milanese en 1904 y la presentada en la Opéra-Comique parisina dos años más tarde, en 1906. La documentación de Luis París conservada en el Institut del Teatre de Barcelona posibilita abordar también el análisis de la cuidada producción de la ópera en el Teatro Real de Madrid, en noviembre del mismo año 1907. Analizamos la escenografía de Muriel y Xaudaró, y los figurines firmados también por este último artista. Y, gracias a los documentos conservados, nos asomamos a las detalladas listas de atrezzo y mobiliario que Luis París manejó para dicha producción, en la que ejerció, además, la labor de director de escena, llevando a cabo él mismo el guion de luminotecnia.

Palabras clave: Teatro del Bosque, Teatro Real, Luis París, *Madama Butterfly*, escenografía.

ABSTRACT

The Spanish premiere of *Madama Butterfly* occurred at the Gran Teatro del Bosque, a popular theatre in Barcelona, during the summer of 1907. The preserved iconographic sources enable us to explore the production and its scenic elements, examining their connection to the two principal *Madama Butterfly* productions: the world premiere at La Scala in Milan in 1904 and the Opéra-Comique staging in Paris two years later, in 1906. Documentation from Luis París, housed at the Institut del Teatre in Barcelona, also facilitates an examination of the Teatro Real Opera production from November of the same year, 1907. We will analyze the stage design by Muriel and Xaudaró, along with the costumes created by Xaudaró. Furthermore, thanks to the available documents, we can review the detailed lists of props and furniture managed by Luis París for this production, in which he not only served as stage director but also executed the lighting script himself.

Key Words: Teatro del Bosque, Teatro Real, Luis París, *Madama Butterfly*, stage.

Cortizo Rodríguez, M. E. & Sobrino Sánchez, R. (2025). La llegada de *Madama Butterfly* a España en 1907: el estreno en el Teatro del Bosque de Barcelona y la presentación en el Teatro Real de Madrid, dos modelos escénicos. *Cuadernos de Investigación Musical*, (21), pp. 5-40.

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS

“El Japón llena el mundo con sus *geishas*, sus casas *de té*, sus crisantemos
y toda su elegante policromía. ¿Quién mejor que Ricordi y
Puccini para poner en circulación el japonismo?”.
Gorzuelo, *La Almudaina*, 24 de noviembre 1907, p. 1.

En el verano de 1907 *Madama Butterfly* se estrena en Barcelona y, unos meses más tarde, se presenta por primera vez en Madrid. Entonces, el público español estaba perfectamente informado de la fortuna de la nueva partitura del maestro de Lucca, desde el *fiasco* sufrido en su estreno absoluto en la Scala en 1904 hasta los recientes éxitos obtenidos en Londres y París. Se habían publicado noticias del éxito de la segunda versión de la obra en Brescia, en 1906; y también del periplo norteamericano de esta versión, en traducción inglesa de Elkin, cuando, interpretada por la English Grand Opera Company de Henry W. Savage¹, se representó en el Columbia Theater de Washington el 15 de octubre, pasando luego por Baltimore y Boston, para llegar el 22 de ese mes al Garden Theater de Nueva York, desde donde siguió recorriendo capitales estadounidenses, interpretándose “sin interrupción, 50 veces, en el espacio de seis semanas” y logrando, quizás, el mayor éxito de taquilla de la historia (*El Heraldo de Madrid*, 20 de febrero de 1907, p. 3).

La prensa española había recogido también el estreno el 28 de diciembre de 1906 en la Opéra-Comique de una nueva producción supervisada por el mismo compositor, con escenografía de Jambon y Bailly, y dirección de escena de Albert Carré. Therése Cl. firma la crónica social de dicho estreno parisino (10 de enero de 1907, pp. 1-2) y el filólogo krausista Fernando Araujo recoge las duras impresiones del estreno que Paul Flat ha publicado en la *Revue Bleue*, definiendo la ópera como “un negocio teatral”, “una tentativa de industrialismo artístico” de “la sociedad Illica-Giacosa-Puccini-Ricordi”, “una de tantas vulgaridades vestidas majestuosamente con la pompa teatral [...] en que el japonismo, el italianismo, el americanismo y todos los ismos se dan la mano para ir a parar a esa cocina extraordinaria en que predomina como triunfante salsa el exotismo omnipotente” (Flat, según citado en Araujo, marzo de 1907, pp. 186-188).

El estreno en la Metropolitan Opera House, el 11 de febrero de 1907, de la versión de Brescia, con mínimos cambios, encuentra eco también en las fuentes hemerográficas nacionales. La partitura, interpretada por Geraldine Farrar, Enrico Caruso y Antonio Scotti, dirigidos por Vigna, logra un rotundo triunfo como verifica certeramente Richard Aldrich desde las páginas del *New York Times* destacando “la delicadeza, la cambiante belleza pictórica, la atmósfera completamente penetrante” (12 de febrero de 1907, p. 4) de la nueva ópera.

Los aficionados líricos españoles anhelaban, pues, el estreno de la obra, que finalmente tuvo lugar en el verano de 1907, en un teatro popular del barcelonés barrio de Gracia.

¹ Sobre la actividad de Savage como empresario operístico en USA, véanse los artículos de McPherson en *The Opera Quarterly* en 2002 y 2003.

1. LA SEÑORA MARIPOSA: EL ESTRENO DE *MADAMA BUTTERFLY* EN ESPAÑA

Madama Butterfly se estrena en España en agosto de 1907, en el barcelonés Gran Teatro del Bosque, durante su temporada estival de ópera italiana, española y catalana dirigida musicalmente por Arturo Baratta de Valdivia (1860-1947). Este coliseo pertenecía al empresario José Valls Romano (1875-1954), que lo había construido en el Bosque de la Fontana, actual Rambla del Prat, finca señorial de la familia Roca i Batlle.

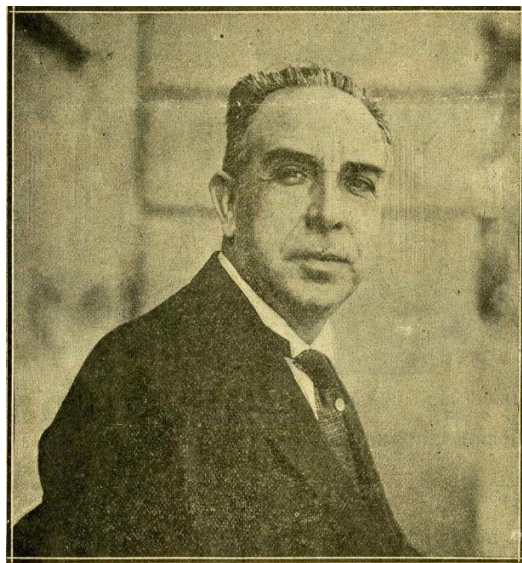
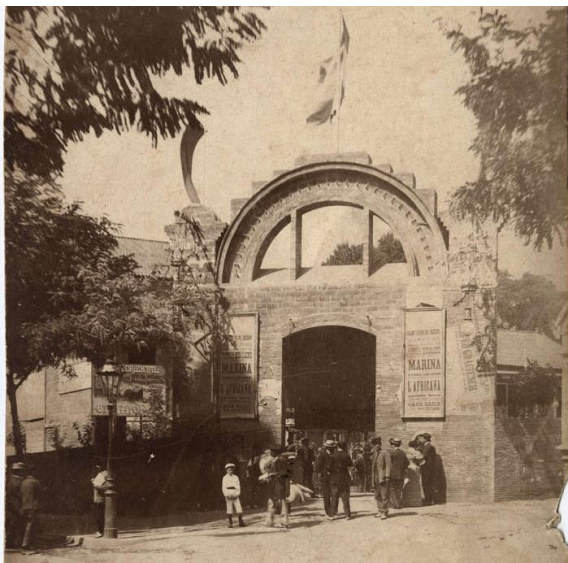


Fig. 1 (izda.): Entrada del teatro del Bosque (ca. 1905-10). Fuente MAE 259756.

Fig. 2 (dcha.): José Valls, empresario del Bosque (la portada *Radio Barcelona*, 28/08/1926).

Inaugurado el 19 de marzo de 1905, el teatro contaba con 60 palcos, y sillas con mesitas veladoras al aire libre (véase la Fig. 3) donde se servían bebidas refrescantes, con una capacidad de unas 1000 personas. Tanto las butacas como la escena estaban rodeadas por las arboledas del jardín de la Fontana, capaces de aliviar el calor canicular. Este coliseo formaba parte de una verdadera área de recreo que incluía, además, una “pista de patinaje, varios quioscos de bebidas y un restaurante” (Martí i Valls, 2021).

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS



Fig. 3: Veladores y sillas del Teatro del Bosque (ca. 1905). Fuente: MAE 259828.

El del Bosque era un teatro con precios muy populares –de 50 a 55 céntimos de peseta la butaca en una España en la que un periódico como *El Mundo* costaba 5 céntimos y el precio medio de una hora de trabajo de un obrero era de 40 céntimos (Vilar Rodríguez, 2004, p. 87)–, un centro de ocio de la clase media y trabajadora, que podía disfrutar funciones líricas al margen de las rígidas convenciones de los coliseos del centro de Barcelona, como el Liceo, con ópera “barata”, jugando con la ambigüedad del apellido de su director musical. Así, aunque la concurrencia “no era selecta y elegante [...], era en cambio sincera e inteligente” (Torrendell, 06 de agosto de 1907, p. 1).

