# PUCCINI Y EL PUCCINISMO EN MADRID

## EVOCACION CONMEMORATIVA DE UN CENTENANRIO

POR

JOSÉ SUBIRÁ

A los dos siglos justos de nacer en la insular Inglaterra Henry Purcell, artista considerado como el más insigne compositor de su país, nació en la peninsular Italia Giacomo Puccini, artista en quien ha tenido el verismo la personalidad más culminante. Vió la luz el 22 de diciembre de 1858 en Lucca —la ciudad natal de aquel Luigi Boccherini, tan ligado a la vida musical madrileña durante algunos decenios—, para morir en Bruselas el 29 de noviembre de 1924. Su defunción conmovió profundamente a todo el mundo musical, y el teatro lírico estaba de luto con tan irreparable pérdida.

Como J. S. Bach y W. A. Mozart, Puccini pertenecía a una dinastía de músicos. Un tatarabuelo suyo, de nombre Giacomo precisamente, había nacido en Lucca hacia 1700; se dedicó a la música, produjo composiciones sacras que le granjeaban notoriedad, y fué maestro de capilla en la catedral de la población que le viera nacer. Un hijo de ese Giacomo, llamado Antonio, mostró iguales aficiones artísticas. Un hijo de este Antonio, llamado Domenico, fué autor de obras religiosas y profanas, figurando entre éstas las óperas *Quinto Fabio* y *La mujer caprichosa.* Un hijo de este Domenico, llamado Miguel, fué enviado a Bolonia, donde estudió con Mattei —el maestro de Rossini— y luego con Donizetti; de retorno a Lucca fué nombrado profesor del Instituto Musical Pacini; contrajo nupcias, y al morir, cuando sólo contaba cuarenta y cuatro años de edad, dejó siete hijos, siendo uno de ellos aquel Giacomo Puccini del siglo XIX que registran todas las historias y todos los diccionarios musicales en el siglo XX.

Parece ocioso e incluso fuera de lugar exponer detalladamente la biogracía del gran Puccini, que habría de dejar en la sombra a sus Puccinis

antecesores. Sin embargo, juzgo conveniente enumerar los rasgos fundamentales de su obra, los juicios que ésta ha merecido y, de un modo muy particular, lo referente a Puccini y el puccinismo en Madrid.

El gran Puccini estudió música siendo alumno del mencionado Instituto Pacini. En 1880 le otorgó una pensión la reina Margarita para que prosiguiera sus estudios en Milán, donde tuvo dos notables profesores: Antonio Bazzini, el violinista, compositor y director del Conservatorio milanés, entre cuya abundante producción se recuerda la ópera *Turandot*, estrenada con infausto éxito allá en 1867, y Amilcare Ponchielli, conocido ventajosamente por su ópera *La Gioconda*, estrenada con la mejor fortuna en el mismo coliseo el año 1876.

Una vez lanzado nuestro Puccini como compositor, estrenó muy satisfactoriamente en 1884 su primera ópera, *Le Villi*, con libreto basado en una obra de Alphonse Karr. Siguió *Edgard*, sobre *La coupe et les lèvres*, de Alphonse Musset, menos venturosa cuando la dió a conocer en 1889. Tomóse un desquite con *Manon Lescaut*, basada en la novela del abate Prévost y representada cuatro años después. Luego habrían de seguir las óperas constitutivas de la trilogía pucciniana, que le proporcionarían universal renombre, es decir, *La bohème*, basada en la novela de Henri Murger; *Tosca*, basada en una novela de Victorien Sardou, y *Madame Buterfly*, inspirada en una producción literaria de John L. Long y David Bélasco (sic); todas ellas con libretos hábilmente construídos por dos escritores especializados en esos menesteres: Giuseppe Giacosa y Luigi Illica. Aquellas tres óperas puccinianas se estranaron, respectivamente, en 1896, 1900 y 1904, dándose la particularidad de que la primera y la última no convencieron al público por los días de su estreno, pero bien pronto habrían de circular triunfalmente. Citaremos en rápida enumeración los posteriores frutos líricos de Puccini. En 1910, *La fanciulla del West*, que se representó por vez primera en el teatro Metropolitano de Nueva York. En 1917, *La Rondine*, dada a conocer en el teatro del casino de Montecarlo. En 1918, y también teniendo por marco el Metropolitano neoyorkino, un *trittico* formado por tres óperas en un acto, a saber: *Il Tabarro*,

*Suor Angelica* y *Giano Schiacchi.* Finalmente, como obra póstuma, *Turandot,* en la Scala milanesa. Faltando muy poco para que Puccini diera fin a esta partitura cuando falleció lejos de su país, sobre los apuntes manuscritos reconstruyó el final de la misma Franco Alfano, fecundo compositor de música teatral, entre cuyas obras citaremos el ballet *Lorenza* y las óperas *L'Ombra di don Giovanni* y *Don Giovanni di Manara.* El estreno de *Turandot* constituyó un solemnísimo acontecimiento el 25 de abril de 1926, teniendo en él España visible y audible participación. Bajo la batuta de Alfredo Toscanini, el fraternal amigo del autor, cantaron la obra selectísimos intérpretes. Entonces desempeñó el papel de Calaf un tenor que no era italiano, sino español: el arrebatador Miguel Fleta.

Fué Puccini el más destacado cultivador de aquel verismo que habría de suceder al verdismo entronizado por Verdi y proseguido por otros compositores nacionales y extranjeros, resaltando entre estos últimos el brasileño Andrés Carlos Gomes. El verismo era una manifestación que cultivaba los cuadros realistas, desviviéndose por los efectismos teatrales del género terrorífico. En realidad, no se le puede considerar como un género exclusivamente italiano, ya que en esa corriente, con variedad de formas, pueden incluirse producciones de países diversos, tales como la *Carmen,* de Bizet; *Boris Godunof,* de Mussorgsky; *La Dolores,* de Bretón, y *Salomé,* de Strauss.

Al compositor Puccini se lo combatió sañudamente o se lo censuró con severidad; mas al mismo tiempo se lo exaltó sin tasa, contrastando los ditirambos de unos con los vituperios de otros. Cuando estaba recentísima su defunción, un compatriota y colega suyo de altísimo renombre, Hildegrando Pizetti, le dedicó un elegíaco artículo, donde manifestaba que Puccini había sido el más grande operista de su generación y quizá el más grande de los músicos de teatro que aún vivían entonces, no sólo en Italia, sino en el extranjero. E hizo esta declaración cordial, donde se trasluce la posición estética, no sólo del compositor, sino también de la crítica que juzgaba su obra:

"Hace catorce años yo creí poder definir la música de Puccini como

mediocre y burguesa. Y quería decir que no tenía la fuerza casi brutal del arte de origen popular y plebeyo, ni el arte refinado de la música aristocrática, ni mucho menos la compleja potencia de aquel gran arte cuya grandeza absorbe, confunde y anula sus orígenes particulares y está dotada de espíritu universal. En aquella época, hace catorce años, todos los que escribían crítica eran más o menos secuaces de Croce, y ante la obra de un artista los críticos se planteaban un problema antes que cualquier otro: "¿Qué límites le fijaré a esta obra?" Mi presunción creyó entonces poder encerrar el arte pucciniano en aquellos límites de inspiración de origen o de significado burgués; quise olvidarme de que algunos años antes, cuando por primera vez asistí, en la sala vacía y oscura del Teatro Regio de Parma, a un ensayo de *La Bohème,* lloré; quise olvidarme de que, después de aquella primera emoción, las obras de Puccini me habían producido otras innumerables emociones profundamente humanas, tales como para hacerme sentir tan fuerte e intensa, como pocas obras contemporáneas, esa simpatía de afectos que es quizá el mayor consuelo que puede dar el arte."

