

ALEXANDRA WILSON

EL «PROBLEMA»
PUCCINI

ÓPERA, NACIONALISMO
Y MODERNIDAD

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
DE JUAN LUCAS

BARCELONA 2024



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *The Puccini Problem*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2007 by Alexandra Wilson
Este libro ha sido publicado de mutuo acuerdo
con Cambridge University Press
© de la traducción, 2024 by Juan Lucas Romani
© de esta edición, 2024 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 978-84-19958-27-3
DEPÓSITO LEGAL: B. 17 557-2024

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *octubre de 2024*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan ríguosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Introducción</i>	7
1. La invención de un compositor italiano	23
2. <i>La bohème</i> : la organicidad, el progreso y la prensa	64
3. <i>Tosca</i> : verdades y mentiras	107
4. Un marco sin lienzo: <i>Madama Butterfly</i> y lo superficial	146
5. Torre Franca <i>versus</i> Puccini	187
6. El compositor italiano como internacionalista	234
7. ¿Un final adecuado?	279
<i>Epílogo</i>	333
<i>Agradecimientos</i>	345
<i>Apéndice 1: selección de periódicos y revistas</i>	347
<i>Apéndice 2: personas</i>	357
<i>Bibliografía</i>	377
<i>Índice</i>	396

INTRODUCCIÓN

Pocos compositores se antojan hoy tan esenciales en el repertorio operístico como Giacomo Puccini. Favorito eterno del público mundial, sus obras más conocidas constituyen pilares básicos de los teatros de ópera, de San Francisco a Sídney. Puccini es, por decirlo llanamente, una apuesta segura: en una época en la que la producción de obras nuevas o novedosas entraña considerables riesgos financieros para unos teatros generalmente subvencionados por el Estado, se puede confiar en que incluso una producción común y corriente de *La bohème* atraiga al público general y, de paso, equilibre las cuentas. Puccini, además, representa hasta un punto tal vez inigualable la esencia misma de la ópera italiana, al menos tal y como permanece en el imaginario colectivo: melodiosa, apasionada y emocionalmente directa. A primera vista, no parece haber compositor menos problemático que él.

Sin embargo, un examen atento de la recepción que ha tenido la música de esta enigmática figura revela una situación mucho más compleja. Aunque el público de Puccini lo sigue considerando el compositor de ópera italiana por excelencia, su reputación entre los críticos y académicos actuales es, como mínimo, desigual. Una inveterada desconfianza cultural hacia la sensualidad artística explícita y comprensible parece relegarlo al vagón de segunda de la historia de la música; se podría decir que es demasiado popular, demasiado previsible, demasiado conservador para ganarse el respeto del que ha gozado durante mucho tiempo la modernidad dominante. La célebre burla de Joseph Kerman, que calificó *Tosca* de «operilla rancia

que pretende escandalizar», puede considerarse emblemática de la hostilidad que son capaces de provocar las óperas de Puccini.¹

No obstante, nada de ello habría sorprendido a un compositor que siempre polarizó las opiniones. En palabras del director de orquesta y crítico de principios del siglo xx Vittorio Gui, Puccini fue «el compositor más amado así como el más denostado»,² mientras que el crítico progresista Guido M. Gatti señalaba en 1927 que «tal vez no haya existido en la historia de la música italiana de los últimos cincuenta años una obra que haya suscitado tantos elogios y tanta hostilidad, que haya tenido tantos adoradores y tantos detractores, todos ellos apasionados y firmes en sus convicciones, como la de Giacomo Puccini».³ De hecho, el estatus que tuvo en su propia época fue cualquier cosa menos seguro. Era, por supuesto, una figura famosa y popular, que gozaba de un nivel de estrellato internacional posiblemente desconocido hasta entonces por cualquier compositor en la historia de la música occidental. Al principio, sin embargo, ése fue precisamente el problema de Puccini. Entre los críticos de principios del siglo xx, la cuestión de la *italianidad* del compositor—frente a su internacionalidad—fue objeto de acalorados debates cuyo grado de vehemencia puede parecernos hoy increíble: su música se consideraba un símbolo de poderío cultural y al mismo tiempo una manifestación de decadencia. La profunda división entre los críticos que calificaban sus obras de «soplo

¹ Joseph Kerman, *Opera As Drama*, Londres-Boston (Massachusetts), Faber and Faber, 1989, p. 206 (nueva edición revisada).