La temporada estival de 1907 comienza el 15 de junio, combinando títulos ya conocidos por el público barcelonés, como *La damnation de Faust*, *Samson et Dalila*, *Lohengrin*, *Marina*, *Aida*, *L’Africaine* –las tres últimas interpretadas por el tenor barcelonés Manuel Utor, “el Musclaire”–, *Dinorah*, *La Bohème* o *Les Huguenots*, y el estreno en junio de *Mateo Falcone* (1884) de E. Zöllner, *Laura* (1906) de Ch. Pons, y *Rafael* (1894) de A. Arensky –ésta como *Rafel*, en versión catalana de Joan Oliva Brigman y adaptación de Pedrell²–, y en agosto, *Madama Butterfly* y la obra póstuma de Bizet *Don Procopio* (compuesta en 1859 y estrenada en 1906).

Llama la atención que Ricordi aceptase la interpretación de *Madama Butterfly* en un teatro de verano de segunda categoría, condición que, según la *Revista Musical Catalana* (agosto de 1907, p. 177), fue la que posibilitó dicho estreno. Dicha revista interpreta este hecho como

² *La Escena Catalana* (20 de julio de 1907), p. 3.

síntoma evidente de la democratización contemporánea de los espectáculos operísticos, pues, hasta ese momento, Ricordi había negado su repertorio a los coliseos de segunda. Las negociaciones no debieron de ser sencillas, de hecho, Joan Martí i Valls, nieto del dueño y empresario del coliseo, José Valls, afirma que fue su abuelo quien logró el permiso llegando hasta Italia y hablando directamente con Puccini³.

Empresario	Josep Valls
Director de escena	Emilio Giovannini
Director musical	Arturo Baratta de Valdivia
Intérpretes	
Emilia Vergeri (Butterfly)	Juan Romeu (Sharpless, Cónsul de EEUU)
Casilda Gulibert de Achili (Suzuki)	Conrado Giralt (Bonzo)
María Vilá (madre o tía de Butterfly)	José Ors (Goro)
Srta. Piquer (madre o tía de Butterfly)	Ricardo Achili [comisionado imperial o registrador]
Angelina Homs (Kate Pinkerton)	[Abulker] Leoni [comisionado imperial o registrador]
niña Achili (Dolore)	Vicente Cajal [Yakusidé, tío de Cio-Cio-San]
Lorenzo Simonetti (Pinkerton)	Antonio Oliver (Yamadori)
Libreto en castellano . Traducción anónima	
Funciones	2, 3, 4, 10, 11, 14, 22 de agosto

Tabla 1: Producción de *Madama Butterfly* en el T. del Bosque (Barcelona), 2 de agosto de 1907.

Tras el estreno, periódicos como *La Almudaina* y *España Nueva* afirman que el estreno barcelonés es un ensayo del que se llevará a cabo en otoño en el Teatro Real de Madrid, pues la empresa del Bosque tiene arrendado el Real madrileño para la siguiente temporada; aunque los cantantes no iban a ser los mismos, sí lo serían las decoraciones. Sin embargo, el 8 de agosto, la empresa Calleja y Boceta, adjudicataria del Teatro Real para la temporada 1907-08, reclama a *España Nueva* que niegue cualquier relación con el teatro del Bosque, “como ayer se dijo equivocadamente en un telefonema de nuestro corresponsal en la capital de Cataluña” (*España Nueva*, 8 de agosto de 1907, p. 3).

Valls lleva a cabo una importante campaña de mercadotecnia para anunciar el estreno de la nueva ópera de Puccini, pues, como recoge la prensa y comenta Rosal Moral (2024, p. 107), hace que un tranvía de dos pisos recorra el centro de Barcelona, mientras los cantantes de la compañía interpretan fragmentos de la partitura en el piso superior, acompañados por algunos miembros de la orquesta, en el inferior. Además, la prensa anuncia que el tranvía de ida y vuelta al Teatro del Bosque será gratis para los asistentes a las funciones de *La señorita Mariposa*, como destaca Xim-Xim (8 de agosto de 1907, p. 526). Este apoyo se ve recompensado a través de la función benéfica del 22 de agosto, dedicada al Montepío de empleados de los tranvías de Barcelona S. A. (*La Publicidad*, 21 de agosto de 1907, p. 3).

³ “El Valls va picar fort i se’n va anar a Itàlia a parlar amb el Puccini i va aconseguir l’estrena a Espanya de la seva recent opera *Madame Butterfly*, oferint millors condicions del Liceu” (Martí Valls, 2021). Lamentablemente, en el Archivo Ricordi no se conserva ninguna misiva que haga referencia a esta interpretación en Barcelona. Quizá, cuando el Centro Studi Giacomo Puccini lleve a cabo la publicación del quinto volumen del epistolario del compositor de Lucca, correspondiente a los años 1907-08, podamos esclarecer algo esta cuestión.

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS

El estreno fue un éxito de público (*La Ven de Catalunya*, 3 de agosto de 1907, p. 2). Tras tres días de función con el teatro lleno, *La Escena Catalana* reconoce que “la empresa ha encontrado un filón” pues parece que “toda Barcelona desfilará por el afortunado teatro de Gracia” (10 de agosto de 1907, p. 3). De hecho, *Madama Butterfly* fue la obra que alcanzó mayor número de representaciones de la temporada, una temporada que consigue unas ganancias de 35.000 pesetas del año 1907⁴.

Madama Butterfly se estrenó en traducción española de autor desconocido⁵. Baratta era abiertamente partidario de la españolización de la ópera italiana, en la línea ya defendida a finales del siglo XIX por Tomás Bretón, encargando así traducciones de algunos títulos que se representaron en el Bosque. Pero el resultado de la traducción al castellano de *Madama Butterfly* no estaba a la altura del texto original, como reconoce tímidamente J. M. Pascual desde *La Publicidad*, al afirmar al día siguiente del estreno que “la obra debe ganar mucho en su idioma original” (3 de agosto de 1907, p. 3). Un día después, *El Poble Catalá* se queja abiertamente de “la manía de improvisar traducciones castellanas sin literatura ni mètrica”, reconociendo que la españolización del libreto de *Butterfly* ha provocado que “los fragmentos que corren peligro de descender a la opereta, bajen hasta a la zarzuela. Aquellos recitados, tal como dicen la letra y tal como la dicen en el Bosque, son de un ridículo capaz de hundir la mejor partitura” (4 de agosto de 1907, p. 2).

Todas las fuentes hemerográficas son unánimes en criticar el libreto y la partitura salvando la producción, incluidos los intérpretes, aduciendo que no se puede demandar nada más para un teatro tan barato.

No cabe duda de que aquí hay una tragedia bella, emocionante; pero Giacosa e Illica no han sabido hacerla. Se han preocupado de dar apariencias de verdad a la acción con un desarrollo y unos episodios vulgares y sin quitarle inverosimilitud, le han quitado poesía, intensidad y delicadeza. Con más elevación y simplicidad, emocionaría lo que ahora adquiere los tonos ligeros de la opereta (*El Poble Catalá*, 4 de agosto de 1907, p. 2).

Musicalmente, la partitura se considera muy inferior a *La Bohème* y es criticada por carecer “de plan musical” (Pascual, 3 de agosto de 1907, p. 3) y de inspiración melódica, recurriendo a recitados largos y monótonos. En opinión de *El Poble Catalá*, Puccini envuelve la palabra “con una melodía ondulante, que funde y domina todo, voces y orquesta, en un canto continuo. Por eso el cuadro carece de fondo, y los personajes no tienen carácter, ni variedad las situaciones, faltando reposo a la frase y relleno al conjunto” (4 de agosto de 1907, p. 2). Además, los defectos quedan en evidencia al interpretarse la obra con los medios de un teatro tan económico como el del Bosque.

⁴ Antoni Ramon i Graells. Gran Teatre del Bosc, *Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes*, online: <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1078/gran-teatre-del-bosc.htm>

⁵ Rosal Moral (2024, p. 108) apunta la posibilidad de que fuera obra de Joaquín Zamacois y Zabala.

Los intérpretes, incluyendo al maestro Baratta, fueron muy aplaudidos, y los números que más agradaron fueron el dúo final del acto I, la “romanza” de Butterfly del acto II («Un bel dì vedremo»), el prelude, terceto y escena final del tercero (*España Nueva*, 3 de agosto de 1907, p. 2), números en los que, según el crítico Pascual (*La Publicidad*, 3 de agosto de 1907, p. 3), Puccini persigue el sentimentalismo fácil para lograr el éxito de público, no la verdad dramática (*La esquila de la torratxa*, 9 de agosto de 1907, p. 521). Un buen resumen lo ofrece El Poble Catalá cuando afirma que “*Butterfly* ha tenido un éxito bien claro: el primer acto, en especial, de la mitad para arriba, agrada al público; todo el segundo y parte del tercero, fatiga por monótono y pesado, y el final, impresiona” (4 de agosto de 1907, p. 2).

La Escena Catalana (15 de junio de 1907, p. 6) atribuye la dirección escénica a Emilio Giovannini, un tenor parmesano nacido en 1846 que había debutado en la temporada 1874/75, siendo escriturado posteriormente en la compañía de ópera y opereta Franceschini. Tras convertirse, posteriormente, en dueño de la misma, Giovannini recorre España, ofreciendo funciones de ópera, opereta y zarzuela desde 1893, cuando lo encontramos en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, y en los teatros Isabel La Católica (1893) y Principal (1895) ambos de Granada, el Liceo de Barcelona (1897), el Cervantes de Málaga (1901), el Principal de Cádiz (1903), el Río Tinto de Huelva (1903), el Circo-Teatro de Pontevedra (1904) o el Arriaga de Bilbao (1904-1910).

Las fotografías que conservamos (Figuras 6, 7 y 9) permiten conocer sólo la escenografía del interior de la casa de Butterfly de los actos II y III, pues la partitura se presenta en su formato en tres actos que había adoptado la Opéra-Comique de París. Suponemos que no se ha debido mantener el telón abierto durante el Intermedio que separa el II y III acto, y que permite ver la salida del sol, pues ninguna fuente hemerográfica hace referencia a este detalle.