Han sentido, sienten y sentirán esas profundas emociones humanas quienes, libres de prejuicios intelectualistas y atentos a lo afectivo, se conmovieron, se conmueven y se conmoverán ante las mejores producciones puccinianas. Bastan ellas para dar al arte del compositor de Lucca una vitalidad permanente, aunque sus personajes no sean semidioses, ni emperadores, ni seres de elevada alcurnia. Sin ser reinas Manon ni Mimí, sus amores apasionados tenían una fuerza emocional de profundísima penetración. Otro tanto podríamos decir de otros individuos llevados a la escena, como el poeta Rodolfo. Ellas y ellos inspiraron a Puccini páginas de una ternura exquisita, lo mismo que la pobre Butterfly. Oyendo cartar a unas y a otros, envueltas sus melodías en las sonoridades de un color orquestal personalísimo, huelgan las comparaciones con la música de un Beethoven o de un Wagner, y se desecha la acusación de mercantilismo, recaída por adversarios e impugnadores de un artista que con tanta sinceridad como sencillez expresó líricamente las pasiones, las alegrías y los

sufrimientos de seres modestos y humildes, cuyo proceder trae a la mente los conocidos versos de *La Verbena de la Paloma:*

> También la gente del pueblo
> tiene su corazoncito...

No lo hicieron con más ardor, aunque sí a veces con mayor violencia, un Mascagni o un Leoncavallo, otras dos lumbreras de aquellos años en que el verismo encendía fuegos, si en Puccini avasalladores, en esos dos colegas suyos fácilmente extinguibles por lo superficiales.

Tendamos hoy una mirada retrospectiva con espíritu independiente, que está más allá de las filias y fobias imperantes en cada momento histórico de toda evolución artística, para ser fieles a una objetividad que no es eclecticismo estéril o inocuo. ¿Qué panorama nos ofrece las música del tiempo de Puccini? Cuando él vivía irrumpieron en ese campo varias tendencias de naturaleza completamente distinta a la seguida por él. Primero, el impresionismo, con su máximo pontífice, Claude Debussy; después, el antiimpresionismo, encarnado ruidosamente en el famoso grupo de "Les Six". Todo ello en aquel suelo francés, que diera luza y norma en la esfera de la creación artística. Esos músicos podían representar el antipuccinismo, de igual modo que Gluck y sus seguidores habían representado el antipiccinismo en la segunda mitad del siglo XVIII. Ahora bien: señalemos el contraste. En aquellos tiempos que habían de preceder a la Revolución francesa, Gluck se impuso a los parisienses, y su rival, Piccini, se batió en retirada; pero en los años que precedieron y siguieron a los de la primera guerra mundial de nuestro siglo, Puccini triunfó por todas las escenas líricas, tanto europeas como americanas. Cuando, tras esto, las corrientes de la postguerra —en este siglo XX, de renovaciones fugaces— parecían resueltas a eliminar todo lo anterior para construir un mundo sonoro sobre novísimas bases, Puccini siguió triunfando, sin que sus fulgores se extinguieran ni atenuaran, porque no era un satélite solitario en el orbe musical, sino una estrella de tonos suaves y destinada a lucir sin intermitencias.

Una vez finalizada la segunda guerra mundial, irrumpieron en aquel orbe otros astros de muy variadas magnitudes y desearon imponer su autoridad varias manifestaciones absolutas, algunas brotadas en anteriores decenios, como el dodecafonismo y otras de más reciente cuño,, como la radical "música concreta", denominada así por nutrirse de los mil ruidos que pueblan el globo terráqueo y por desechar la música melódico-armónica, aunque venga del corazón. Sin embargo, Puccini mantuvo su prestigioso lugar en las escenas líricas e incluso obtuvo allí un puesto de honor, porque su música, sentimental y sensiblera si se quiere, sigue llegando a los corazones de las almas sentimentales y sensibles. Y bienaventurados sean los filarmónicos que tienen corazón, y sensibilidad, y facultades receptivas para oír con deleite o con emoción, según las circunstancias, las páginas más selectas del autor cuya carrera lírica empezó en *Le Villi* para finalizar con el inacabado *Turandot.*

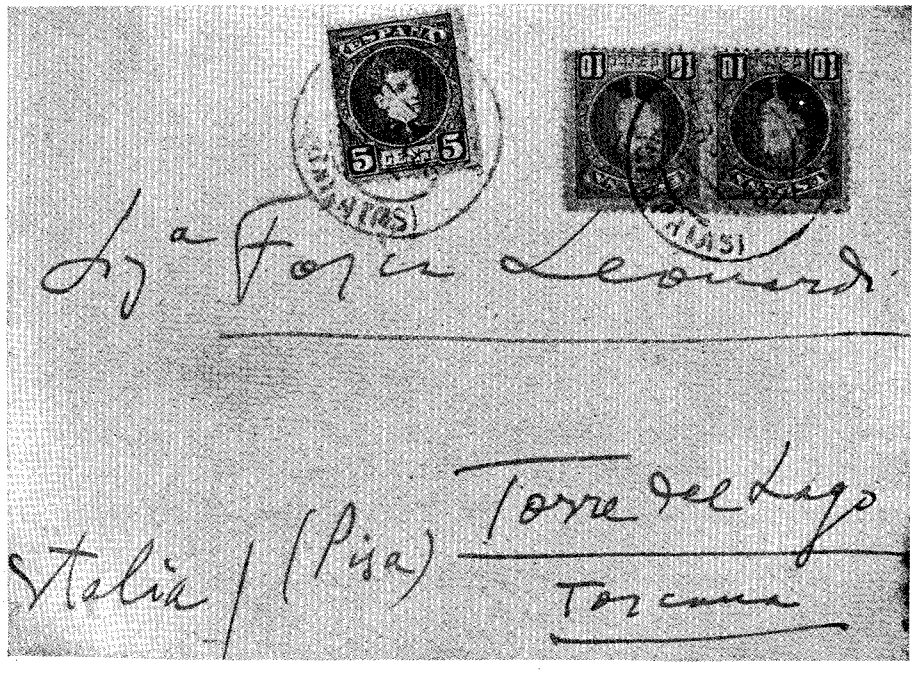
Nunca es inoportuno, por tanto, para recordar su obra, como no lo es tampoco para recordar la de un Palestrina, un Gabrieli, un Monteverdi, un Vivaldi o un Pergolesi, todos ellos insignes compatriotas suyos. Mas la oportunidad se acrece, sin embargo, teniendo en cuenta el aspecto cronológico, pues si viviese ahora Puccini con vida corporal, habría cumplido la venerable edad de cien años, y parece obligatorio festejar el centenario de todo gran hombre.