² Vittorio Gui, «Puccini», *Il Pianoforte*, 3, n.º 6-7, junio-julio de 1922, pp. 172-178, esp. 172.

³ Guido M. Gatti, «Rileggendo le opere di Puccini», *Il Pianoforte*, 8, n.º 8, 15 de agosto de 1927, pp. 257-271, esp. p. 257.

incesante de italianidad pura, incorrupta y no adulterada»¹ y aquellos que las fustigaban diciendo que parecían el resultado de «la colaboración de dos impotentes»² reflejaba divisiones ideológicas aún más profundas en una sociedad cada vez más acosada por la insatisfacción y la desunión. En ocasiones, los comentarios sobre la música y el libreto de sus óperas desaparecían prácticamente del debate, al tiempo que el compositor se veía envuelto en un fuego cruzado de polémicas sobre la controvertida cuestión de lo que significaba realmente ser italiano. El primer aspecto del «problema» Puccini queda de este modo expuesto: ¿de qué modo era posible consagrarlo como un compositor fundamentalmente italiano, y qué estaba en juego en este proceso?

Este problema se sitúa en el centro de la profunda crisis de identidad nacional que atenazó a Italia a principios del siglo xx. Aunque unificada políticamente, la nación seguía culturalmente dividida, y los debates en torno a las óperas de Puccini ponen de manifiesto la existencia de muchas visiones diferentes y enfrentadas acerca de la cuestión de la identidad nacional. En la Italia de principios del siglo pasado existía la convicción generalizada de que el país atravesaba un período de decadencia social y moral, y las artes no podían permanecer al margen de tales preocupaciones. Críticos musicales de todas las tendencias políticas compartían inquietudes similares sobre el estado de la sociedad italiana de la época; donde divergían era en las soluciones que proponían. La música y la propia figura de Puccini se presentaron al mismo tiempo como el antídoto y la

¹ Anónimo, *Gazzetta Ferrarese*, citado en *Il Teatro Illustrato e la Musica Popolare*, 12, n.º 134, febrero de 1892.

² Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Turín, Bocca, 1912, p. 9.

encarnación de la decadencia que, según la opinión general, aquejaba a la Italia contemporánea.

No es de extrañar que un compositor fuera sometido a tal grado de politización, ya que la ópera había sido durante mucho tiempo en el país un vehículo para la difusión de mensajes nacionalistas a una amplia audiencia. Verdi fue, por supuesto, el más destacado de los compositores italianos de ópera políticamente comprometidos, aunque su reputación como «bardo del nacionalismo italiano» ha sido objeto de cierta revisión en los últimos años, como veremos en breve. Puccini, por su parte, ha sido presentado reiteradamente por comentaristas recientes como apolítico, tanto en lo personal como en lo musical.¹ Ciertamente no pretendió jamás emular la actividad política de Verdi—aunque sin duda ambicionaba su prestigio musical—y hay pocas referencias a asuntos de actualidad en su correspondencia publicada, al menos hasta la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, como máximo exponente de la forma artística italiana más estrechamente vinculada a la autoimagen nacional, Puccini y la política se vieron inextricablemente entrelazados. Los críticos contemporáneos del compositor señalaban una y otra vez las conexiones que percibían entre sus óperas y la evolución de la so-

¹ Anthony Arblaster titula su capítulo sobre Puccini y Strauss en *Viva la libertà! Politics in Opera* (Nueva York, Verso, 1992) «Interlude – Opera without Politics» y califica a Puccini de «compositor decididamente apolítico» y *Tosca* como «una historia esencialmente política [...] desprovista de cualquier contenido político» (p. 245). Helen Greenwald escribe: «Puccini estaba más interesado en equiparar sexo y poder que en analizar una situación política concreta. En general, para Puccini la política era algo accesorio», en «Verdi's Patriarch and Puccini's Matriarch: "Through the Looking-Glass and What Puccini Found There"», *Nineteenth-Century Music*, 17, n.º 3, primavera de 1994, pp. 220-236, esp. p. 222.

ciudad de su tiempo, de tal modo que las obras adquirían tintes políticos—y participaban en el proceso de construcción nacional—, con independencia del grado de su compromiso personal.