La escenografía barcelonesa consigue crear la ilusión de una casa japonesa tradicional de madera, a través de una caja decorada en todos sus lados, incluido el techo, con paneles fijos en la mitad izquierda del fondo y las paredes laterales del escenario, y un telón escénico en la mitad derecha del fondo. La decoración revela un claro *horror vacui*, lo que, sumado a la escasa profundidad del escenario, produce cierta sensación de claustrofobia, alejándonos del minimalismo decorativo característico de la morada tradicional japonesa que sí logran transmitir las imágenes de las escenografías de la Scala (1904) y la Opéra-Comique de París (1906).

La decoración escénica del Bosque refleja mayor relación con el programa escenográfico de Carlo Songa para el estreno *scaligero*⁶, con el que Carré estrena dos años después en París (1906)⁷, exquisitamente filológico hasta en sus más mínimos detalles, naturalista y simbolista a la vez, que agradó sobremanera a Puccini. De alguna forma, la escenografía de *Butterfly* en el Teatro del Bosque hace perdurar el concepto de Oriente configurado desde la mirada occidental que ya se percibía en la puesta en escena de la Scala, una

⁶ Véase el *bozzetto* del interior de la casa de Butterfly para el estreno de la Scala en 1904, ICON 000078. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/iconografia/8707>

⁷ Véase el *bozzetto* de la casa diseñada por Marcel Jambon para la escenografía del estreno parisino de *Madama Butterfly* en 1906, ICON 000080 <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/iconografia/8709> El estudio y la edición del *Scenario* de esta producción ha sido llevado a cabo por Girardi (2012) y Niccolai (2012).

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS

mezcla que, como afirma Niccolai, trata de integrar el japonismo y el *modern style* (2012, p. 21).

Carré recurrirá en París al empleo de paneles correderos *shoji* de papel *washi* translúcido para las paredes de la casa que vemos en el escenario, como reproducen el cartel y las postales de Leopoldo Metlicovitz, diseñador de la casa Ricordi⁸. Se genera así una estancia clara, sensible a los cambios de iluminación según el momento del día. Por el contrario, la escenografía del Bosque es oscura, recurriendo a paneles *fusumi* (opacos), decorados con motivos naturalistas de aves, árboles y flores, y prescindiendo de los *shoji* (translúcidos), que la escena *scaligera* sí utilizaba en la mitad derecha de la escena, como puerta al jardín. Así, tanto la escenografía de Songa como la de Carré presentan una transición natural entre casa y jardín propia de la casa japonesa, donde el jardín es otra habitación más, manteniendo una relación funcional íntima y necesaria con la propia casa (Prieto de Lastra, 2020, p. 49). Al carecer de la gran apertura al jardín, la escenografía barcelonesa resulta claustrofóbica, elemento que, sin duda, subrayó la intensidad del drama de la pequeña Butterfly.

El fondo escénico de la *Señorita Mariposa* está, como en el modelo de la Scala, dividido en dos mitades; la de la izquierda, desde la perspectiva del espectador (Fig. 4), presenta, en su esquina, un vano vertical abierto del que parten unas escaleras –que no se distinguen con claridad en las fotografías– que, siguiendo el diseño de la Scala, conducirían al piso superior de la casa. A su lado, como sucede en la Scala, aparece el *tokonoma*, espacio rectangular que constituye el centro espiritual de la casa japonesa (Prieto de Lastra 2020, p. 39), donde aparece la estatua de Buda. El paño parietal superior del mismo, con fondo blanco y decoración geométrica (Fig. 4), actúa como un verdadero punto de luz de toda la escena. Sobre dicho paño cuelga la máscara negra, enmarcada por dos farolillos [*chōchin*] dibujados, mientras que, enmarcando las jambas del marco del *tokonoma* se observan dos decoraciones caligráficas.



Fig. 4: Esquina superior izda. de la Fig. 6, con la decoración del *tokonoma*.

⁸ Estas imágenes están disponibles en <https://www.digitalarchivioricordi.com>

La mitad derecha del fondo escénico presenta en su parte frontal superior un vano rectangular horizontal, con división ortogonal (Fig. 5), único elemento de la escenografía del Bosque que evoca los *shoji* de las escenografías *scaligera* y parisina. Debajo, dibujados en un telón pintado, aparecen diversos paneles fijos de madera, con farolillos pintados, y una estrecha puerta al jardín, con cortinas a la manera occidental, y una planta de bambú, a través de la que se dibuja el mar del puerto de Nagasaki. La casa no se abre aquí hacia el jardín, ni se percibe el *engawa* o veranda que rodea las habitaciones de *tatami*, en transición natural hacia el jardín como se observa en las dos escenografías previas de Milán y París.

Las Figuras 4 y 5 hacen visibles también las ménsulas que sostienen las vigas de madera del techo de la estancia, ya que la techumbre escénica no es visible en ninguna de las imágenes conservadas.



Fig. 5: Esquina superior dcha. de la Fig. 9, con la ventana horizontal, y las ménsulas la techumbre.

Las fotografías permiten distinguir pequeños muebles como el biombo de madera lacada, a la izquierda, con fondo blanco sobre el que aparecen aves y cerezos en flor, un altar, un incensario de bronce, un reposacabezas, esteras, mesitas y sillas de bambú. Es evidente el parecido de estos elementos con los que aparecen en las *Tavole di atrezzo* de las acuarelas de Palanti, de la premier *scaligera* de 1904 conservadas en el Archivo Ricordi⁹.

⁹ Compárense los objetos de las imágenes barcelonesas con el reposacabezas de la imagen ICON001850 <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/iconografia/10479>; o el altar, las sillas y mesas con los que aparecen en la imagen ICON001844 <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/iconografia/10473>

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS



Fig. 6: Acto II, *Butterfly*, Suzuki y Yamadori (T. del Bosque, 2 de agosto de 1907). Fuente: MAE 331626.

La Figura 7 recoge la muerte de *Butterfly*, tras someterse al *jigai*, ritual de suicidio de las esposas de los samuráis, que consiste en cortarse la arteria carótida del cuello con el *kaiken* para lograr una muerte rápida. Como impone la tradición, la muerte debe llevarse a cabo ante la entrada de la casa y en solitario. Según vemos en la figura, la escena respeta los parámetros iconográficos del cartel del diseñador de Ricordi y la Scala, Adolfo Hohenstein, pues Emilia Vergeri está situada cerca del biombo, a la izquierda de la escena, y tiene su garganta cubierta por un pañuelo blanco, de forma idéntica a como refleja Hohenstein (véase la Fig. 8) siguiendo la didascalia del libreto —“Si ode cadere a terra il coltello, mentre il gran velo bianco sparisce come tirato da una mano invisibile” (Illica e Giacosa 1904, p. 74)—, aunque, en el caso barcelonés, la soprano no extiende su mano hacia el niño y su pañuelo no está tensionado. Sharpless huye de escena, con Dolore en brazos, que no tiene los ojos tapados, como demanda el libreto original y refleja Hohenstein, pero sí viste de blanco y porta en su mano la bandera americana (pequeño lienzo blanco que aparece colgando en la espalda de Sharpless).



Fig. 7: Escena final de *Madama Butterfly* (T. del Bosque, 2 de agosto de 1907). Fuente: MAE 331626.



Fig. 8: Cartel de Hohenstein para *Butterfly*. Ricordi, Milano, 1904.

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS



Fig. 9: Saludo final en el estreno de *Madama Butterfly* (T. del Bosque, 02-08-1907).

Fuente: MAE 331626.

La prensa recibió con elogios la puesta en escena, destacando la calidad del decorado y el vestuario (*La Prensa*, 6 de agosto de 1907, p. 2; *El Arte de el Teatro*, 15 de agosto de 1907, p. 2), subrayando el mérito de presentar la obra con todo lujo y propiedad “tan sólo por media pesseta” (*Pascual*, 3 de agosto de 1907, p. 3), con “una dignidad extraña a los teatros de verano” (*La Veu de Catalunya*, 3 de agosto de 1907, p. 2), y un resultado “muy superior a la categoría del teatro y a los precios que se pagant” (*El Poble Catalá*, 4 de agosto de 1907, p. 2). Sin embargo, algunas voces, como la de Torrendell desde *La Almudaina*, confiesan lástima porque “los artistas no se puedan adaptar convenientemente a las imaginadas figuras, sobre todo de las japonesitas y, por encima de todo, a la preciosa Butterfly, fina, deliciosa, alada y decorativa como una mariposa” (6 de agosto de 1907, p. 1).

El vestuario que revelan las imágenes está inspirado en el que Giuseppe Palanti diseñó para la Scala, con trajes occidentales para Pinkerton (de blanco) y Sharpless (de negro) –“un señor vestido todo de blanco igual que un merengue y otro, de negro como el hollín” afirma Xim Xim desde *¡Cut-Cut!* (8 de agosto de 1907, p. 526)– siguiendo el modelo de los trajes vestidos por Zenatello y De Luca en el estreno absoluto *scaligero*; kimonos, con anchos *obis* para Butterfly y Suzuki, y de color blanquecino para Dolore, y trajes japoneses para Goro, Yamadori –que en la producción de la Scala aparece vestido a la occidental¹⁰– y el Zio Bonzo. Éste último presenta un aspecto un tanto extravagante en la producción barcelonesa, pues, en lugar de aparecer con el pelo rapado¹¹, recubre su cabeza con un pañuelo blanco; gracias al texto de Xim Xim que se refiere a él como “una mona que al final del primer acto sale con

¹⁰ Véase la imagen ICON001656 <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/iconografia/10285>

¹¹ Véase la imagen del Zio Bonzo para la producción *scaligera* de 1904, ICON001657 <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/iconografia/10286>

unos flagelos [deixuplines] para dar miedo a los niños” (Xim-Xim, 8 de agosto de 1907, p. 526), sabemos que mantiene el látigo para fustigar.