* * *

Tras estas generalidades previas, señalaré dos aspectos íntimamente ligados entre sí, aunque perfectamente separables e independientes: uno se refiere fundamentalmente al puccinismo en Madrid; otro, a las desviaciones escénicas motivadas en el teatro madrileño de menor categoría por ese puccinismo encantador.

A Madrid llegó personalmente Giacomo Puccini, en compañía de su esposa, muchísimo antes de que el papel pautado recogiera caligráficamente las primeras notas de su ópero *La Bohème.* Llegó, sí, por los días

Retrato y autógrafo de FOSCA LEONARDI, la hijastra del compositor GIACOMO PUCCINI.



Autógrafo de PUCCINI en el sobre de una carta que dirigió este artista desde suelo español a su hijastra FOSCA LEONARDI.

# LA BOHEMIA

(ESCENAS DE *LA VIDA BOHEMIA* DE ENRIQUE MURGER)

4 CUADROS

DE

JOSÉ GIACOSA Y LUIS ILLICA

MÚSICA DE

# JACOBO PUCCINI

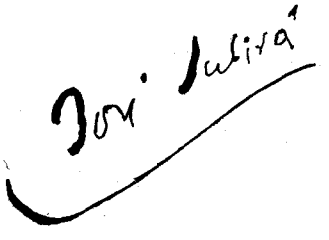
Primera representación: en el Teatro Real de Turin, el 1.° de Febrero de 1896

**NUEVA EDICIÓN CON ADICIONES DEL AUTOR**

OPERA COMPLETA PARA CANTO Y PIANO

*Precio Neto* (A) *Fr.* 15. —

REDUCCIÓN DE CÁRLOS CARIGNANI



G. RICORDI Y COMP.ª

EDITORES-IMPRESORES

MILAN = ROMA = NÁPOLES = PALERMO = PARÍS = LÓNDRES = LEIPSICK = BUENOS-AIRES

**BARCELONA = VIDAL LLIMONA y BOCETA = MADRID**

(PRINTED IN ITALY)

(Copyright 1904, by G. Ricordi & Co.)

Portada de la edición española de *La Bohème* pucciniana.

en que se aproximaba el estreno de su ópera *Edgar,* estreno efectuado en el Teatro Real el 29 de marzo de 1891, con el concurso de cantantes reputadísimos: la Pasqua, la Tetrazzini, Tamagno y nuestro compatriota Tabuyo. La orquesta fué dirigida entonces por el maestro Luigi Mancinelli, apóstol del wagnerismo integral y del puccinismo juvenil. Durante su breve estancia madrileña aquel compositor tomó un piso en la calle de Ferraz. Más de una vez contó allí entre sus invitados con ilustres personalidades del mundo artístico madrileño, siendo sus comensales, en memorabilísimas cenas, el fecundo novelista Vicente Blasco Ibáñez, el atildado cronista de salones que firmaba con el seudónimo "Kasabal", el reputado farmacéutico y acendrado wagnerista de primera hora Félix Borrell, los compositores españoles Arturo Saco del Valle, muy joven aún, y Ruperto Chapí, lleno ya de laureles como autor de zarzuelas tan valiosas como *La tempestad, Mujer y reina* y *El rey que rabió,* que habían cimentado su reputación tras el afortunado estreno de obras en un acto muy difundidas, entre ellas *Musica clásica,* y el compositor francés Camille Saint-Saëns, admirado en Madrid por su *Danse macabre,* aunque no por su *Sanson et Dalila,* estrenado mucho antes en Alemania, pero que aún tardaría varios años en llegar al Teatro Real madrileño.

La opera *Edgar* agradó mucho al auditorio, y Antonio Peña y Goñi, el severo crítico musical caracterizado por un wagnerismo fervoroso, proclamó en letras de molde: "Puccini entró con muy buen pie en el regio coliseo." ¡Admirable profecía la de este ágil escritor, que algún tiempo después sería miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes y que moriría cuando faltaban unos años para que *La Bohème* llegase a Madrid por vez primera! ¡Admirable profecía, sí! Mas es lo cierto que *Edgar* sólo alcanzó tres representaciones en aquella temporada y que no volvió a ponerse nunca más.

Permítaseme reproducir ahora unas palabras impresas en mi libro *Historia y anecdotario del Teatro Real,* pues refieren algo en relación con las inevitables andanzas de Puccini por la Villa del Oso y del Madroño y entre los bastidores del Teatro Real madrileño. Dicen así: "Agradábale

a Puccini pasear por las calles madrileñas. Al volver un día del Restaurante Italiano con un amigo español, se detuvo ante la fachada del Congreso de los Diputados. Parecíale aquella casa un panteón, y preguntó con la mayor ingenuidad si allí estaban enterrados los "onorabiles" diputados españoles. Era un hombre dulce, apagado y silencioso, de dormidos ojos y vulgar traza de oficinista, según leemos en un artículo escrito a raíz de su defunción por un literato que lo había tratado tan sólo durante aquella estancia del joven Puccini en la coronada Villa. Su rostro inexpresivo, de aguileña nariz de presa, sujetaba un bigotillo fugaz, como un paréntesis. Hablaba poco, muy poco; pero escuchaba mucho y muy atentamente. Mudo y solitario pasó entonces, días y días, por las encrucijadas del Teatro Real. Suripantas y coristas le llamaban "el maestro Lila". Ninguna de aquellas mujeres hubiera sospechado entonces que "el maestro Lila" sería capaz de escribir una producción tan profunda, tan sentimental y tan llena de vida vibrante hasta en la escena de la muerte desgarradora, como lo sería *La Bohème*, inmortalizada por ese compositor italiano.

La segunda de las obras puccinianas llegadas a Madrid fué *Manon Lescaut*. Estrenada en el regio coliseo el 4 de noviembre de 1893, allí obtendría diecisiete representaciones a partir de aquella noche. (Digamos, entre paréntesis, que la *Manon* de Massenet se dió a conocer en el mismo Teatro Real dos años después, y hasta el cierre de este coliseo alcanzó la venturosa cifra de 104 representaciones.) Al estrenarse *Manon Lescaut*, el papel de protagonista fué asumido brillantemente por la aplaudidísima soprano rumana Hericléa Darclée, la cual, según hubo de referir entonces cierto cronista muy gustado de los lectores más o menos filarmónicos, era "una convencidísima católica, apostólica rumana"; y dada su devoción, tenía en su camerino la efigie de San Nicolás, al cual se encomendaba siempre antes de pisar el tablado escénico.