Esta politización respondía a inquietudes musicales muy diversas que podrían agruparse provisionalmente bajo la noción de «ansiedad». En primer lugar, los estrenos de algunas de las óperas más importantes de Puccini coincidieron con el momento en el que en Italia se empezaban a sentir con fuerza las reformas operísticas de Wagner. La inseguridad de los críticos ante el alemán es elocuente: por ejemplo, como muestran los debates que se analizan en el capítulo 2, la primera acogida de *La bohème* se vio significativamente impregnada de la preocupación acerca de la supuesta incompatibilidad de la idea germánica de organicidad musical con el tejido de las partituras de Puccini, así como de la propia evolución de su estilo desde *Manon Lescaut*. A simple vista, la preocupación de los críticos parecía obvia: ¿era el compositor tan moderno o tan culto como Wagner? A esta pregunta, sin embargo, subyacía una inquietud más profunda: ¿hasta qué punto era compatible el ingrediente fundamental de la ópera italiana—el encadenamiento de arias memorables para cantantes estelares—con la modernidad de un *Musikdrama* (supuestamente) orgánico? Así surgió el segundo aspecto del «problema» Puccini: ¿hasta qué punto era conciliable la italianidad del compositor toscano con la idea igualmente candente de modernidad?

Ante semejante reto, al principio los críticos respondieron con una serie de interesantes razonamientos destinados a abordar el primer aspecto del problema: cómo refrendar la italianidad del compositor. Las cuestiones de género, por ejemplo, se ligaron íntimamente a los discursos nacionalistas que rodearon a Puccini, en la medida en que sus parti-

darios intentaban retratarlo como el hombre italiano ideal. Este empeño, así como sus diversas motivaciones subyacentes, serán temas cruciales a lo largo de este libro, habida cuenta de la importancia que la idea de virilidad adquirió para la mentalidad imperialista paneuropea de finales del siglo XIX. Para una nueva nación que todavía luchaba por definirse, las cuestiones de género y el fomento de una actitud adecuadamente «masculina» eran tan necesarios como urgentes. Sin embargo, como veremos más adelante, también la retórica antipucciniana más extrema se sirvió de las imágenes relativas al género, invirtiendo las metáforas masculinas empleadas por los admiradores del compositor. Las cuestiones de género derivaron a su vez en discusiones de clase cuando algunos intelectuales descalificaron la música de Puccini por ser la encarnación de la cultura burguesa vulgar y «afeminada» representada por la «Italietta» del primer ministro Giolitti. Carducci, por ejemplo, sostenía que el auge de la burguesía a partir de 1860 «había consumado la emasculación de Italia».¹ El estatus de Puccini como «portavoz de los sentimientos de la clase media», como diría años más tarde uno de sus obituarios,² distaba mucho de estar exento de problemas.

Estas controversias llegaron a su culmen en un salvaje y fascinante ensayo que servirá de eje central del presente libro: *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, de Fausto Torrefranca, escrito en 1910 y publicado en 1912. Con el propósito de denigrar tanto al compositor como su música, Torrefranca lo acusó de *afeminado*, término que encerraba

¹ Citado en Richard Drake, *Byzantium for Rome: The Politics of Nostalgia in Umbertian Italy, 1878-1900*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980, p. 21.