Fig. 10: Fotografía dedicada “a D. José Valls y señora como recuerdo de mi beneficio. Emilia Vergeri [firma]. Bosque, 08-07-1908”. Fuente: MAE 331626.

Resulta impresionante que un teatro estival, de escaso presupuesto y precios popularísimos, pudiese ofrecer una función con un programa escenográfico y un vestuario como el que hemos visto. Valls consiguió estrenar *La Señorita Mariposa* en España de forma modesta, pero con la imprescindible dignidad.

2. EL ESTRENO DE *MADAMA BUTTERFLY* EN EL TEATRO REAL DE MADRID (1907): LA MAGIA ESCÉNICA DE LUIS PARÍS

Desde el mes de julio de 1907 encontramos en la prensa madrileña comentarios sobre el futuro estreno de *Madama Butterfly* en un Teatro Real que está siendo objeto de reforma, renovando y numerando sus quinientos dos butacas. Se habla de los abonos, de la compañía, de los intérpretes –Storchio, Acerbi, el maestro Filippo Brunetto, que está casado con una madrileña...–, de la tragedia de Cio-Cio-San, de los éxitos y fracasos de la partitura en los diversos escenarios del mundo –sobre todo, en el artículo que firma Cecilio de Roda en *La Época* (15 de noviembre de 1907, p. 1)–, o de las fuentes literarias de Pierre Lotti, Luther Long y Belasco.

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS

Luis París decide ya en mayo de 1907 estrenar la nueva ópera de Puccini, cuya partitura posee desde 1906 (López Manzanares, 2017, p. 15). El reparto de *Madama Butterfly* –véase la Tabla 2– está a la altura requerida en el pliego de arriendo del teatro, pues tanto Storchio como Acerbi y Berriel gozan “de gran reputación artística” y han cantado “como partes principales y con aplauso en los primeros teatros de Europa” (*Gaceta de Madrid*, 19 de abril de 1907, p. 1).

DIEZ FUNCIONES	Noviembre: 20, 24 y 26 Diciembre: 3, 7, 12, 15, 18, 22 y 28
INTÉRPRETES	Rosina Storchio / Rina Giachetti (Butterfly) Maria de Marsan (Suzuki) Giuseppe Acerbi (Pinkerton) Henri Berriel (Sharpless) Engracia Pareto Homs (Kate) Antonio Oliver (Goro) Antonio Vidal (Bonzo) José Tanci (Príncipe Yamadori) Niño García (Dolore) Abundio Boezo (Yakusidé) Carmen Barea (madre de Butterfly) María Noel (tía de Butterfly) Elvira Cadierno (prima de Butterfly)
MISE EN SCÈNE	Luis París
DISEÑO DE LUCES	Luis París
FIGURINES	Joaquín Xaudaró
PINTOR ESCENÓGRAFO	Luis Muriel
DIRECTOR MUSICAL	Filippo Brunetto

Tabla 2: Producción de *Madama Butterfly* de 1907 en el Real.

La partitura, que abre la temporada 1907/08, alcanza las diez funciones muy bien recibidas por el público, no por la crítica, convirtiéndose, como afirma A. G. desde *El Arte de el Teatro*, en “el éxito mayor de la temporada” (15 de diciembre de 1907, p. 5).

El estudio de las fuentes hemerográficas que refieren el estreno, revela la contratación de reventadores que fracasaron en su objetivo de hundir la función ante la positiva reacción del público. Cecilio de Roda reconoce que dichos reventadores quisieron protestar al final de los actos I y III, pero no encontraron eco en el público; “más bien parecía aquello manifestación pobre –pobre, en todos sentidos–, de antemano preparada”, pues “al público le gustó la obra, no diré que extraordinariamente, pero le gustó” (21 de noviembre de 1907, p. 1). Saint-Aubin desde *El Heraldo de Madrid*, tras preguntarse si había conjura contra la ópera, reconoce que “todo marchó a maravilla, y si fueron algunos conjurados con siniestro empeño, salieron convertidos y tal vez con las manos doloridas por aplaudir con brío en el acto segundo” (21 de noviembre de 1907, p. 1).

Algunos de los juicios más duros sobre la obra salen de la pluma de Manuel Manrique de Lara, que considera que *Madama Butterfly* es seguramente la peor obra de Puccini hasta entonces, y que, aun así, es la tiranía de “una editorial omnipotente”, Ricordi, la que la impone a los teatros. En su opinión, la música es “un ruido más o menos agradable que acompaña constantemente la acción dramática, sin ofrecer con ella coherencia alguna” (16 de noviembre de 1907, p. 2). “Extravagancias armónicas”, “diseños antitonaes” o “armonías incoherentes” son algunas de las expresiones que dedica a una partitura en la que

Los personajes silabea casi constantemente en forma de *parlante* sobre una melodía que la orquesta canta amontonando timbres en un unísono compacto y espeso. La polifonía no existe o es infantil y rudimentaria, y constantes los mayores amaneramientos. Todo *crescendo* ve casi siempre burlada su explosión en un *pianísimo* repentino, y en medio de cualquier timbre tenue o delicado surge inopinadamente otro dispar que despierta la atención a fuerza de faltar a la lógica (*Idem*).

Comprobamos así, como demuestra también el estudio de Rosal (2024), cómo el estreno de *Butterfly* marca el inicio de una etapa de furibundo antipuccinismo protagonizada por críticos de la talla de Cecilio de Roda en *La Época*, Eduardo Muñoz en *El Imparcial*, Miguel Salvador en *El Globo* o el propio Manrique de Lara en *El Mundo* (véase Díaz, 2016). Todos ellos abrazan sin ambages el wagnerismo como emblema de modernidad, atacando con ferocidad otros caminos, como el seguido por Puccini, tal y como se manifiesta en los comentarios que dedican al estreno de *Butterfly* en 1907 –“una lamentabilísima equivocación de Puccini”, en palabras de Eduardo Muñoz desde *El Imparcial* (21 de noviembre de 1907, p. 1)– y a su reposición en enero de 1909.

Sin embargo, la partitura sí gustó al público general –“la parte menos culta”, según Manrique de Lara (*El Mundo*, 21 de noviembre de 1907, p. 1)–, que, tras haber pasado en silencio todo el primer acto, estalla en arrebatados aplausos al escuchar “el acento de amoroso arrebató con que dijo la Storchio *Rinnegata e felice*” (Salambó, 21 de noviembre de 1907, p. 3) y resulta impactado también con el terrible momento del suicidio o con “el final del segundo acto, que es de un efecto fascinador, y digo fascinador y no legítimo, que el público sancionó con una gran ovación” (Fritz [Luis Ruiz y Contreras], 21 de noviembre de 1907, p. 2). Un buen resumen del éxito lo ofrece Pablillos desde la *España Nueva*, cuando reconoce que “Puccini ha vencido, pero la parte principal de su victoria corresponde, de derecho, a la Storchio y a la Empresa” (21 de noviembre de 1907, p. 1).

Recurriendo a su espíritu de profundo respeto filológico, Luis París aborda el estreno del nuevo título de Puccini con la mayor fidelidad textual, contando con dos escenografías de Luis Muriel que manifiestan evidente parecido con la de Jambon y Bailly del acto inicial para la Opéra-Comique en 1906 y la de Carlo Songa para los actos segundo y tercero del estreno absoluto en la Scala (1904).

La colección de 22 “fotos japonesas” que aparecen en su legado (MAE 429985), una de las fuentes de su proceso creativo, manifiesta su interés por la verdad dramática. Se trata de imágenes de estudio, verdaderos *tableaux vivants* en blanco y negro, con color añadido sólo

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS

en algunos de los kimonos o sombrillas de las *geishas*, sus labios, u otros pequeños detalles de atrezo. Nueve imágenes son de exteriores, donde las jóvenes aparecen con sus sombrillas rodeadas de rododendros o transportadas en *jinrikisha*, es decir, *rickshaw*; el resto de ellas muestran escenas en el interior de una casa tradicional japonesa, donde hacen música, comen, toman el té, hacen caligrafía, se visten o pliegan su kimono.



Fig. 11: *Geishas* de la colección de Luis París para *Madama Butterfly* (MAE 429985-8).



Figs. 12 y 13: *Geishas*. Colección de L. París para *Madama Butterfly* (MAE 429985-5; 429985-1).



Fig. 14: *Geisha* de la colección de L. París para *Madama Butterfly* (MAE 429985-9).

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS

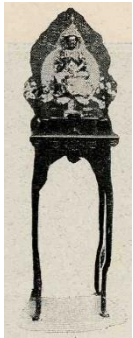
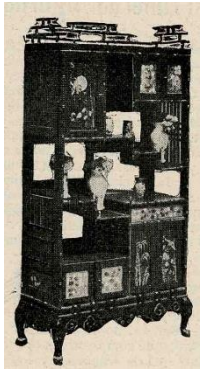


Fig. 15: *Geishas* de la colección de París para la escenografía de *Madama Butterfly* en 1907 (MAE 429985-16).



Fig. 16: *Geishas* de la colección de París para la escenografía de *Madama Butterfly* en 1907 (MAE 429985-6).

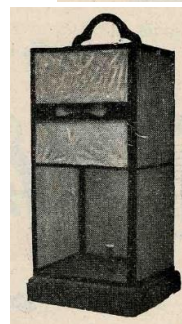
El detallismo naturalista de la producción es verificado a través de las tablas de atrezzo y mobiliario –Tabla 3–, que dependían de Xaudaró, y su utilización en la escenografía por actos –Tabla 4–.