* * *

Hasta entonces, el compositor de Lucca era un operista sumamente prometedor. Sin embargo, la firme, rotunda y perseverante consagración de Puccini no se debióa ninguno de esos dos frutos juveniles que revelaban un talento positivo, sino a *La Bohème,* cuyo subtítulo en las partituras para canto y piano dice —por cierto en caracteres minúsculos, agazapados bajo aquellas dos ostentosas palabras titulares—: "(*Scene de la Vie de Bohème di Henry Murger*)". Se dió a conocer esta aflmante producción en el Teatro Regio de Turín el 1 de febrero de 1896. Llegó a Madrid cuando había transcurrido poco más de dos años desde entonces, y tuvo por marco escénico el Príncipe Alfonso, sin lograr entonces el apetecido triunfo escénico. Y ¿por qué? Sencillamente porque tal obra figuró con una más durante una temporada primaveral de poco relieve, cuando corrían para nuestro país los bélicos y trágicos meses de 1898. Gustó mucho, sí; pero los ánimos estaban ensombrecidos o agobiados por la pesadumbre. Entre los comentarios de la Prensa resaltó uno muy curioso. Su autor, echándoselas de perspicaz declaró poco más o menos: "Esta obra hace sentir, pero no hace pensar." Y echándoselas de erudito, acigió una profecía, invalidada más tarde por los hechos —inequívocos—, que había lanzado sin rubor otro crítico italiano: "Tendrá *La Bohème* triunfos halagadores y brillantes; sin embargo, será su vida fugaz." Indudablemente, para aquellos críticos, como para otros colegas suyos más o menos iluminados, de antes y después, lo esencial era que la música hiciese pensar, aunque no hiciera sentir. La cosa no podía estar más clara.

Transcurridos apenas dos años desde la aparición de esta famosa producción pucciniana en el teatro del Príncipe Alfonso, subió al Teatro Real, favorecida por la fortuna. Registróse tan solemne acontecimiento el 17 de febrero de 1900. Bajo la dirección orquestal del maestro Campanini, la señorita Stehle desempeñó el papel de Mimí; el de Musetta recayó sobre nuestra compatriota la señorita García Rubio; los cantantes Garbin, Butti, Aineto y Rivera se presentaron, respectivamente, en los papeles de Rodolfo, Marcelo, Schaunard y Collin; es decir, del gran poeta, el gran pintor, el gran músico y el gran filósofo, conocidos por "los cuatro mosqueteros"

en el café Momus del Barrio Latino, donde aquellos inquietos jóvenes mostraban sus quiméricas fantasías, sus desordenadas excentricidades, sus aspiraciones ilimitadas, sus rostros famélicos y sus trajes raídos.

En su reaparición madrileña *La Bohème* tenía los honores propios de un gran estreno efectivo, por cuanto mal había podido llamar la atención ni dejar huella permanente aquella otra *Bohème,* transitoria y fugaz, que dos años antes cobijara por unos días el teatro del Príncipe Alfonso, ya que, si algo emocionaba en este angustioso y crítico 1898, no eran las penetrantes o insinuantes melodías puccinianas, sino los continuos desastres de Cuba y Filipinas, a los que habría de seguir, como colofón amargo, el tratado de París; y si algo habría de cantarse con machacona insistencia, día tras día y noche tras noche, no solamente bajo el cielo de Madrid, sino también en toda España durante aquel año luctuoso, sería el "coro de repatriados" de la zarzuela aragonesa *Gigantes y Cabezudos.* Este afortunado número musical proclamaba nuevamente la fácil inspiración del avezado compositor y futuro académico de Bellas Artes don Manuel Fernández Caballero. Se lo oía cantar en todos los escenarios teatrales; por doquier lo repetían murgas, organillos, pianos y orfeones; lo repetían en los hogares las señoras de la mesocracia, las mujeres de la menestralía y las "menegildas" caricaturizadas por algunos autores del boyante género chico; para pagar tributo a la perseverante actualidad lo repetían también los pordioseros, que en la calle ofendían los oídos con terribles desafinaciones y la inocente complicidad de algún decrépito guitarrucho o de algún asmático acordeón.

Todo eso era ya el pasado cuando *La Bohème* se instaló en el Teatro Real dos años después. ¡Cómo entusiasmó entonces la sugestiva ópera pucciniana! ¡Cómo arrebataron el *raconto* de Mimí en el primer acto, el vals de Musetta en el segundo, y después los más conmovedores trozos de los dos actos últimos, agorero el uno y lúgubre el otro. Concluída la representación en la noche del estreno, el telón tuvo que levantarse no pocas veces. En las sucesivas representaciones el auditorio aplaudió con tan fervoroso entusiasmo como en el primer día las variadas escenas de aque-

lla producción sentimental, donde alternaban, bien dosificados, lo popular y lo íntimo, lo frívolo y lo conmovedor, las situaciones regocijantes y las escenas dolorosas. Ahí el verismo resultaba mucho menos hosco que en la *Cavalleria rusticana,* de Mascagni, y mucho menos tosco que en los *Pagliacci,* de Leoncavallo. ¡Sobre todo aquella final de Mimí!... No morían así las ampulosas heroínas meyerberianas, ni la descaradosísima *Carmen,* de Bizet, el compositor que, según suele repetirse, había iniciado corrientes veristas; ni la infeliz Traviata de Verdi, cuyo irremediable fenecimiento, considerado patológicamente, era bien parecido al de la pobre Mimí parisiense.

A los melómanos, desde la primera noche, les produjo una gran sorpresa llena de estupor, algo imprevisto e incluso inconcebible, al oír aquel tema melódico del tercer acto, cuyas palabras traslucen con amargura: *Una terrible tose-l'ésil petto la scuote.* La cosa no era para menos. Porque aquel tema coincidía plenamente con otro que se había impuesto pujante y predominante, desde el preludio, en *Curro Vargas,* la zarzuela estrenada cuando corría la temporada anterior y con la cual Ruperto Chapí había obtenido uno de sus triunfos más clamorosos. La polvareda originada por aquel "descubrimiento" súbito e imprevisible conmovió las fibras de todos los filarmónicos madrileños en aquel año 1900, que mal podía presentir las maravillas de la radiodifusión y de los discos sonoros. Se formularon acusaciones y se propalaron ofensas. Díjose que mientras Puccini había empleado allí episódicamente esa melodía, Chapí la había introducido mucho antes en *El milagro de la Virgen* —otra gran zarzuela de tan fecundísimo numen—, y que encariñado con esa oscilante curva melódica, la transportó a *Curro Vargas,* transformándola entonces reiteradamente. ¿Plagio? ¿Coincidencia? Y ¿por parte de quién? En un semanario de alto porte y fugaz vida, titulado *Alma española,* manifestó Chapí que cierto músico, apedillado Urandarraga, era autor de un zorzico cuya melodía había sido plagiada por él mismo en *Curro Vargas* y por su colegia italiano en *La Bohème.*

* * *

Tuvo muy pronto una derivación filarmónica esta ópera de Puccini, y expondremos el caso con algún detalle, porque demuestra el arrollador éxito de la flamante producción pucciniana y porque, al mismo tiempo, refleja ciertos rasgos costumbristas imperantes en la vida teatral española —hoy tan lejana— de medio siglo atrás.