² Tancredi Mantovani, «Giacomo Puccini», *Nuova Antologia*, 237, n.º 6, noviembre-diciembre de 1924, pp. 429-436, esp. p. 429.

toda una serie de connotaciones negativas, entre ellas enfermedad, debilidad, incapacidad intelectual y falta de originalidad. Si nos adentramos en un discurso contemporáneo más amplio, veremos que estos tópicos también se aplicaban a otros grupos «marginales», en especial a los de los homosexuales, extranjeros y judíos. En tanto que Puccini era el máximo representante de un arte íntimamente ligado a la identidad nacional, tales etiquetas resultaban particularmente inquietantes. Con ellas se le «marginalizaba» deliberadamente: de hecho, una de las principales obsesiones de Torre Franca era la cuestión de hasta qué punto las óperas de Puccini eran internacionales pero no italianas. Y, a pesar de que hoy en día su libro puede parecer un disparatado ataque por parte de un francotirador, sería más acertado considerarlo como la culminación y la síntesis de muchos argumentos sobre las obras de Puccini que se habían formulado durante las décadas de 1890 y 1900. Como puede deducirse del título del libro, la preocupación por el internacionalismo y sus implicaciones estéticas y políticas había llegado a un punto de ignición.

Sorprendentemente, sin embargo, las vicisitudes de Puccini con la crítica tras el ataque de Torre Franca resultan mucho más difíciles de evaluar. La década de 1910 trajo *La fanciulla del West*, *La rondine* e *Il trittico*, todas ellas fueron estrenadas en el extranjero, y todas—con la excepción de *Gianni Schicchi* (el tercer panel del *Tríptico*)—supusieron en gran medida decepciones. Irónicamente, el estilo musical nunca había sido tan conscientemente—aunque de un modo problemático—moderno, en particular en *La fanciulla*, pero la constante preocupación por el internacionalismo del compositor tenía que conciliarse con su extraordinaria y creciente fama en el extranjero. La opinión de que la música de Puccini representaba una degradación y un menoscabo de los valores italianos «pu-

ros» había estado fermentando durante mucho tiempo en el debate crítico en torno a él, y llegaría a formar una parte importante de su recepción a partir de 1910. Sin embargo, este primer aspecto del «problema» Puccini se fue viendo desplazado por su segunda dimensión: ¿cuál era el precio a pagar por esta italianidad si se hacía a costa de la modernidad? O, visto de otro modo, ¿hasta qué punto el éxito internacional de Puccini y su eventual grandeza histórica se producían a expensas de un sentido contemporáneo de la *italianità*?

En otras palabras, el «problema» Puccini se convirtió en un problema de progreso *versus* reacción, de modernidad *versus* tradición. Al igual que la cuestión de la italianidad del compositor, reflejaba aspectos de fondo del momento cultural. El temor a una profunda crisis de la modernidad—propiciado por las amenazas que planteaban a principios del siglo xx la urbanización, la industrialización y los avances tecnológicos—estaba muy extendido, y llegó a filtrarse en las críticas a la música de Puccini. En un momento histórico crucial para la autodefinición de Italia, que coincidió con un período paneuropeo de gran turbulencia en el mundo del arte, el compositor se vio atrapado entre aquellos que defendían enérgicamente el viejo orden y los que abogaban por una radical regeneración cultural. De hecho, ambos dilemas, quizá estructuralmente incompatibles—cómo ser italiano y cómo ser moderno—estaban inextricablemente unidos y se negociaron y renegociaron durante toda su carrera, llegando a su punto culminante con el estreno de *Turandot*. Por entonces, el estatus de Puccini dentro y fuera de Italia estaba asegurado, pero esta vez su música provocó reacciones adversas por parte de los críticos más conservadores, disgustados por la relativa audacia de la partitura y por su aparente abandono de la emotividad «italiana».