Lista de <i>Atrezzo</i> (“pedido a Ribalta”) y mobiliario [MAE Sig. 478485-1 a 9]	
[Mobiliario del interior de la casa de Butterfly] El altar [imitación de laca] de Budha = conteniendo: Una estatua de Budha; vasos japoneses con flores; una campanita de madera con su macillo para llamar a los dioses; un sable japonés, su estuche.  <i>Kamidama</i> de Budha¹²	1 Armario japonés con <i>étagère</i> [estantería], con varios compartimentos  1 <i>Étagère</i> de madera para colgar, conteniendo 3 vasos japoneses con flores marchitas
1 Almohada japonesa 4 Almohadones (para sentarse) 1 Estera grande de pita 1 Biombo, pintado con figuras por el escenógrafo Taburetes: 1 taburete, imitación a laca; 1 taburete redondo japonés de paja; 1 taburete cuadrado de bambú bastante alto que sirve de mesa durante la ceremonia 2 “<i>Rok taileras</i>” [<i>sic</i>, un tipo de pequeña escalera] 3 Sillas de mimbre y junco; 1 Sofá de mimbre y junco; 1 Mesa para servir el té; 2 Mesas más pequeñas 1 Cama	1 Espejo japonés sobre pie del que pende otro de mano  Biombo, tocador, espejo y almohadón
[Juguetes de Dolore] 2 Bambús con juguetes: 2 Pelotas, 6 Banderitas Japonesas 1 Banderita <i>Yankee</i> 1 Cestito para juguetes 1 Muñeca japonesa	Un servicio completo de té: 12 Tazas; 2 Teteras; 1 Azucarero 1 <i>Chibachi</i> [<i>sic</i> por <i>Hibachi</i>] = braserillo para hacer el té. Sobre él, una tetera de porcelana 2 Bandejas de laca con tacitas japonesas
10 sables figurados	Cartel para el oficial del registro
2 Muñecos con cuévano para la espalda, imitando niños de pecho	Vaso en forma de bambú con flor
	15 sombrillas
	30 abanicos

¹² Todas las imágenes, pertenecen a *El Arte de el Teatro* (15 de diciembre de 1907, pp. 8 y 9).

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS

1 cajita de afeites, conteniendo: un pincel, colorete, un peine, alfileres y horquillas	Pañuelos de papel - Surtido
2 Idolillos [<i>ottokés</i>]	1 Tintero japonés
Un <i>morimón</i> [<i>sic</i> , por <i>norimono</i>] (silla de mano)	1 Pipa de Opio
[Elementos de iluminación] 1 Lámpara 4 Linternas de interior, madera y papel, con recambio de luces 1 Pequeña linterna de madera 7 Linternas, cada una en el extremo de un bambú. 7 Bambús para faroles 2 Linternas con bambú para los que preceden al Bonzo 10 Linternas, sin bambú, para colgar en la fachada de la casa 2 Bambús de 4 m. de alto, con remate de cabeza de dragón (enciende faroles) 2 Faroles grandes 18 Faroles de papel	
[Decoración del Proscenio] Una tira larga (todo el proscenio) de esterilla de junco. Ramas y flores artificiales para la decoración	



Lámparas japonesas

Tabla 3: Atrezzo y mobiliario utilizado en estreno de *Madama Butterfly* en el T. Real.

Además de los elementos necesarios para el desarrollo de la tragedia como el altar de Budha, los *ottokés*, el biombo o el sable ritual, Luis París añade, entre otros elementos, *kakimono*s, pipas de opio, un *hibachi* o brasero portátil para hacer el té, almohadones y esteras de suelo, o un *norimono* (palanquín) para Yamadori, para retratar con la mayor verosimilitud y coherencia estética el exótico y lejano Japón. A todos los elementos que recoge la Tabla 3, habría que añadir dos faisanes vivos sueltos en el escenario en el acto inicial (A. G., 15 de diciembre de 1907, p. 9). El acto II presenta los escasos elementos occidentales que Butterfly guarda como es propio de una esposa americana, desde el retrato de Pinkerton a una caja de cerillas, botes de tabaco, una petaca y una caja de cigarrillos americanos.

Es llamativo el apartado dedicado a los accesorios de iluminación –sombreado en gris en la Tabla 3–, que incluye *chōchin* o farolillos colgados en cañas de bambú o situados en las paredes de la casa, linternas y faroles grandes, que el propio París manejará con maestría como veremos en el guion de luces de la producción que corrió a su cargo. De hecho, la Tabla 4 detalla el tipo de luz que llevarán las linternas de interior (párrafo también sombreado en gris), de bujías en el segundo acto y de resistencia en el tercero, para poder jugar con la intensidad.

Accesorios	
Acto 1º [MAE 475498. Fols. 1-3]	
<u>En la casa:</u> Alfombra Cuatro almohadones Dos <i>kakemonos</i> [pintura o caligrafía] para colgarse en el muro Un tocador japonés con espejo Un taburete cuadrado de bambú, bastante alto, que sirve de mesa durante la ceremonia Un instrumento [añadido a mano con lápiz azul]	<u>Para los artistas</u> <u>Butterfly</u> – Una sombrilla; un abanico para colocarlo dentro de las mangas – Pañuelos de papel. Una pipa de opio. Un cinturón, Un broche. Un espejito. Otro abanico. Un frasco de carmín. El sable japonés. Los <i>Ottoké</i> (pequeños idolillos). <u>Pinkerton</u>: una petaca de cigarrillos – una fosforera. <u>Sharpless</u>: Un quitasol europeo (claro) <u>Oficial del Registro</u>: Un tintero con pincel y accesorios. Un rollo de pergamino para el contrato. <u>Las geishas, Parientes y amigos</u>: 16 sombrillas y 22 abanicos. <u>Dos niños japoneses (invitados)</u> Cada uno lleva un bambú en el cual van atados juguetes: pelotas, muñecas, banderitas, etc. <u>Un niño de pecho</u> que lleva a la espalda (en su cuévano) una japonesa (cartón)
<u>Entre bastidores (en topes):</u> Una bandeja con servicio completo de bebidas europeas, sobre la cual: 1 botella de <i>Whisky</i> [<i>sic</i>]; 2 vasos con pajas. 2 Garrafrones de <i>Punch</i> [ponche]. Vasos con hielo. Cucharillas y dos limones. 2 bandejas de laca con tacitas japonesas para los refrescos que los criados sacan a escena después de la boda y que ofrecen a los invitados 6 linternas, cada una en el extremo de un bambú para los seis parientes (hombres) que las empuñan durante la ceremonia del matrimonio (¿eléctricas?) Una igual para Goro Tres iguales para los tres criados Diez, sin bambú para la iluminación de la casa Un instrumento japonés que se lleva al interior de la casa para la boda (¿Ricordi?)	
<u>Para completar el decorado:</u> Gran linterna de piedra Pequeña linterna de madera sobre un tronco Tiestos de flores y plantas, mayólicas y bronceos diversos.	<u>En arroyos:</u> 2 linternas para los portafaroles que preceden al Bonzo.
Actos 2º y 3º [MAE 475498. Fols. 4-6]	
<u>En la casa:</u> Alfombrillas sobre la grande que cubre todo el pavimento Vasos conteniendo flores marchitas Un espejo japonés sobre un trípode del cual pende otro espejito de mano japonés. Vaso japonés en forma de bambú, con flores Caja de afeites, contiene un pincel, colorete, un peine y alfileres. Almohada japonesa <i>Chibachi</i> [<i>sic</i> por <i>Hibachi</i>] – especie de brasero para hacer el <i>thé</i> [<i>sic</i>]. Sobre él, una tetera de porcelana. Taburete redondo japonés de paja Biombo Anteojo de larga vista marinero, colgado Un mueble <i>étagère</i> de varios compartimentos, conteniendo los objetos siguientes: Abajo, un velo blanco y una caja con monedas japonesas. Encima, un cestillo de mimbre, Una caja, Otra con accesorios para	<u>Entre bastidores:</u> 4 linternas de interior: Especie de cubo de madera montado sobre dos pies, abierto por arriba, con un asa que se sujeta a un bambú y lados de papel ¡Ojo! Al sacarlas en el acto 2º, llevarán luz de bujías - En el 3º, se sustituyen por eléctricas en resistencia aislada y plegables sueltas. Una bandeja con tazas y un servicio para té. Tres grandes haces de flores – una en arroyos, otra en topes y la tercera, en el fondo del jardín.
	<u>En arroyos:</u>

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS

fumar: una pipa de opio; una caja de cerillas, botes de tabaco, un vaso de bronce, un retrato de Pinkerton. Una petaca y una caja de cigarrillos americanos. <u>El altar de Budha</u> con los objetos siguientes: 2 lámparas japonesas – dos vasos japoneses con flores. Una campanilla de madera con su macillo para llamar a los dioses. Budha. Un sable. Un cesto japonés. Un <i>kakimono</i> colgado. Otro traje de Butterfly colgado en la alcoba, detrás del biombo.	El <i>Morimon</i> [<i>sic</i>, por <i>norimono</i>]: silla de manos del Príncipe Yamadori. En el telar sobre el cerezo, flores de cerezo para dejarlas caer a su tiempo. Para los artistas: <u>Sharpless</u> = Una carta <u>El niño</u> = Una muñeca japonesa, juguetes y una banderita <i>Yankee</i>.
--	--

Tabla 4: Accesorios por actos de la producción de *Madama Butterfly* en el Real (1907).