Por hallarse las parodias entonces a la orden del día, óperas, zarzuelas, dramas y comedias aparecían caricaturizados muy donosamente o eran objeto de burla, si a veces tolerable, con frecuencia cruel. Con esas parodias aumentaba su repertorio y enriquecía su variedad el entonces floreciente género chico.

En pleno triunfo, *Curro Vargas* inspiró a los fecundos escritores Enrique García Alvarez y Antonio Paso la graciosa letra de una parodia titulada *Churro Bragas,* producción estrenada en el teatro Apolo, con música de Estellés o, mejor dicho, con música de Chapí, Bretón y Fernández Caballero, aderezadas por aquel habilidoso hilvanador de inconexos retazos melódicos. Y esta obra, de actualidad efímera, no podía omitir la maliciosa alusión a esa coincidencia musical de *Curro Vargos* con *La Bohème.* Porque así se las gastaban entonces.

También fué parodiada esta ópera en una zarzuelita que se titulaba *La Golfemia.* La nueva producción tuvo por libretista a uno de nuestros más fecundos y atrabiliarios autores teatrales: aquel Salvador María Granés, cuyo haber acoge varias docenas de comedias en uno o más actos; cerca de cien zarzuelas, entre grandes y chicas, y las semblanzas satíricas agrupadas en *Calabazas y cabezas,* volumen que causó gran sensación en aquellos años por la gracia y el desplante con que arremetía el autor contra todo bicho viviente, como podríamos decir adoptando una popular expresión aún no caída en desuso. Sirva para dechado típico esta semblanza del maestro Caballero:

Comilón de siete suelas,
escribe con rapidez
partituras de zarzuelas
siempre y cuando que a la vez
mueva la pluma y las muelas.

Si su inspiración se agosta
y queréis que por la posta
recobre la inspiración,
enseñadle una langosta,
seis chuletas y un jamón.

Inagotable Granés derrochando inútil ingenio, parodió incansablemente no sólo dramas, sino zarzuelas grandes y chicas, de numerosos autores que estaban en el candelero. *La Pasionaria,* de Leopoldo Cano, le inspiró *La Sanguinaria. El molinero de Subiza,* con música de Cristóbal Oudrid, le inspiró *El carbonero de Suiza. La balada de la luz,* con música de Amadeo Vives, le inspiró *El balido del zulú.* También parodió varias óperas extranjeras y nacionales, entre ellas *Carmen,* de Bizet, y *La Dolores,* de Bretón. ¿Podría librarse de su parodia correspondiente *La Bohème* afortunada? Imposible, mediando Granés.

Su colaborador musical en esta tarea fué Luis Arnedo, persona familiarizada cual poquísimas con el repertorio operetístico, pues venía sirviendo como reputado maestro concertador en el Teatro Real. Ante el nuevo fruto literario de Granés, Arnedo trasplantó a la parodia los temas preferidos por el público, adosándoles versos castellanos sin mondificar su estructura melódica y entreverando con ellos algunos aires conocidos, más otros de su propia invención que venían muy a cuento. No ha sido jamás Arnedo un artista original, pero siempre fué un zurcidor aprovechado.

Con la colaboración de Granés y Arnedo subió al teatro de la Zarzuela, el 12 de mayo de 1900, la parodia *La Golfemia.* No llevaban transcurridos tres meses desde que se había estrenado en el Teatro Real *La Bohemia,* como decían muchos traduciendo al español el título francés de esta ópera italiana. El papel de protagonista fué interpretado con plena fortuna por Lucrecia Arana, la eximia tiple de zarzuela que había creado los principales papeles en obras tan inspiradas como *La Viejecita,* del maestro Caballero. Y *La Golfemia* figuró entre los grandes éxitos teatrales de aquel año, año favorecido además, en materia de género chico, por obras tan aplaudidas justamente como *El barquillero,* del veterano Chapí; *La Tem-*

*pranica,* del saladísimo Giménez, y *La balada de la luz,* del novel Amadeo Vives.

Basado el argumento de *La Golfemia* en el de *La Bohème,* los personajes habían descendido unos peldaños en la categoría social, conociéndoselos por apodos inspirados en el ambiente madrileño de la chulapería reinante a la sazón. El vate Rodolfo se convirtió en el vendedor de periódicos "Sogolfo"; el pintor Marcelo, en el pintor de puertas "Malpelo"; el músico Schaunard, en el organillero "Sonoro"; el filósofo Collin, en el corredor de agencias fúnebres "Colilla". Análogo descenso mostraba el personal femenino, por lo que la sentimental Mimí se convirtió en una "Gilí", y la revoltosa Musetta se convirtió en una "Niceta", barriobajeras la una y la otra.

Los cuatro actos de *La Bohème* se redujeron a cuatro cuadros en *La Golfemia.* Por ser imprescindible acomodar la acción al ambiente madrileño, la fiesta del Barrio Latino parisiense quedó trasplantada a San Antonio de la Florida en noche de verbena, sin que allí pudiera faltar un establecimiento de bebidas, que ya no era el "Café Momus", sino el "Café Non Plus". En otro cuadro de *La Golfemia* la "Gilí" entona varios versos con melodía común a Puccini y Chapí, por obra de la coincidencia o del plagio, y cuando termina su canción atraviesa lentamente la escena un personaje vestido con un traje análogo al de Curro Vargas, aludiéndose así visualmente al conocido plagio o coincidencia de Chapí con Puccini.

Digamos, en honor de la verdad, que *La Golfemia* del ingenioso Granés no encerraba una crítica mordaz contra contra Henri Murger, el novelista francés que había suministrado el asunto literario, ni tampoco una zaheidora sátira contra los famosos y diestrísimos Giacosa e Illica, que lo acogieron y aderezaron líricamente. No pretendía *La Golfemia* burlarse desdeñosamente de los personajes, ni tampoco de las situaciones que avaloran esa ópera pucciniana. Eso sí: Granés, con su crudo realismo y su espontaneidad insuperable, tejió unos cuadros jocosos y empalmó unas escenas animadas, con todo lo cual aun hoy, a medio siglo de distancia, percibimos de qué modo eran a la sazón las bajas capas sociales madrileñas

en los albores del siglo actual, de qué modo vivían y de qué modo se portaban en su propio ambiente.

Como la parodia necesitaba presentar un tono marcadamente caricaturesco, así la cultivaba Granés, efectuándolo con tal maestría que se le denominó "el rey de la parodia". ¿Cómo le iban a preocupar los escrúpulos graves? ¿Cómo le iban a acuciar los atildamientos refinados? Era lo grotesco su fuerte; por eso, con asuntos y personajes conocidos, retorcía y abultaba materiales ajenos para provocar la incoercible hilaridad de los espectadores. De ahí que vertiese a raudales las extravagancias en *La Golfemia,* como las había vertido en *Guasín* al parodiar la ópera *Garin,* del maestro Bretón, y en otras producciones de igual jaez. Por otra parte, aquella parodia muestra el altísimo aprecio y la entusiasta veneración con que había recibido Madrid la sentimental ópera pucciniana unos tres meses antes.