Así pues, la carrera de Puccini estuvo marcada simultáneamente por el éxito popular y la reticencia crítica. En las décadas transcurridas desde su muerte, estas cuestiones siguieron lastrando su reputación musical y musicológica. De hecho, mientras que el primer aspecto del «problema» Puccini—la identidad nacional del compositor—fue remitiendo en cierta medida, el segundo—su modernidad—ha seguido minando su imagen histórica. Por su parte, la popularidad del compositor no ha hecho más que agravar el problema: las óperas italianas destinadas al gran público no han sido especialmente valoradas por la modernidad imperante durante las últimas décadas del siglo xx. Sin embargo, a medida que han ido difuminándose los límites entre la popularidad y el logro artístico, las posturas de los académicos hacia la ópera italiana han cambiado. En la década de 1980, la música de Verdi empezó a adquirir respetabilidad crítica, proceso del que, sin embargo, no se benefició Puccini. Durante bastante tiempo, sus obras siguieron siendo objeto de escarnio, e incluso cuando no se le ridiculizaba abiertamente, su nombre a menudo brillaba por su ausencia, no mereciendo más que una mención superficial en muchos estudios supuestamente «exhaustivos» de la música del siglo xx.¹

Sin embargo, la enorme transformación experimentada en los últimos años por la disciplina musicológica ha alterado esta situación. Hoy en día, ya casi nadie parece dudar de la perfecta validez de la música de Puccini para el estudio académico, como han demostrado las diversas biografías críticas que se han publicado en los últimos años (incluido el primer estudio en la serie *Masters Musicians* dedicado

¹ Véase por ejemplo Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, Londres-Nueva York, Norton, 1991, p. 114.

al compositor),¹ una guía de investigación sobre Puccini,² un catálogo crítico de su obra,³ doce publicaciones periódicas centradas en su figura, como *Studi Pucciniani* (cuyo primer número incluía una bibliografía con unos mil quinientos títulos sobre el compositor),⁴ así como innumerables artículos que abordan su vida y obra desde una gran variedad de perspectivas. El enfoque más pluralista adoptado por muchos musicólogos actuales les ha permitido abordar sin complejos ciertas cuestiones que antes resultaban problemáticas, entre ellas la capacidad de Puccini para situarse a caballo entre el arte y el entretenimiento. Sin embargo, aunque su popularidad haya dejado de ser un problema notorio para los musicólogos, afirmar que hoy en día es posible estudiarlo con respeto no equivale a decir que se le tenga en muy alta estima.

A diferencia de otros estudios recientes sobre la vida y la obra de Puccini, este libro no ha sido concebido como una historia revisionista orientada a reivindicar su posición en lo más alto del canon. No me ocupo tanto del valor estético *per se* de la música de Puccini (sea cual sea) como de las

¹ Julian Budden, *Puccini: His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press, 2002. Véase también Dieter Schickling, *Giacomo Puccini: Biographie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1989; Michele Girardi, *Puccini: His International Art*, trad. Laura Basini, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2000, y Mary-Jane Phillips-Matz, *Puccini: A Biography*, Boston (Massachusetts), Northeastern University Press, 2002.

² Linda B. Fairtile, *Giacomo Puccini: A Guide to Research*, Londres-Nueva York, Garland, 1999.

³ Dieter Schickling y Michael Kaye, *Giacomo Puccini: Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003.

⁴ *Studi Pucciniani*, vol. I, 1998, revista editada por el Centro Studi Giacomo Puccini, un centro de investigación creado en 1996 en Lucca, ciudad natal del compositor, por un grupo internacional de investigadores.

ideologías que dieron forma a las numerosas y a menudo antagónicas reacciones a la misma en vida del compositor. Lo hago, sin embargo, partiendo de la premisa básica de que Puccini, lejos de suponer un irrelevante retorno al siglo XIX, merece ser reconocido como una figura profundamente moderna que plantea estimulantes cuestiones precisamente acerca de la propia definición de lo moderno en la música. Fue sin lugar a duda uno de los actores culturales clave de su época, en Italia y fuera de ella, y la influencia de su música así como las repercusiones de los debates que suscitó se dejaron sentir ampliamente en toda Europa y al otro lado del Atlántico. Aunque este libro trata principalmente de la recepción de sus obras en Italia, también considera con cierto detalle los debates estéticos que se produjeron en otros países, habida cuenta del profundo impacto que tuvieron las influencias extranjeras en la cultura y el pensamiento italianos de la época, además del hecho de que Puccini fue un artista de vocación abiertamente internacional, atento siempre a las últimas tendencias llegadas del extranjero.