En las cuartillas manuscritas que hemos transcrito en la Tabla 4, aparecen unas anotaciones a lápiz que hacen referencia a una obra que contenía material iconográfico adecuado para incorporar a la producción. Aunque el título no está completo –*A day with...*– remite, en concreto al dorso de un libro que presentaba un dibujo de juguetes japoneses que servirían de modelo para los de Dolore. Se trata de *A day with Mitsu*, colección de cuentos japoneses de Mary Kimura, publicados en inglés (Tokyo, Hasegawa, 1894). La Figura 18 recoge dicha imagen; la página 16 de dicho libro presenta una linterna y una cama japonesa, modelos también de las utilizadas en la producción del Real, tal y como revela el manuscrito de la Figura 17, en indicaciones añadidas a lápiz.

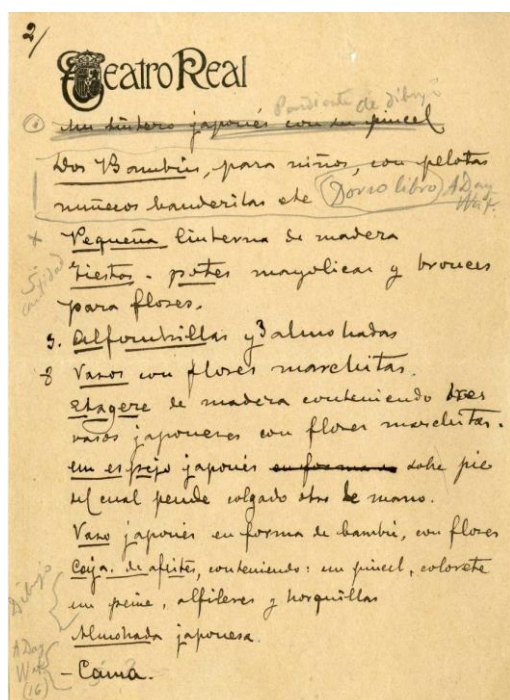


Fig. 17 [Izquierda]: Manuscrito [MAE 475485-6] del Legado París.

Fig. 18 [Derecha]: Dorso del volumen *A day with Mitsu* (1894).

Las dos escenografías empleadas fueron obra de Luis Muriel, uno de los pintores escenógrafos españoles más relevantes, que cultiva el realismo pleno en la Restauración, integrando a comienzos de siglo “sutiles entonaciones” que lo aproximan al simbolismo y el modernismo como resulta patente en las escenografías de *Madame Butterfly* (Arias de Cossío, 2018).



Fig. 19: Escenografía de Luis Muriel del acto I en el Teatro Real (A. G., 15 de diciembre de 1907, p. 6).

La escenografía del primer acto (Fig. 19) manifiesta una profunda deuda con la parisina, como revelan el *torii* (puerta de acceso al santuario *shintoiista*) y el puente central, de color rojo –según describe la crítica–, como el de la Opéra-Comique. Éste subraya el sentido simbólico del tránsito que lleva a cabo Butterfly, dejando al otro lado del puente su cultura, su familia y su fe; “pasando al otro lado del puente, Butterfly pasa de una orilla a otra, de uno a otro polo, de una a otra ‘way of life’, de la ‘edad de los juegos’ a la ‘llamada del amor’” (Olivero, 1998, p. 40).

El crítico Pablillos describe así la escena desde las páginas de la *España Nueva*:

A poco se alza la cortina, aparece a los ojos del espectador un pintoresco paisaje de la poética isla de Kiusiu. La escena representa la terraza y el jardín de una casa japonesa que se alza a la izquierda. Al fondo, en primer término, un puente bermejo, de arcada semicircular, da acceso al jardín, y más allá, aprisionada por un ceñidor de suaves colinas, se descubre la ciudad de Nagasaki, con su tranquila bahía, poblada de naves de diversos países. Recios cerezos en flor forman la bóveda de la escena y una multitud de macetas de carnosas y gigantescas flores, por entre las cuales pasean la gallardía de su plumaje pintados faisanes, acrecientan los encantos del cuadro. El sol declina hacia el ocaso (21 de noviembre de 1907, p. 1).

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS

En el final del acto, Pablillos percibe cómo “la noche cubre con sus sombras el paisaje y por entre la enramada se descubren las fosforescentes luces de las luciérnagas” que proporcionan la atmósfera mágica adecuada para el dúo de los amantes. En opinión de este crítico, “hay en todo el final de este cuadro un ambiente de poesía que, en gran parte, se debe al primor, a la exactitud con que Luis París ha puesto en escena la obra, buscando en los efectos de visualidad un complemento a la emoción que la música despierta” (*Idem*).



Fig. 20: Escena del acto I en el Teatro Real (A. G., 15 de diciembre de 1907, p. 7).

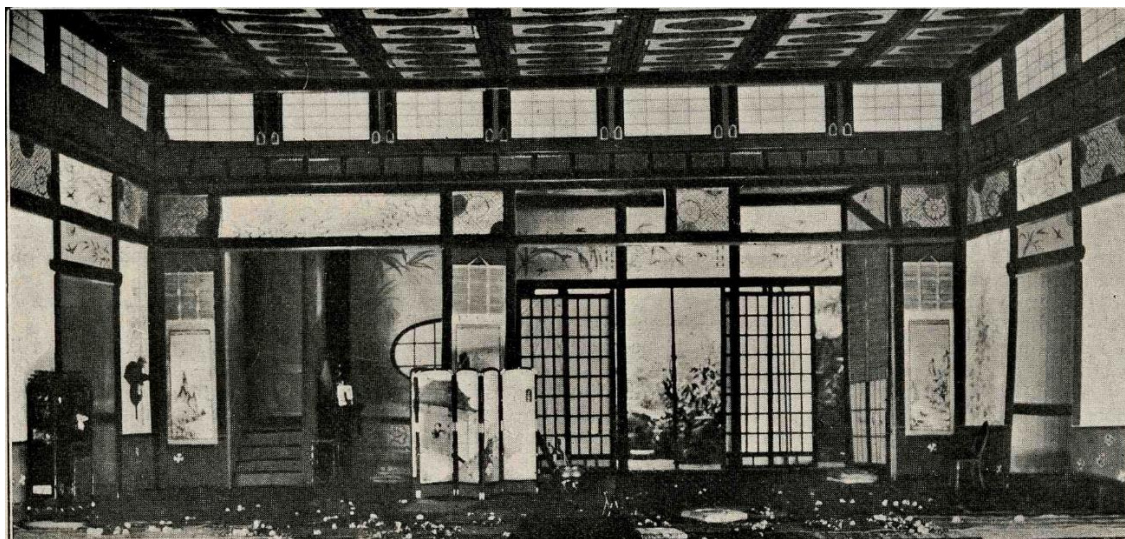


Fig. 21: Escenografía de Luis Muriel de los actos II y III en el Teatro Real
(A. G., 15 de diciembre de 1907, p. 8).

La imagen del segundo acto se ve oscura, con menos paneles claros que los de la escenografía parisina, presentando gran parecido con la que firma Songa para el estreno *scaligero*. Songa y Muriel consiguen provocar sensación de claustrofobia gracias al techo, con cuarterones oscuros, frente a la techumbre clara con vigas de madera de la escena en la Opéra-Comique. Además, Muriel mantiene la escalera de subida al piso superior en la esquina frontal izquierda del decorado y el ornato redondo –único con esa forma en toda la escena– de un panel fijo en la parte izquierda frontal de la pared de fondo de la casa, en el que Butterfly, Dolore y Suzuki hacen tres agujeritos y pasan su vigilia nocturna esperando el regreso de Pinkerton, tras haber comprobado el ataque del Abraham Lincoln.

Las fuentes iconográficas conservadas no incluyen “la embocadura de la escena coronada por una garza volando entre cerezos en flor y el telón con cuatro guerreros samuráis a caballo” (López Manzanares, 2017, p. 15), obra de Joaquín Xaudaró; sin duda, éste es el “telón corto japonés, que actúa como telón de boca en toda la ópera”, tal y como refiere Cecilio de Roda desde *La Época* (21 de noviembre de 1907, p. 1). Muriel parece que no incluyó en su escenografía el perfil de cimentación de la casa, como sucedía en la escenografía parisina para incrementar la sensación de aislamiento de la protagonista en esa casa-caja, aislada del mundo e incluso del suelo. Pero sí añadió “una segunda embocadura de estilo japonés, con su telón y todo, obra [...] de Xaudaró” (*El Universo*, 15 de noviembre de 1907, p. 3).

El guion de luz eléctrica conservado es obra de Luis París y revela cómo el empleo de esta luz modifica la forma de concebir el espectáculo, convirtiéndose en un nuevo elemento del lenguaje escénico, capaz de intervenir de forma afectiva en las puestas en escena (véase Cortizo y Sobrino, 2021).

Acto 1º
Reflectores (primeros). Toda luz. Blanco y rojo. A la salida de los amigos y parientes empieza a disminuir; blanco (en resistencia). Al encender los faroles de la fachada, antes de la ceremonia, resistencia al rojo. Punto de azul, aumentando en intensidad hasta el final. En el dúo (véase <i>partición</i> [sic]), luciérnagas en cinco grupos. El anochecer empieza a la salida del Bonzo.
Acto 2º
Dentro de la habitación, oscuro, sin batería detrás. Herses y extraordinarios blancos y rojo intenso. Dos faros en topes sobre el frente de los <i>sosbis</i> [sic] con cristal amarillo, efecto de sol. Al abrir Suzuki los <i>sosbis</i> [sic], luz blanca en batería. Cuando se retira el Cónsul, se apagan los faros y comienza el anochecer muy suave, de tal modo que aún haya rojo en el <i>duetto</i> de las flores. Termina el acto oscuro en el interior de la casa y azul en el exterior. Herses y extraordinarios. Atención al juego de <i>sosbis</i> [sic] sobre la batería, cuya luz debe corresponder exactamente.
Acto 3º
Oscuro en el interior. Blanco y azul en resistencia detrás (Herses y extraordinarios). Suavemente, quitar azul y meter rojo. A su tiempo (véase <i>partición</i> [sic]), dos faros en topes como en el primer acto. Atención, como en el acto anterior, al juego de <i>sosbis</i> [sic].

