

Metáfora de la brevedad de la vida

Giacomo Puccini padecía una inseguridad patológica para elegir los temas de sus óperas. Con el fin de afianzar la viabilidad de un título, el compositor de Lucca llegó a utilizar temas ya explotados exitosamente por otros compositores (caso de *Manon Lescaut* del abate Prévost con Jules Massenet) o incluso negoció la cesión de proyectos en curso (como sucedió con Alberto Franchetti y *La Tosca* de Victorien Sardou). Pero con *La bohème* llegaría más lejos. El 19 de marzo de 1893, un mes después de su primer gran éxito con *Manon Lescaut* y también del estreno en Milán de *Falstaff*, de Giuseppe Verdi, coincidió en la capital lombarda con Ruggiero Leoncavallo. El encuentro de Puccini con el compositor de *Pagliacci* tuvo lugar en un local de la Galleria De Cristoforis y sirvió para comprobar, con estupor, que ambos estaban trabajando en la misma ópera: una adaptación de *Scènes de la vie de bohème* (1851), de Henry Murger.

LEONCAVALLO VERSUS PUCCINI / SONZOGNO VERSUS RICORDI

El conflicto trascendió las meras lides creativas entre dos importantes operistas del momento y afectó a la rivalidad entre Sonzogno y Ricordi, las principales editoriales de música en Italia. Leoncavallo declaró, el 20 de marzo, en *Il Secolo*, que había contratado con Sonzogno su versión de *La bohème* el pasado mes de diciembre; incluso había ya acordado en enero con el barítono Victor Maurel, el creador del personaje homónimo del *Falstaff* verdiano, que sería Schaunard en su nueva ópera. Ricordi, por su parte, trató de evitar la publicidad del conflicto, aunque aceptó que Puccini reaccionase públicamente en *Corriere della sera* con una misiva firmada por él, pero redactada por su libretista, Luigi

Illica, en la que defendía su buena fe. El compositor de Lucca rechazó renunciar al proyecto e invocó el juicio popular: «Que él componga su ópera, yo haré la mía, y el público juzgará». Así sucedió y *La bohème*, con libreto y música de Leoncavallo, cayó en el olvido más absoluto poco después de su estreno, en mayo de 1897, es decir, un año y tres meses más tarde que la versión de Puccini, a pesar de que ese mismo año se había representado en la Ópera de Viena bajo la dirección de Gustav Mahler.

Todavía persisten dudas acerca de la buena fe de Puccini sobre este asunto, aunque nunca ha podido aclararse la precedencia de ninguno de los dos sobre el proyecto. La iniciativa del compositor de Lucca para escribir *La bohème* surgió tras el estreno de *Manon Lescaut* en Turín, en febrero de 1893. La novela de Murger era ya bien conocida en Italia tras la traducción de Felice Camerone de 1872. Una versión salpicada de ideas políticas antiburguesas que animaron la recepción italiana de la bohemia parisiense, que en Milán se conoció como la *Scapigliatura*. Esa primera edición italiana de Murger fue publicada por Sonzogno, y su propietario propuso a Leoncavallo redactar un libreto, en 1890, tras lanzar una segunda edición de la novela. Quizás el propio compositor napolitano se lo comentó a Illica o incluso al propio Puccini durante el verano de 1892, que ambos pasaron en Vacallo. Pero la novela de Murger, en su primera versión por entregas de folletín publicada en *Le Corsaire* (1845-1849), ya había sido adaptada para la escena por Théodore Barrière en noviembre de 1849. De hecho, esa versión permitió su publicación como novela, en 1851, e incluso llegó a tener una nueva vida teatral, en 1875, como melodrama con música

Illica recordaría, más adelante, que Puccini tenía que salir corriendo a la manicura, pues literalmente «se comía las uñas hasta el hueso».



|| *Al Quartiere Latino*, Cuadros Primero, Segundo y Tercero, diseño de Adolf Hohenstein para el estreno de *La bohème* (Turín, Teatro Regio, 1 de febrero de 1896).