Pues también se trunca y desquicia todo lo musical en materia de parodias, mal podía constituir *La Golfemia* una excepción a tal respecto, como es natural. El maestro Arnedo hizo sátiras tan oportunas como felicísimas, produciendo efectos cómicos perfectamente encajados. Los principales temas de la ópera se ofrecían allí más esquemáticos en su duración y más fáciles en su ejecución, acomodándose constantemente a la gracia chulapona requerida por aquel argumento reformadísimo. Además, Arnedo los condimentó con retazos de otras óperas —*La Traviata* y *Aida* entre ellas—, con fúnebres diseños chopinianos y con rasgos rítmicos propios de peteneras, habaneras, jotas y chotis. Tan aguda caracterización realista contrastaba con el romanticismo sentimental de la obra original.

*La Golfemia* no fué obra de circunstancias, cual aquellas que desaparecen apenas surgidas; antes bien, se mantuvo largo tiempo en las carteleras de Madrid y al punto corrió bulliciosamente por los escenarios de provincias. Su libreto fué impreso varias veces y leído con avidez, sin duda, por toda España.

* * *

En otro aspecto se manifiesta la "españolización" —por así decirlo— de la famosa producción italiana. Los editores G. Ricordi y Cía. estamparon la ópera en una edición para canto y piano, con los versos vertidos a nuestro idioma por un traductor que no se menciona en la partitura, y bajo el título castellano *La Bohemia.* ¡Cuán deleznable fruto ofreció ese anónimo versificador, una vez puesto al servicio de tan espinosa causa! Véanse algunas muestras, en efecto. Cuando se alza por vez primera el telón y Marcelo aparece pintando un asunto marítimo, declaran los dos primeros versos:

¡Este Mar Rojo! Me secuestra la ilusión.
Siento en la espalda tus heladas brisas.

Cuando en ese mismo acto enhebran luego la aguja de un diálogo amoroso el vate Rodolfo y la menestrala Mimí, aquél traza el siguiente diseño autobiográfico:

En mi modesto numen
brotan cual gayas flores
rimas, himnos de amores.
De ideas yo poseo
caudal extraordinario...;

y a su vez la joven, por no ser menos, vuelca ripios vulgares al decir:

Breve es la historia mía.
Cual costurera,
yo bordo en casa y fuera...

Durante la trifulca que sostienen Musetta y Marcelo, en tanto que hacían las paces los dos enamorados, aquella mujer, provocativa y descocada, lanza estos cuatro octosílabos carentes de rima, lo que aumenta su irrefrenable tosquedad:

Un señor me preguntaba
si me gustan las rosquillas.
Yo le he dicho que me gustan
las rosquillas y otras cosas...

Lo cual comentaba el amante, cantando dos versos hexasilábicos:

Tal pregunta implica
miras licenciosas.

Tras esta muestra, correspondiente al tercer acto, citaremos otra espigada en el acto postrero. Cuando el filósofo Collin va a empeñar la *vecchia zimarra* para obtener unas monedas que permitieran socorrer a la moribunda Mimí, el traductor le obliga a cantar estas palabras de despedida:

¡Viejo, leal amigo,
si al monte vas,
por mí, cruel destierro, buen amigo,
prenda fiel, sufrirás!
Nunca te ha usado
el apulento, rico potentado.
Tus bolsillos han sido guardadores
de libros de célebres autores...

Este muestrario manifiesta con creces la torpe insignificancia de esa traducción, tan alevosa y tan dañina para la emocionante espiritualidad realzada por Giacosa e Illica en el libreto de la más popular y —¿por qué no decirlo?— la más excelsa ópera del excelso Puccini. ¡Lástima que aquella versión castellana hubiera sido escrita tan en serio por un anónimo vate e impresa con suma pulcritud, sobre papel satinado, en lujosa edición de Ricordi, lo que hoy no deja de constituir una curiosidad bibliográfica!

Contrasta con aquel presuntuoso empaque la burlesca parodia de Granés. Baste recordar los cuatro primeros versos, espontáneos sin excesivo descoco e irreverentes sin estudiada malicia, que al levantarse el telón del

primer acto inician el diálogo entablado en el interior de un desmantelado desván:

SOGOLFO. ¡Gachó, qué temperatura!
MALPELO. ¡Recontra! ¡Aquí Dios se hiela!
SOGOLFO. Este es el polo, chiquillo.
MALPELO. El polo... y la petenera.

* * *

Al estreno de *La Bohème* en el Teatro Real sucedió aquel año el de *Tosca,* horripilante melodrama elaborado por los mismos libretistas sobre una obra del aplaudido Sardou, con música del triunfador Puccini. Los filarmónicos madrileños recibieron con expectación la novedad lírica el 15 de diciembre, siendo Eva Tettazzini, Fiorello, Giraud, Travecha y Butti sus principales intérpretes. Aguardábase la novedad con impaciencia suma, por haberle puesto música "el autor de moda", y el emocionante "Adiós a la vida" fué al punto el trozo más gustado. Aunque sobrecogía su espeluznante argumento, presentado con un realismo sin atenuaciones, aceptó el auditorio, aunque no sin reservas, las torturas desgarradoras en una prisión, el homicidio que vengaba traiciones, el fusilamiento de Mario y el suicidio de Tosca. ¡Tan alto y sugestivo poder ejercía la música pucciniana!

Mucho tiempo después, con letra de Granés y música de Arnedo —¡de Arnedo precisamente!— recibió esta producción lírica magnas alteraciones por imponerlo así la correspondiente parodia, estrenada en el teatro de la Zarzuela el 22 de diciembre de 1904, bajo el título burlesco *La Fosca.* Fue tan bien recibida la obra, que se hicieron varias ediciones del libreto. Extensamente señaló Granés, al imprimirlo, de qué manera deberían vestir los actores si representaran esa producción. Sirva como ejemplo el siguiente párrafo:

"La Fosca: bata de percal con larga cola; pañuelo de crespón de talle al cuello y flores en la cabeza. De una gruesa cadena que llevará al cuello

penden unos enormes impertinentes de madera, con los que mira con frecuencia. En la primera salida lleva en la mano derecha un largo bastón hueco, del que a su tiempo florecerá una gran col... Este bastón es la caricatura del caduceo que lleva la Tosca en la ópera."

Lo que Arnedo ignoraría seguramente es que el nombre de Fosca venía pronunciándose a diario, desde años atrás, en casa de los Puccini; porque al contraer segundas nupcias con el compositor cierta dama de su país, llevó consigo al nuevo hogar una hija de cinco años, llamada Fosca Leonardi. Puccini quiso a su hijastra como si fuese hija propia; ella correspondió a ese afecto con toda su alma y vió morir al padrastro en Bruselas, a donde había ido ante la acentuada gravedad de la dolencia que habría de acabar con aquella vida tras una ineficaz intervención quirúrgica realizada en la capital de Bélgica por el más reputado operador de Europa.