Tabla 5: *Butterfly* “Guion de luz eléctrica” de Luis París (MAE 475514).

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS

Luis París consigue recrear la ilusión del anochecer en los actos I y II –respetando la escena de la vigilia de Butterfly, Suzuki y Dolore– y la del amanecer en el acto III. En palabras de A. G. desde *El Arte de el Teatro*:

No puede darse en el teatro mayor perfección que la que se observa en el cambio de luz del primer acto. Aparece el paisaje iluminado por la luz espléndida del sol, y, conforme la acción va desenvolviéndose, va cayendo la tarde. Gradualmente, la luz se amortigua, hasta que las sombras de la noche extienden por la escena su misterioso encanto. La tenue claridad que los astros envían presta al panorama un tono de melancolía indefinible. En el suelo, y entre las plantas brilla de vez en cuando la fosforescencia de los gusanos de luz; los faroles japoneses que cuelgan del alero, aumentan, con sus reflejos bellísimos, la poesía que el paisaje ofrece, y en este hermoso cuadro se desarrolla la situación más tierna de la obra (15 de diciembre de 1907, p. 9).

Desde las páginas de *El Imparcial*, Eduardo Muñoz alaba también los logros del final del acto II, refiriendo brevemente la vigilia:

Otro momento dichoso es el final del segundo acto [...] Butterfly, que espera confiada al esposo ausente, sabe que torna. Su nido de amor es alfombrado por las más lindas flores del jardín y en los umbrales el niño, fruto de sus amores de un día, recuéstase dormidito [...] La *geisha* arrodillada, abre los brazos palpitantes; la noche cae sobre la bahía azul y, de lo remoto del mar, envía la brisa temblorosos y tristes los cantos de los marineros. El público se impresiona y se rinde en aplausos que bate entre lágrimas de emoción y de ternura (21 de noviembre de 1907, p. 1).

Entre los documentos conservados, aparecen también los elementos técnicos necesarios para implantar la escenografía de la ópera –Tabla 6–, que permite comprobar la reutilización de gradas, camillas, rampas o tabladillos de otras producciones de *Otello*, *La Gioconda*, *Aida*, *Mefistofele*, *I Puritani* o *Il Profeta*.

MARÍA ENCINA CORTIZO RODRÍGUEZ & RAMÓN SOBRINO SÁNCHEZ

Necesidades para los decorados de L. Muriel y J. Xaudaró [MAE Sig. 475502-0 a 2]	
¡OJO! 1 Rompimiento embocadura y su cortina, japonés para toda la representación	
Acto I. Jardín	
[En topes]	
2 Bastidores frente casa en topes 1 Techo (Exterior) frente casa en topes 1 Techo (Interior) frente casa en topes 1 Emparrado frente casa en topes 1 Frente casa en topes 1 Costado casa en topes 2 Armaduras de Osis [<i>sic</i>] con 12 hojas en topes 2 Balaustradas casa con 12 hojas en topes	1 Grada de 2 peldaños caja en topes 6 Tableros (rotación= en topes) 1 Practicable casa = 18 armillas hechas para el mismo en topes 1 Ferma en topes 2 Terrazos en topes 2 Tableros figura -nuevos- en topes 1 Banco arbusto ramaje en topes 1 Faldeta ramaje en topes
[En Arrojes]	
2. Visuales de colgar en arrojes 1 1er. Cuerpo del rompimiento en arrojes 1 Bastidor del rompimiento en arrojes	1. Ferma del rompimiento en arrojes 1 Entrada Pagoda del rompimiento en arrojes 2 Frentes –Pagoda – con 4 armillas en arrojes
1 Telón de fondo con dos aletillas 1 1er Rompimiento 1 2º Rompimiento 1 3er. Rompimiento 4 tableros 1 Tablero figura 2 Tableros en rampa (<i>Puritinos</i>) 1 Grada de 5 peldaños	1 Grada desembarque 6 peldaños (<i>Gioconda</i>) 1 Grada de subida (<i>Aida</i>) 2 Camillas (<i>Mefistófeles</i>) 3 Trozos 1 Copa árbol centro 1 Terrazo 5 Arbustos de jardín 1 Forillo Pagoda 1 Alfombra
Actos II y III. Interior	
[En arrojes]	[En topes]
1 Bastidor costado en arrojes 1 Forillo en arrojes 1 Aletilla en arrojes 2 Costados en arrojes 1 Frente en arrojes 1 Costado en arrojes 1er acto	1 Bastidor costado en topes 1 Forillo en topes 1 Aletilla en topes 2 Costados en topes 1 Forillo en topes
2 Bambalinas 1 Techo 1 Aletilla en el centro 1 Armadura = Osis [<i>sic</i>] = 6 horas 1er. Acto 1 Telón de 2 aletillas 1er. Acto 1 Visual del 3er. rompimiento 1er. Acto 1 Terrazo 1er. Acto	2 Arbusto 1er. Acto 2 Esteras (1 Junto blanco = 19 varas largo y 1y ½ ancho) (1 Cordelillo = 17 varas) 1 Grada de 4 peldaños 1 Tabladillo (<i>Otello</i>) 1 Tabladillo (<i>Profeta</i>) 1 Grada desembarque de 3 peldaños

Tabla 6: Elementos técnicos de los decorados de Muriel.

El vestuario de los cantantes principales que debutaron el papel en Madrid y el coro siguió las pautas de verosimilitud escénica del resto de la producción, como revelan los estupendos figurines conservados (Figs. 22 a 30) de Joaquín Xaudaró, ilustrador habitual de revistas como *Blanco y Negro*, y buen conocedor del arte japonés.

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS

Poseemos figurines de los miembros del coro, de Suzuki y Goro (dos, uno para el acto inicial y otro para los actos 2º y 3º), de la madre de Cio-Cio-San y del Príncipe Yamadori. Según la *España Nueva*, el vestuario fue “encargado a París” (2 de noviembre de 1907, p. 3). No encontramos figurines de la pareja protagonista, quizá porque, al haber interpretado ya ambos los personajes de Butterfly y Pinkerton –Storchio en el estreno absoluto en Milán en 1904, y Acerbi en el Teatro dal Verme (Milán) en 1905, la función con la que Butterfly “reconquista” la capital lombarda tras el fracaso previo en la Scala–, poseerían ellos mismos su propio vestuario. En el legado de Luis París sí conservamos una fotografía de Rosina Storchio (Fig. 31) como Cio-Cio-San.

El Día afirma que, para *Madama Butterfly*, “se han confeccionado 50 trajes con telas auténticas del Japón, pintadas después por Xaudaró, se ha construido un *atrezzo* formidable y se han hecho decoraciones en las que se han invertido cuatro kilómetros de tela, presupuestado estas minucias en 10.000 pesetas” (15 de noviembre de 1907, p. 2).



Figs. 22 y 23: Figurines para Suzuki, para los actos I, II (/III) de J. Xaudaró (MAE 230448-1).



Figs. 24 y 25: Figurines para la madre de Cio-Cio-San (MAE 230452-1) y el Príncipe Yamadori (MAE 230450-1).



Figs. 26 y 27: Goro en los actos I (MAE 230450-1) y II (MAE 230442-1).

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS



Figs. 28 y 29: Figurines para hombres del coro de Xaudaró para *Madama Butterfly* (MAE 230444-1 y 230436-1).



Figs. 30 y 31: Mujer del coro (MAE 230438-1) y foto de Rosina Storchio como Butterfly (MAE 483886-1).

La obra contó con un coro de 37 cantantes, 20 mujeres y 17 hombres, como recoge otro de los documentos conservados (Tabla 7). Se detallan también, en otra de las cuartillas manuscritas, las necesidades de peluquería de las coristas y las comparsas, también numerosas (Tabla 7).

CORO DE <i>GEISHAS</i> [MAE 475509]	DIVISIÓN DEL CORO [MAE 475494]	PELUQUERÍA [MAE 475512]	COMPARSERÍA [MAE 475483]
1. Luisa García Conde (1ª) 2. Pilar Perales (1ª) 3. Esperanza Melero (1ª) 4. Emilia Castro (2ª) 5. Luisa Reija (2ª) 6. Severina Blanch (2ª) 7. Primitiva García (cont.) 8. Aurora Amato (cont.) 9. Liberia García (cont.) 10. Celia Badenes (cont.) 11. Concha Amato 12. Inés Pérez	Acto 1º <i>Geishas</i> : 12 3 Primeras 3 Segundas 6 Medio y Conts.	17 coristas = 9 jóvenes 6 viejos 21 cargadores 2 Comparsas 1º acto: cargadores porta <i>Norimon</i> . Las mismas acto 2º. 2 Portalinternas del Bonzo 2 Bonzos (como el Sr. Vidal) 1 Correo del príncipe (joven) 1 Secretario del príncipe (joven) y además, el <u>reparto</u>	Acto 1º 2 Criados japoneses de Butterfly 2 Portalinternas del Bonzo 2 Bonzos 2 Niñas (De la Academia de Baile)
Suplentes: Consuelo Medina 1ª Aida Roncal 2ª	Parientes y amigos = 25 Parientes: 8 3 Primeras 3 Segundas 2 Medio y Conts. Amigos: 17 9 Primeros Tenores 4 Segundos 4 Barítonos Total: 20 = 12 1ªs y 2ªs + 8 altos 17 = 9 1ºs + 8 2ºs y bars.		Acto 2º 2 Porta <i>Norimon</i> 1 Correo del Príncipe (con flores) 1 Secretario del Príncipe (con un parasol)

Tabla 7: Efectivos corales y comparsas implicados en la producción de *Madama Butterfly* en el Real (1907).