|| [Archivio Storico Ricordi](#)

incidental de Jules Massenet, titulado *La vie de bohème*, que se estrenó para la reapertura del Théâtre de l'Odéon. Massenet había sido, en realidad, el primer compositor interesado en escribir una ópera sobre esta novela, pues había conocido personalmente a los verdaderos artistas de la bohemia parisiense de la novela de Murger. Pero Hartmann, su editor, le había disuadido ante el evidente parecido que tenía la trama del melodrama con *La traviata* de Verdi. Es muy posible, además, que Leoncavallo estuviera al corriente de todos estos detalles, pues mantenía correspondencia con Massenet.

Estaba claro que el melodrama de Barrière no servía como libreto operístico y era necesaria una nueva adaptación escénica de la novela de Murger. Puccini encargó un primer escenario en prosa a Illica poco antes de su referido encuentro milanés con Leoncavallo. El libretista lo tuvo listo en junio de 1893 y comenzó entonces una intensa labor de trabajo con Giuseppe Giacosa, encargado de la versificación, pero también con Puccini y la figura mediadora del editor Giulio Ricordi.

Las reuniones de los cuatro durante los siguientes dos años fueron frecuentes y tensas; Illica recordaría, más adelante, que Puccini tenía que salir corriendo a la manicura, pues literalmente «se comía las uñas hasta el hueso». En ellas se desecharon escenas y hasta actos completos, como la versión original del segundo, situado en el *cortile* o patio trasero del apartamento de la cantante Musetta, lo que provocó que la escena segunda del acto anterior, situada en el Barrio Latino, terminase ocupando ese lugar, convertida en el definitivo segundo acto de la ópera. Además, Puccini quiso rebajar la carga ideológica del libreto y, por consiguiente, cayeron dos escenas directamente relacionadas con la ideología de los *scapigliati*: una burla a la moralidad de Benoît, el casero burgués, en el primer acto, y un simulacro de reunión política del músico Schaunard, en el cuarto. Precisamente esos dos actos son los más cercanos a la novela de Murger; fueron planteados casi en paralelo: se desarrollan en la buhardilla que comparten los bohemios y comienzan *in medias res* con conversaciones del pintor Marcello y el poeta Rodolfo acerca



Giacomo Puccini con los libretistas Giuseppe Giacosa y Luigi Illica en la época de la gestación de *La bohème*.
[Archivio Storico Ricordi](#)

estilo musical fluido que precisaba Puccini determinó un modelo poético heredado de los «versos rotos» o sin patrón regular de Arrigo Boito en su libreto de *Falstaff*, y que Ricordi llamaba «Illicasílabos». Se mantuvo, eso sí, la alternancia entre episodios cómicos y dramáticos típica de la bohemia; ese reflejo de la «vie charmant et vie terrible» («vida encantadora y vida terrible») que Murger resalta en el prefacio de su novela. Y, precisamente, esa alternancia determinó el estilo musical basado más en la yuxtaposición de temas diferentes que en su interconexión: ese mosaico de tintes sonoros tan habitual en Puccini. Pero la influencia de *Otello* y *Falstaff* también resultó determinante.

La pugna con Leoncavallo y, por extensión, entre Sonzogno y Ricordi, se agravó con las gestiones para obtener los derechos en exclusiva de la novela de Murger. Esa maniobra la emprendió Puccini antes de su referido encuentro con el compositor napolitano y ello pone en evidencia su supuesto desconocimiento de las intenciones de su colega. Pero sería en vano: el escritor francés había muerto en 1861 sin herederos y su novela era, por tanto, del dominio público. La confrontación siguió adelante y Puccini comenzó a citar a su rival de forma burlesca como «Leonasino», «Leonbestia» o «Cavalloleon». Sorprende, eso sí, que esa pugna por transformar en ópera la novela de Murger se produjera cuando ambos estaban inmersos en otros proyectos. Leoncavallo no pudo centrarse en el libreto y la composición de *La bohème* al menos hasta noviembre de 1893, cuando concluyó y estrenó *I Medici*. Y Puccini tenía la vista puesta, desde 1891, en una ópera breve en un acto basada en *La lupa* (*La loba*), un relato corto de Giovanni Verga sobre una *femme fatale* en la campiña siciliana, que pretendía reeditar el éxito de Pietro Mascagni con *Cavalleria rusticana*. De hecho, el compositor de Lucca había encargado un libreto eminentemente verista a Federico De Roberto y no sólo visitó Catania, en junio de 1894, para absorber el color local, sino que incluso inició la composición de alguna escena. Pero Ricordi anunció, un mes después del viaje de Puccini al sur de Italia, la cancelación del proyecto ante las dudas del compositor, que quería conocer, de antemano, la viabilidad de la obra en escena. Otro ejemplo más de esa referida patología con los temas de sus óperas.