Este libro constituye el primer estudio en profundidad de la recepción crítica de las óperas de Puccini, y también el primer intento serio de contextualizar al compositor en su entorno político, estético e intelectual. Las fuentes a las que he acudido para escribirlo incluyen monografías, reseñas críticas, publicaciones musicológicas, diarios y revistas dedicadas no sólo a la música, sino a las artes y la cultura en general. En el Apéndice 1 se ofrece más información sobre estas publicaciones: lugares y fechas de publicación, periodicidad, tirada y principales colaboradores. En algunos casos, también se ofrece información sobre la tendencia política o musical del periódico o revista en cuestión. El Apéndice 2 ofrece datos biográficos sobre los principales críticos y escritores—así como cantantes, artistas, teóricos,

políticos y personas del círculo de Puccini—mencionados en el libro, siempre que ha sido posible localizarlos y, en el caso de los que escribían bajo pseudónimo, identificarlos. Desgraciada pero inevitablemente, algunos críticos permanecen en la oscuridad.

Los hallazgos que presenta este libro nos abren los ojos a las diferentes posibilidades que ofrecen las publicaciones de nivel «alto», «medio» y «bajo», todas ellas válidas en tanto que documentos históricos. Los debates acerca de la contribución de Puccini a la salud de la nación impregnaron todos los niveles de la crítica, y mi intención es poner de relieve el importante papel—muy a menudo ignorado—que desempeñó el periodismo de corte más popular en la comunicación de ideas acerca de la nacionalidad a un amplio público. Incluso las críticas más estrambóticas—y hubo muchas, ya que el desarrollo de lo que conocemos como «musicología» se produjo tarde en Italia—tienen su utilidad. A menudo, los críticos se limitaban a repetir trillados clichés, pero la sutil transformación de esta terminología retórica en cada nueva etapa puede resultar muy esclarecedora para el historiador.

Aunque en líneas generales el presente ensayo sigue un orden cronológico, no se trata de un estudio lineal de la vida y la obra de Puccini, y no aspira a la exhaustividad. Mi propósito no ha sido elaborar un inventario completo de todo aquello que se escribió sobre el compositor en su época, ya que tal estudio sería poco realista en cuanto a alcance y de valor muy limitado. En lugar de realizar una crónica de las críticas que recibieron las óperas de Puccini, cada capítulo se centra en ciertos temas fundamentales que emergen de los documentos relativos a su recepción crítica para iluminar áreas específicas del debate italiano *fin de siècle*. Cada ópera se convierte así en una lente a través de la cual considerar una faceta particular del proce-

so contemporáneo de construcción nacional de Italia, así como del papel del propio Puccini en ese proceso. La continuidad temática entre capítulos con perspectivas diferentes resulta de la aparición de temas retóricos recurrentes a lo largo de su carrera. Entre ellos, los debates en torno a la sucesión de Verdi, la cuestión de si el verdadero arte podía florecer en ausencia de compromiso político o las reacciones italianas ante el auge de la modernidad y la presunta «muerte» de la ópera. La organicidad, el progreso y la sinceridad (o, con mayor frecuencia, sus antónimos) son otros tantos temas que emergen con intensidad y de forma recurrente de las críticas a la música de Puccini, todos ellos relacionados a su vez con inquietudes filosóficas más amplias sobre el progreso y la decadencia. La búsqueda de coherencia y unidad en la música italiana contemporánea por parte de los críticos se hacía eco en sus propias aspiraciones para con la nación.