París logró manejar las masas de coro y comparsas con inteligencia y belleza, como subraya la prensa. *El Universo* reconoce que “el juego escénico, en la colocación de coros y personajes, está tan estudiado y es tan artístico, que creo que hará muchísimos años que el público del Real no verá junta tanta verdad escénica” (15 de noviembre de 1907, p. 3). Cecilio de Roda confirma que las masas se movían “con impresión de realidad, de escena moderna. No recuerdo más que un movimiento escénico, el de *La condenación de Fausto*, digno de compararse con éste. Para aquél vino un director de escena de los más afamados, Carlo Ragni; éste de ahora ha sido dirigido por Luis París, a quien no sabría elogiar bastante para lo que merecen su labor y éxito de anoche” (*La Época* 21 de noviembre de 1907, p. 1). Y Manrique de Lara, dando un paso más, llega a afirmar que París agrupa “en los conjuntos las masas ponderadas de las figuras como si hubiesen de componer un cuadro, pensado y trazado por un pintor, o bien obteniendo interesantes efectos de luz, estímulo de la atención y goce de los ojos” (*El Mundo*, 21 de noviembre de 1907, p. 1).

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS

Toda la prensa, desde Joaquín Arimón a Cecilio de Roda, Eduardo Muñoz o Manrique de Lara, es unánime en destacar la esplendidez de la empresa, la belleza de los decorados y figurines, el detallismo exquisito de la producción y la acertadísima *mise en scène* de Luis París, que hubo de salir a recibir los aplausos al proscenio (Saint-Aubin, 21 de noviembre de 1907, p. 1).

BIBLIOGRAFÍA

- A. G. (15 de diciembre de 1907). «Madama Butterfly». *El Arte de el Teatro*, pp. 5-9.
- Aldrich, R. (12 de febrero de 1907). Mme. Butterfly sung in Italian; Puccini's Latest Opera Given at the Metropolitan for the First Time. *New York Times*, p. 4.
- Araujo (marzo de 1907). Revista de revistas. *La señora Butterfly* de Puccini. *La España moderna*, pp. 186-188.
- Arias de Cossío, A. M. (2018). Muriel y López, Luis. En Real Academia de la Historia *Diccionario Biográfico electrónico*. <https://dbe.rah.es/biografias/6716/luis-muriel-y-lopez>
- Cortizo, M^a E. y Sobrino, R. (2021). Luis París, director de escena en el Teatro Real de Madrid: de la escenografía iluminada a la creación de una poética de la luz escenográfica (1896-1907). En R. Illiano (Ed.), *Performing Arts and Technical Issues* (pp. 147-172). Turnhout: Brepols.
- Xim-Xim (8 de agosto de 1907). Nyigo-nyigo. *¡Cut-Cut!*, p. 526.
- Díaz González, D. (2016). La crítica wagneriana y la recepción de Puccini en Madrid hasta la Primera Guerra Mundial. En E. Encabo (Ed.), *Crítica, polémica y propaganda. (Música y prensa)* (pp. 153-182). Valladolid: Difácil.
- El Arte de el Teatro* (15 de agosto de 1907). El teatro en provincias, p. 2.
- El Día* (15 de noviembre de 1907). Teatro Real: la nueva empresa Calleja-Boceta, p. 2.
- El Heraldo de Madrid* (20 de febrero de 1907). Curioseando, p. 3.
- El Mundo* (16 de noviembre de 1907). Estreno de una ópera: “Madame Butterfly”, p. 2.
- El Poble Catalá* (4 de agosto de 1907). Teatro del Bosc. Estrena de Madama Butterfly, tragedia japonesa en tres actes, lletra den *Giacosa* y de l'*Illica* y música den *Giacomo Puccini*, p. 2.
- El Universo* (15 de noviembre de 1907). «Madama Butterfly»: ensayo general, p. 3.

- España Nueva* (2 de noviembre de 1907). Cosas del Real, p. 3.
- España Nueva* (3 de agosto de 1908). Cosas del Real, p. 2.
- Fritz [Luis Ruiz y Contreras] (21 de noviembre de 1907). Teatro Real: Inauguración. «Madama Butterfly», *El Universo*, p. 2.
- Gaceta de Madrid* (19 de abril de 1907). Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Reales órdenes, p. 1.
- Girardi, M. (Ed.) (2012). *Madama Butterfly, mise en scène di Albert Carré*. Turín: EDT.
- Groos, A. y Bernardoni, V. (Eds.) (2008). *Madama Butterfly: l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*. Atti del convegno internazionale di studi, Lucca-Torre del Lago, 28-30 maggio 2004. Florencia: Leo S. Olschki.
- Greenwald, H. M. (2000). Picturing Cio-Cio-San: House, screen, and ceremony in Puccini's *Madama Butterfly*. *Cambridge University Press*, 12(3), pp. 237-260.
- Therése Cl. (10 de enero de 1907). Lo que son las modas. *El Imparcial*, pp. 1-2.
- Salambó (21 de noviembre de 1907). Teatro Real. Inauguración de la temporada. Estreno de “Madame Butterfly”. Debut de Rosina Storchio. *La Correspondencia Militar*, p. 3.
- La Escena Catalana* (15 de junio de 1907). Teatres, p. 6.
- La Escena Catalana* (20 de julio de 1907). Teatres, p. 3.
- La Escena Catalana* (10 de agosto de 1907). Teatres, p. 3.
- La esquella de la torratxa* (9 de agosto de 1907). Teatros. Bosch. *Madame Butterfly*, tragedia japonesa de L. Illica y G. Giaccosa, música del Mestre Puccini, p. 521.
- La Prensa* (6 de agosto de 1907). El teatro en provincias, p. 2.
- La Publicidad* (21 de agosto de 1907 [ed. Noche]). Espectáculos. Función benéfica, p. 3.
- La Ven de Catalunya* (3 de agosto de 1907 [ed. vespre]). Gazeta musical. Teatre del Bosch, p. 2.
- López Manzanares, J. A. (2017). Estreno en el Teatro Real, Programa de sala de *Madama Butterfly*. Teatro Real de Madrid, Temporada 2016-17, p. 15.
- Manrique de Lara, M. (21 de noviembre de 1907). Teatro Real: Inauguración. *El Mundo*, p. 1.

LA LLEGADA DE *MADAMA BUTTERFLY* A ESPAÑA EN 1907:
EL ESTRENO EN EL TEATRO DEL BOSQUE DE BARCELONA Y LA PRESENTACIÓN
EN EL TEATRO REAL DE MADRID, DOS MODELOS ESCÉNICOS

- Martí Valls, J. (21 de septiembre de 2021). Josep Valls Romà, un referent a Gràcia. *L'Independent* de Gràcia, diario digital. <https://www.independent.cat/opinio/48726/valls-roma-referent-gracia>
- McPherson, J. (2002). The Savage Innocents: Part 1, King of the Castle: Henry W. Savage and the Castle Square Opera Company. *The Opera Quarterly*, 18(4), pp. 503–533.
- McPherson, J. (2003). The Savage Innocents: Part 1, On the Road with *Parsifal*, *Butterfly*, the *Widow* and the *Girl*. *The Opera Quarterly*, 19(4), pp. 28-63.
- Muñoz, E. (21 de noviembre de 1907). Teatro Real: Inauguración de la temporada. «Madama Butterfly». *El Imparcial*, p. 1.
- Niccolai, M. (2012). *Giacomo Puccini et Albert Carré: «Madama Butterfly» à Paris*. Turnhout: Brepols.
- Olivero, G. (1998). I nome delle piccole cose. *Studi pucciniani*, I, pp. 38-44.
- Pablillos (21 de noviembre de 1907). Cosas del Real. Inauguración y estreno: “Madama Butterfly”. *España Nueva*, p. 1.
- Pascual, J. M. (3 de agosto de 1907). Teatro del Bosque. Madama Butterfly, tragedia japonesa de L. Illica y G. Giacosa, música del maestro G. Puccini. *La Publicidad* [ed. noche], p. 3.
- Prieto de Lastra, M. (2020). *La casa japonesa. Cuatro libros, cuatro autores, cuatro momentos* (Trabajo de Fin de Grado). Universidad Politécnica de Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. https://oa.upm.es/58045/1/TFG_20_Prieto_delaLastra_Magdalena.PDF
- Ramon i Graells, A. (s.f.). Gran Teatre del Bosc. En Institut del Teatre *Enciclopèdia de las Arts Esceniques Catalanes*. <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-eseniques/id1078/gran-teatre-del-bosc.htm>
- Revista Musical Catalana* (agosto de 1907). Teatre del Bosc, 44, p. 177.
- Roda, C. de (15 de noviembre de 1907). Cosas de teatros. *La Época*, p. 1.
- Roda, C. de (21 de noviembre de 1907). Teatro Real. «Madama Butterfly». *La Época*, p. 1.
- Rosal Moral, I. (2024). *Vissi d'arte, vissi d'amore. Puccini y España*. Ciudad Real: Serendipia.

Saint-Aubin, A. (21 de noviembre de 1907). Teatro Real. Inauguración de la temporada.

«Madama Butterfly». *El Heraldo de Madrid*, p. 1.

Torrendell (6 de agosto de 1907). «Madama Butterfly». *La Almudaina*, p. 1.

Fecha de recepción: 29/10/2024

Fecha de aceptación: 04/12/2024