Puccini no trabajó en vano en *La lupa* a comienzos del verano de 1894, ya que algunos fragmentos musicales de sus bocetos para esa ópera encontraron acomodo en *La bohème*. Es el caso de la primera intervención del poeta Rodolfo al principio, el lírico «Nei cieli bigi», en origen una alabanza al veraniego cielo siciliano y al monte Etna que, sorprendentemente,

de sus actividades profesionales, que son interrumpidas por las entradas del filósofo Colline y el referido Schaubard. Esa decisión rompió el plan original para iniciar el cuarto acto con la costurera Mimì enferma en la cama, como una forma de desafiar el acto final de *La traviata* verdiana. Los actos segundo y tercero fueron, por el contrario, los más alejados de la trama de Murger y también los más cercanos a estructuras dramáticas tradicionales: uno se construye como un gran *concertato* final y el otro como una progresión de números que van desde el recitativo hasta el cuarteto lírico. Pero el

también le sirvió para retratar el frío, gris y humeante ambiente de la Nochebuena en París. Otros fragmentos surgieron, ese mismo verano, relacionados directamente con la nueva ópera, como el famoso y exhibicionista vals de la cantante Musetta, «Quando me'n vo», en el segundo acto, que se le ocurrió a Puccini en una barca en el lago di Massaciuccoli. Pero la principal inspiración para iniciar el proyecto de *La bohème* fue la posibilidad de revivir musicalmente sus años bohemios de formación en Milán, en los que compartió habitación con el joven Mascagni y ambos estudiaron composición en el conservatorio con Amilcare Ponchielli.

AÑOS BOHEMIOS EN MILÁN (1880-1883)

A comienzos de la década de 1880, Milán había superado la recesión económica y se preparaba para su primera Exposición Universal. En esos años se respiraban en la capital lombarda nuevas ideas políticas, literarias y artísticas, que impresionaron a un provinciano Puccini recién llegado de Lucca. La ciudad despertaba hacia la música instrumental centroeuropea, con sociedades de música de cámara y conciertos sinfónicos, aunque su actividad musical seguía centrada en la ópera, tanto en el Teatro alla Scala, que presentaba una apariencia muy similar a la que tiene hoy, tras la construcción de la plaza con la estatua de Leonardo da Vinci y la Galleria Vittorio Emanuele, como en el Teatro dal Verme, situado en la parte moderna de la ciudad, donde Puccini llegaría a estrenar su primera ópera, *Le Villi* (1884), y donde Leoncavallo cosecharía su mayor éxito como operista: *Pagliacci*, en 1892. También en ese teatro milanés comenzó a trabajar Mascagni como contrabajista durante su breve etapa como estudiante del Conservatorio de Milán (1882-1883). El compositor de Livorno compartió alojamiento con Puccini durante ese curso en el Vicolo San Carlo. A pesar de la gran diferencia de carácter (más retraído Puccini y tremendamente temperamental Mascagni), ambos forjaron una sólida amistad de por vida basada en su condición de oriundos de dos ciudades vecinas en la Toscana. Pero no sólo compartieron techo o clases de composición, sino que tenían la misma aversión hacia Charles Gounod e idéntica fascinación por Richard Wagner; ese año juntaron sus escasos ahorros para poder comprar la partitura de *Parsifal*. Y, al igual que los protagonistas de *La bohème*, ponían en común sus escasas pertenencias, como la ropa o un recipiente que unas veces usaban para cocinar y otras para lavarse, e incluso solían frecuentar juntos la Osteria dell'Aida, que era una suerte de Café Momus; llegaron al extremo de tener que diseñar un mapa de Milán con zonas indicadas en rojo para evitar coincidir con eventuales acreedores, pues habían acumulado deudas con varios comerciantes que estaban al acecho para cobrar.