Lo expuesto con relación a *La Golfemia* permite deducir el procedimiento literario-musical utilizado por Granés y Arnedo en *La Fosca.* Tenía esta nueva parodia un acto y cuatro cuadros y medio. La Tosca se había convertido en "la Fosca"; el personaje Scarpia, en "Alcayata"; Cavaradossi, en "Camama-en-dosis", y así sucesivamente. Transformados también los lugares de la acción, aquella terraza del castillo de Sant'Angelo ahora pasó a ser el viaducto alzado sobre la calle madrileña de Segovia. En medio de tan disparatadas metamórfosis, al dislocado asunto no le faltava un atractivo donaire bufonesco.

Anotemos el aspecto musical. Esta *Fosca* principiaba lo mismo que la *Tosca* pucciniana. Después entreveraba melodías extranjeras y nacionales, recuerdos eruditos y evocaciones folklóricas a granel. ¡Cuántos y cuántos jirones musicales asomaban ahí desvergonzada, pero también oportunamente! Los habían suministrado la obertura de *El barbero de Sevilla,* el fuego encantado de *La Walkyria,* el *miserere* de *El Trovador,* la *Marcha fúnebre* de Chopin. Además, aires de mazurka, de chotis, de vals y de tango, y, por si eso fuera poco, sendos toques de gallegada y de clarín. Entre los diversos números destacó una saeta con "jipíos" exagerados, rítmicos palmoteos y aprobatorios jaleos; la cual se debía cantar desgarra-

damente, imitando el estilo "cañí" de la gente del campo, como exigió el libretista en letras de molde. Cuando la Fosca mataba de un descabello a Alcayata, decía con música:

¡Harto de juerga y fandangos,
te mató la de los tangos!
¡Ahora que los del *juzgao*
se encarguen de este *arrastrao*!

Y en esta escena se intercaló un juego mudo, pantomímico y ajustado a la música de la partitura, para reforzar el interés.

Por ser indispensable que nadie quedara vivo, en la penúltima escena disparaban un tiro sobre el apuntador. A esto seguía una deslumbrante apoteosis epilogal, en la que, redivivos ahora los principales actores, salían cogidos de la mano y se despedían del público en la siguiente forma, evocativa de pasados tiempos:

FOSCA. La parodia o «bululú»
denominada *La Fosca,*
es un tributo a la *Tosca*
de Puccini y de Sardú.
Tu gloria irradia destellos
dignos de lauros y honores.
TODOS. Con que aplaudidla, señores,
no por nosotros...: por ellos.

Tras estas redondillas, el libreto declara: "La música, que no ha cesado en todo el cuadro, termina con el brillante motivo final de la ópera."

Todo ello puede parecer pueril, irrisorio y despreciable; pero un historiador lo debe recoger como palmario ejemplo de costumbres escénicas, si caídas ahora en desuso, en el pasado apetitosas y gustadísimas, testimoniándolo así la unanimidad de los juicios emitidos en la Prensa, que acogió el libreto con fruición. Así empieza una de esas críticas: "Granés

y Arnedo, maestros en el más difícil de los géneros cómicos, la parodia, lograron ayer un triunfo completamente inverosímil." Y terminaba diciendo: "*La Fosca* se hará, pues, tanto como la famosa *Golfemia.*"

* * *

Transcurridos más años, llegó la inauguración de la temporada otoñal de 1907 en el Teatro Real. Había quedado fijada para el día 16 de noviembre, y la aguardaban con vivísimo interés los filarmónicos madrileños, pues en aquella función la soprano Rossina Storchio —la cantante predilecta de Puccini— y el electrizador Titta Ruffo, asociados a otros cantantes de cierto relieve, estrenarían *Madame Buterfly.* Con la nueva ópera se las prometían muy felices los puccinistas, pues *La Bohème* seguía en el candelero y el dudoso interés inicial despertado por *Tosca* iba sin cesar en cuarto creciente. No faltaban agoreros antipuccinistas; tenían éstos al compositor de Lucca por un músico superficial y amanerado, no obstante su melodismo, tan seductor en apariencias. Esos censuradores juzgaban ficticios los éxitos de Puccini. Según ellos, a falta de propia virtualidad, los imponían las avasalladoras exigencias editoriales. Y la obra triunfó, tanto por la calidad interpretativa cuanto por lo atractivo de la letra de Giacosa e Illica y por lo sugestivo de una música netamente pucciniana. Porque el insigne compositor tenía estilo, atildado estilo, y, lo que es mejor, estilo propio. Esta ópera, con sus dos inmediatas antecesores —*Tosca* y *La Bohème*—, siguiendo un orden cronológico retrospectivo, forma el tríptico que realzó y mentendría enhiesto el renombre de Puccini, como *Rigoletto, El trovador* y *La Traviata* habían formado medio siglo antes el tríptico de las que, en plena madurez, afirmarían y consolidarían el renombre de Verdi.

* * *

Durante los primeros años del siglo fué muy viva en Madrid la lucha entre puccinistas y wagneristas. Ya se conocía el dolor de aquella japonesa de Nagasaki que, burlada por un marino norteamericano, se hizo el *harakiri* con el puñal paterno, cuya hoja mostraba la inscripción imperativa: "Hay que morir con honor cuando con honor no es posible vivir"; pero aún se ignoraban los vehementes, apasionadísimos y trágicos amores de aquella Iseo y aquel Tristán, víctimas de un filtro suministrado por equivocación.

Aunque Wagner tenía sus idólatras fervorosos, en aquellos años no podían faltar espíritus eclécticos. Uno de ellos, Vicente Escohotado, publicó en Madrid el poema cómico *La Musiquea,* con prólogo del padre Luis Villalba. El Canto Séptimo de la referida obra incluye setenta y siete "Semblanzas musicales". Está dedicada a Wagner la señalada con el número XXI, y la señalada con el número LXII está dedicada a Puccini. Principia así aquélla:

> Ricardo Wagner, el coloso, el genio,
> el Sansón de la música moderna;
> ¿cómo en verso libre no cantarte?

Cítanse todas sus óperas alterando el orden cronológico de producción para ceñirse a exigencias endecasílabas, y finaliza el exaltado panegírico trazándose los versos que siguen:

> Y como tú dijiste aquella frase:
> «Creo en Dios y en Beethoven y en Mozart»,
> yo la reformo y «Creo en Dios —exclamo—
> y en Wagner y en Mozart y en Luis Beethoven».

Sostuvo Escohotado rotundamente su eclecticismo al redactar en versos de corte mayor la biografía poética del artista cuyo centenario conmemora el presente artículo. Los versos iniciales de esta semblanza proclamaron una veneración vehemente al decir:

Don Jacobo Puccini fué italiano.
Nació al mediar el siglo diecinueve
en Luques y..., lo dice su apellido,
de familia de músicos procede.
Su primer obra se llamó *La Willi;*
con ella obtuvo un éxito excelente
y se hizo popular su insigne nombre;
a los cuatro o cinco años siguientes
estrenó *Edgar,* y en el famoso año
noventa y tres, y no el de los franceses,
hizo *Manon Lescaut,* do se destaca
su personalidad completamente.
Después hizo carrera archibrillante,
de la escuela italiana siendo jefe,
y cada una de sus obras tuvo
un éxito tal vez sin precedentes...