En el primer capítulo estudio las tensiones en la sociedad italiana de finales del siglo XIX y principios del XX que propiciaron la politización de las obras de Puccini y examino los exagerados términos con los que se le ensalzó como «compositor nacional». En los capítulos siguientes trato de revelar el proceso de desmoronamiento del mito de Puccini establecido al principio de su carrera. En los capítulos 2, 3 y 4 examino la recepción crítica de *La bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*, óperas que, a pesar de incorporarse inmediatamente al repertorio preceptivo, suscitaron reacciones negativas al ser estrenadas. Las tres alentaron la expresión de profundas inseguridades acerca del futuro de la música italiana y de la propia naturaleza de la crítica operística. En el capítulo 2 me centro en la idea de progreso, tanto en lo que respecta a la música (en concreto de *La bohème*) como a la crítica musical, mientras que en el capítulo 3 exploro el tema de la insinceridad y sus inquietantes implicaciones

nacionalistas en relación con *Tosca*. En el capítulo 4 ofrezco nuevas perspectivas sobre la infausta *première* de *Madama Butterfly* al poner de relieve una corriente crítica centrada en su supuesta superficialidad, un discurso en el que se la acusaba de ser demasiado internacional y también demasiado femenina.

La imagen de Puccini como compositor «feminizado», introducida en el contexto de *Madama Butterfly*, emerge con mayor fuerza en el siguiente capítulo. Como contrapunto a la hagiografía presentada en el primero, en el capítulo 5 me centro en el ensayo de Torrefranca *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, situando el libro en el contexto de los temores que suscitaba en la época la supuesta feminización de la cultura italiana, y considerando las implicaciones que tuvo para el estatus de Puccini como compositor nacional el auge de un nacionalismo proto fascista cada vez más agresivo durante los años previos a la Primera Guerra Mundial. En el capítulo 6 abordo la recepción de las obras de Puccini en la década de 1910, años en los que el compromiso del compositor con la continuidad de la tradición operística italiana fue repetidamente cuestionado. *La fanciulla del West* (1910) fue considerada un fallido intento de modernidad que no complacía a nadie, que no cumplía los criterios de una ópera genuinamente «italiana» y en general representaba una «crisis» en la carrera de Puccini. *La rondine* (1917) fue vista como una cuasi opereta de corte ligero, y en consecuencia condenada como obra híbrida e incluso como una «ópera enemiga» en tiempos de conflicto bélico. Finalmente, en el momento en que el estatus de Puccini como compositor nacional parecía estar en grave peligro, *Gianni Schicchi* (1918) fue aclamada como el rayo de luz que Italia necesitaba una vez terminada la Primera Guerra Mundial. En este capítulo también analizo un segundo ataque literario contra Puccini, esta vez por parte

del compositor Ildebrando Pizzetti, así como una manifestación política contra él y su música por parte de los futuristas de Marinetti.

Puccini murió de forma imprevista en 1924, tres semanas antes de cumplir sesenta y seis años. Los obituarios le dedicaron grandiosos homenajes—su estatus de héroe nacional estaba por entonces fuera de toda duda—y el estreno de *Turandot* se convirtió en unas exequias nacionales que conmemoraban no sólo la muerte de un compositor, sino de toda una tradición. Sin embargo, aunque Ricordi calificó la ópera de triunfo absoluto, las reacciones de la crítica fueron más bien desiguales, algunas incluso hostiles. De hecho, pocos críticos parecían creer realmente que *Turandot* fuera el monumento a Puccini que la nación había anhelado con tanto fervor. En el capítulo 7 examino la reacción adversa de la prensa ante la heroína epónima de la ópera, comúnmente considerada una mujer estéril y maquinal, un símbolo de lo que algunos críticos interpretaron como un intento por parte del autor de dar la espalda al sentimiento «italiano». También abordo la compleja y ambivalente recepción de la música de Puccini en la Italia fascista, examino el modo en que se afrontaron en Italia los retos planteados por la modernidad y postulo *Turandot* como una obra que entabla un fructífero diálogo sobre los méritos de lo antiguo y lo nuevo. En aquel momento, la nación parecía muy alejada política, social y estéticamente de la Italia del *fin de siècle*, sin embargo, en este libro trato de revelar sorprendentes puntos de continuidad en las formas en que los italianos reinventaron una y otra vez su identidad colectiva entre el Risorgimento y la época fascista. La música de Puccini fue fundamental en este proceso.