No es casualidad que las dos principales composiciones orquestales que escribió Puccini en esos años, *Preludio sinfonico* (1882) y *Capriccio sinfonico* (1883), adquirieran un importante protagonismo en *La bohème*. Era algo que ya había sucedido en

sus óperas anteriores, pero que se hizo todavía más evidente. Y no tanto por ese vals lento central del *Preludio*, tras un inicio deudor del *Lohengrin* wagneriano, que se evoca en el tercer acto de *La bohème*, en el exquisito desarrollo de la confesión de Rodolfo («Mimì è tanto malata!»), como en la cita que utiliza Puccini de su *Capriccio* al inicio de la ópera. Sin ir más lejos, lo primero que escuchamos en *La bohème* es un reciclaje (prácticamente nota a nota y con la misma orquestación dispuesta una cuarta baja) de setenta y cinco compases del *Allegro vivace, in uno, ruvido* del referido *Capriccio*, en lo que conforma el basto tema de los bohemios (es lo que el adjetivo «ruvido» significa en italiano), que se repite tras la queja del pintor Marcello por el frío que hace en la habitación: «Questo Mar Rosso mi ammollisce e assidera». El *Preludio sinfonico* no entusiasmó a la crítica, personificada en el histórico Filippo Filippi, el crítico milanés del periódico *La Perseveranza*. No le convenció ni la extensión ni la tendencia de Puccini a irse por las ramas, pero especialmente su descarada imitación de Wagner. Eran tiempos en los que Puccini se veía a sí mismo como digno sucesor de Boccherini, entre los compositores naturales de Lucca, y, entre los italianos, como «depositario de un poder que hacía eco en el de Wagner más allá de los Alpes», según confesó en 1882 dentro de un obituario propio que podemos leer en uno de los cuadernos de su clase de composición con Ponchielli. No es necesario recordar que la ópera de Wagner en la Italia del momento era *Lohengrin*.

Capriccio sinfonico se estrenó en el mismo concierto de fin de curso de 1883 en que había sonado el Preludio el año anterior. Y la reacción del crítico de *La Perseveranza* fue ahora completamente distinta. Y tan sorprendente como visionaria: «En Puccini tenemos un temperamento musical decisivo y raro, que es especialmente sinfónico», escribió. Filippi no sólo destacó la unidad estilística de la obra y su personalidad ya definida como compositor, sino que resaltó su valentía y sus logros: «Hay mucho aquí que compositores más experimentados no han realizado con éxito». Parecía el surgimiento del primer gran sinfonista italiano. La obra fue programada, poco después, por Franco Faccio y la orquesta del Teatro alla Scala, junto a la *Primera Sinfonía* de Beethoven y un fragmento de *Tannhäuser*, y también Giovannina Lucca Strazza le llegaría a encargar una sinfonía en cuatro movimientos que no terminó de concretarse. Pero lo que había nacido, en realidad, era un operista italiano que dotó a su orquesta de la capacidad de pintar imágenes y representar sonidos extramusicales. Un Wagner transalpino, como Puccini se bautizó a sí mismo, pero deudor de la tradición del melodrama italiano.