En otros endecasílabos que no brillan ni por su elegancia ni por su inspiración, mencionó aquel autor más operas puccinianas. Tras lo cual surgió la obligada comparación de aquellos tiempos:

Tal vez esta semblanza de Puccini
la bilis les revuelva a algunas gentes,
entusiastas furiosas de Germania
y que adoran a Dios y en Wagner creen.
... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...
El que no esté conforme que se aguante,
y que tire la carga al que le pese.
y que se rasque al que le pique..., ¡y basta!
Lo hice yo, Escohotado, don Vicente.

No deben sorprender tales manifestaciones al considerar que durante los primeros lustros del siglo presente Wagner y Puccini representaban dos antítesis en el genio lírico, de igual modo que, varios decenios después, Debussy y Schönberg representarían otras dos antítesis en el género ins-

trumental. Entonces la crítica, siempre que lo creía oportuno, mostraba tales antagonismos, como lo acredita un episodio autobiográfico que no será ocioso traer aquí.

Cuando corría el año 1904, yo, el ardiente wagnerista de mis años juveniles, terminé mis estudios de Composición en el Conservatorio de Madrid, con el maestro don Emilio Serrano, e hice oposiciones a una plaza de pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Habiendo aprobado todos los ejercicios tres opositores, a la votación que decidiría nuestra suerte precedió la audición pública de los respectivos trabajos, entre ellos una breve ópera con letra escrita para el caso por don Carlos Fernández Shaw, con el título *Rayo de luna.* Yo mismo reduje al piano la parte orquestal de mi partitura, ensayé a los cantantes solistas y al coro, y dirigí la obra tocando al piano esa reducción mía. El erudito musicógrafo y excelente pianista don Cecilio de Roda resaltaba entonces entre los más autorizados críticos madrileños, y unos diez años después fallecería siendo miembro numerario de esta Academia y director del Real Conservatorio. Comentando en *El Imparcial* su pluma con gran extensión las obras interpretadas durante aquella audición pública, dijo, entre otras cosas, que "la ópera del joven Subirá mantenía constante divorcio entre la letra y la música, sin mostrar nobles wagnerismos melódicos, sino espasmos a lo Puccini". Para epilogar esta anécdota personal podría exponer que yo perdí aquellas oposiciones, como habría de perder todas cuantas más tarde hube de hacer en el rectilíneo curso de mi dilatada existencia, y que un eclecticismo consciente me permitía compartir en aquellos años mi tenaz admiración por Puccini y mi devoción absoluta por Wagner.

* * *

Las tres principales obras de Puccini siguieron representándose año tras año en el regio coliseo, y entre sus intérpretes sucesivos recordaré a Ofelia Nieto, Genoveva Vix, Giuseppe Anselmi, Armando Crabbé y Miguel Fleta. En la temporada 1924-1925 *Madame Butterfly* tuvo por intérprete

protagonista a una auténtica nipona, llamada Kiwa Teiko, que admiró a todos y a todas, no sólo por su voz, sino por sus kimonos. Pocos meses después se estrenó ahí *La fanciulla del West,* y al oírla por primera vez los filarmónicos madrileños el 7 de febrero de 1925, muchos opinaron que Puccini había pretendido "depuccinizarse".

El 5 de abril siguiente se dió la postrera función teatral de la temporada... y del coliseo, porque pronto sobrevendría un cierre fumninante e indefinido, subsistiendo aún hoy esa situación inesperada. Aquella función postrera fué precisamente *La Bohème,* de Puccini, representada ahí entonces por la vez 108. Miguel Fleta venía siendo un ídolo del público madrileño y estuvo insuperable desempeñando el papel de Rodolfo. Le ovacionaron como nunca, y eso que en el coliseo de la plaza de Oriente sus triunfos podían compararse con los de un Gayarre y un Anselmi. Después de lanzar el desgarrador grito "¡Mimí!... ¡Mimí!...", con que finaliza la ópera, tuvo que dar una propina. ¿Cuál? El airoso "¡Ay!... ¡Ay!..." Aquel angustioso "¡Mimí!..." y este quejumbroso "¡Ay!...", lanzados en tal ocasión, parecían augurar el inminente y desventurado sino de un coliseo que en 1850 había inaugurado sus representaciones con *La Favorita,* y que tres cuartos de siglo después las epilogaría con *La Bohème,* consumándose así un ciclo que iba desde Donizetti hasta Puccini, y en el cual se pasó por Gounod, Bizet y Massenet; por Wagner, Strauss y D'Albert; por Mussorgsky, Smetana y Dvorak; por los españoles Emilio Arrieta, Valentín Zubiaurre, Emilio Serrano, Tomás Bretón, Conrado del Campo y Federico Moreno Torroba, todos ellos Académicos de número en la Sección de Música.

Durante los años transcurridos desde aquel entonces, la opinión filarmónica sufrió incesantes vaivenes ante las nuevas obras de todo linaje. Se prodigaron vibrantes gritos de guerra: "¡De Bach para abajo y desde Debussy para arriba!", "¡Muera la ópera y viva el ballet!", "¡Deshumanicemos el arte en general y la música en particular!" Impresionismo, expresionismo, dodecafonismo y "música concreta" parecían destinados a hundir todo el pasado mientras mostraban su orto nuevas revelaciones. Sin

embargo, cuatro operistas del siglo XIX y principios del XX han resistido sañudos ataques y mantienen incólume su prestigio por doquier. Francés uno, es aquel Georges Bizet cuya *Carmen* pagó un osado tributo al costumbrismo español por obra del novelista Prosper Merimée, su inspirador. Otro, alemán, es aquel Richard Wagner de las leyendas amorosamente volcánicas, como *Tristán e Iseo,* y de las leyendas místicamente sublimes, como *Parsifal,* que llegan a todos los corazones. E italianos son otros dos: aquel Verdi que en ascensión fecunda, tras la citada trilogía juvenil, alcanzó la venerable senectud con su glorioso *Falstaff,* después de pasar por *Aida* y por *Otello,* y este Puccini, a quien ha dedicado una emocionante biografía nuestro compatriota Federico Oliván, exornándola con los grabados que ilustran estas páginas y con otros de positivo interés histórico.

Y ahora, una sugerencia que tal vez algún día pudiera tener aplicación práctica. Pues *La Bohème* pucciniana fué la última producción lírica representada en el Teatro Real de Madrid, alcanzando caracteres apoteóticos en tan memorable sesión, si abriera algún día sus puertas al público filarmónico ese regio coliseo tan ligado a mi juventud —y en cuyo recinto, durante la canícula de 1904, había compuesto yo mi única ópera, como candidato en clausura a una plaza de Música en la Escuela Española de Bellas Artes de Roma—, podría inaugurar sus funciones el resucitado coliseo con la representación de esa *Bohème* pucciniana, servida por la radio con plausible reiteración. ¿No resultaría de esta manera más sonriente, acogedor y halagüeño este lírico renacer, tan apetecido por un Madrid sensible ante el seductor encanto de toda música noble que va resueltamente a los buenos corazones porque viene sin mácula de un apasionado corazón?