La principal inspiración para iniciar el proyecto de *La bohème* fue la posibilidad de revivir musicalmente sus años bohemios de formación en Milán, en los que compartió habitación con el joven Mascagni

ENUNCIADO TEMÁTICO, PERO NO LEITMOTIV

Ese destello que tiene la orquesta en Puccini podemos comprobarlo también al comienzo de *La bohème*. Tras el arranque del referido tema de los bohemios, que sirve para retratar al pintor Marcello, y la lírica melodía de *La lupa*, que se utiliza como motivo asociado al poeta Rodolfo, la orquesta se afana por representar los avatares del fuego con que pretenden calentarse ambos personajes. Aparte de las consabidas escalas o figuraciones cromáticas wagnerianas, Puccini añade ingeniosas combinaciones de arpa, campanólogo y flautín junto a la cuerda para representar el crepitar de las llamas donde arde la creación literaria de Rodolfo. Curiosamente, esa atención al fuego también tiene un sentido dramático fundamental en la ópera. En *La bohème* todo gira en torno a la metáfora del fuego como representación del amor que consume a los jóvenes protagonistas, pero también la brevedad de la vida de Mimì, cuya muerte por tuberculosis desencadenará el clímax final; ella misma comparece en escena con una vela que se apaga constantemente, como su endeble salud. La metáfora de la brevedad podría ampliarse a toda la estructura del drama. Aunque la obra se inicia en Nochebuena y termina con la llegada de la primavera, la trama parece desarrollarse en el espacio de un día, por las ubicaciones temporales de cada uno de los cuatro actos: el crepúsculo del primer acto en una buhardilla de París, la noche de la víspera de Navidad del segundo en el Barrio Latino, el amanecer del tercero en un frío día de febrero y el cuarto, de nuevo en la buhardilla, pero durante la mañana de un día de abril.

Puccini dispone, por vez primera, un tema para cada personaje. Aunque lo presenta en su primera intervención y lo reitera con diferentes armonizaciones, en función de la situación dramática, no puede hablarse de un sistema de derivación y desarrollo similar al *Leitmotiv* wagneriano. Simplemente los enunciados temáticos en Puccini son demasiado elaborados para ello. Ya se han comentado los motivos vinculados con el pintor Marcello y el poeta Rodolfo al comienzo de la ópera. La llegada del filósofo Colline, tras intentar vender sus libros, permite escuchar su tema tocado en corcheas con fingida solemnidad por las trompas. Y la entrada del músico Schaunard, con dinero y provisiones, no sólo cambia el ambiente hacia un tono jovial, sino que introduce su propio tema, entonado ahora en bloque por la madera con las trompas. Pero el procedimiento no es exclusivo de los cuatro bohemios, sino también de los personajes femeninos. En concreto, el tema de Mimì se escucha tocado en octavas por los clarinetes en el momento de su primera intervención fuera de escena; después lo cantará por extenso en el famoso «Mi chiamano Mimì». Con esa forma de presentar a la protagonista femenina, iniciando su intervención fuera de escena para focalizar la atención del público en el momento de su primera aparición, Puccini consolida una curiosa tradición personal que seguirá posteriormente con *Tosca* y *Madama Butterfly*.

TRAZOS DE LA VIEJA SOLITA FORMA

Pero, en *La bohème*, las novedades mantienen cierta consonancia con la tradición del melodrama italiano. Podemos comprobarlo incluso en el acto primero, que tiene, aparentemente, una estructura formal basada en secciones yuxtapuestas que cambian con la entrada de cada nuevo personaje, como sucede con el músico Schaunard y el casero Benoît. El estilo musical en Puccini favorece la conversación y la fluidez, con una combinación de melodía, canto, ágiles células melódicas reiteradas y una semántica orquestal muy colorista. Pero la entrada de Mimì permitió a Puccini combinar todo ello con una articulación que conserva trazos de la llamada *solita forma*, la tradicional estructura de escena operística belcantista que definió el crítico Abramo Basevi en 1859. En concreto, Puccini utiliza la estructura del típico dúo desde el arranque cinético de la escena con el desaliento creativo del poeta («Non sono in vena») y la irrupción de Mimì («Scusi»), el episodio en el que ella cree haber perdido su llave («Sventata») funciona como *tempo d'attacco*, duplica para cada personaje el estático *cantabile* con uno para Rodolfo («Che gelida manina») y otro para Mimì («Mi chiamano Mimì»), sigue el movimiento con el habitual *tempo di mezzo*, en el que intervienen desde fuera Schaunard, Colline y Marcello («Ehi! Rodolfo») y se vuelve a detener la acción para terminar con la consabida *cabaletta* a dúo («O soave fanciulla»).

Además, Puccini utiliza dentro de cada sección un lenguaje que combina la exigencia tradicional con el novedoso estilo dialogado. Queda claro en cada una de las dos famosas arias de Rodolfo y Mimì incluidas en esta escena final del acto primero. «Che gelida manina» puede dividirse en cuatro partes: el arranque lírico inicial es contrapuesto por un breve recitativo («Chi son?»), al que sigue otra sección lírica, donde se recuerda el motivo de Rodolfo escuchado al principio («In povertà lieta scialo da gran signore») y termina con el pasaje más apasionado del aria («Talor del mio forziere»), donde incluso eleva la tesitura hasta un Do sobreagudo en la palabra «speranza». El aria de Mimì, por su parte, consta de más secciones que funcionan como una especie de rondó con el motivo asociado a ella haciendo las veces de estribillo y donde alternan pasajes recitativos con otros más líricos. También la *cabaletta* final presenta una estructura en secciones, aunque se centre, curiosamente, en la repetición a dúo del fragmento más apasionado del aria de Rodolfo.

El principal interés de Puccini, al mantener ciertas convenciones estructurales del melodrama italiano, estaba más relacionado con su capacidad para detener psicológicamente el tiempo y dotar de verosimilitud a una escena de amor que con el simple hecho de ganarse al público más conservador. Y puede comprobarse, con mayor claridad, en los dos actos siguientes. Por ejemplo, en ese gran *concertato d'azione* que es el segundo acto, que funciona casi como un apéndice del

anterior, al no haber distancia temporal entre ambos. Puccini lo inicia, además, con el motivo del Barrio Latino a modo de fanfarria tocada por tres trompas, un tema que ya habíamos escuchado con antelación, cuando Schaunard evoca su ambiente («Quando un olezzo di frittelle imbalsama le vecchie strade?»). Pero, en este acto, el compositor de Lucca no necesita escindir el episodio amoroso del reencuentro entre Marcello y Musetta, sino que lo integra magistralmente.

La acción arranca, tras el referido motivo del Barrio Latino, con el coro dividido en grupos: «Aranci, datteri! / Caldi i marroni! / Ninnoli, croci», un inicio que toma como modelo el cuarto acto de *Carmen*, de Bizet («À deux quarts! À deux quarts!»), a pesar de que la mayor efectividad de Puccini suele provocar el aplauso espontáneo del público al levantarse el telón. Prosigue con una serie de intervenciones breves de canto en estilo dialogado, hábilmente tintadas por la orquesta, donde se combinan solistas con intervenciones del coro; algunas son breves ejemplos de *arietta*, como la que canta Rodolfo para presentar a Mimì («Questa è Mimì») o la de la costurera sobre el tocado que ha comprado («Una cuffietta a pizzi, tutta rosa») y cuyo tema, relacionado con su deseo especial, volveremos a escuchar en el cuarto acto asociado con su manguito para calentarse las manos. La entrada de Musetta, a continuación, marca el inicio del *tempo d'attacco*. Se presenta a la cantante con un motivo, después relacionado con su condición de mujer liberada («Voglio fare il mio piacere»), pero también a su acompañante, el viejo Alcindoro, con un motivo que es su opuesto temático («Come un fachino»). Y se inicia el famoso vals de Musetta, un *cantabile* que esta vez Puccini convierte hábilmente en un *pezzo concertato* tripartito donde intervienen todos los solistas; lo inicia la cantante con su tema principal («Quando me'n vo»), dispone de una sección central donde Rodolfo pone a Mimì en antecedentes sobre la historia amorosa de sus dos amigos («Marcello un di l'amò») y termina con la *ripresa* convertida en un apasionado dúo entre Marcello y Musetta («Gioventù mia»). Sigue el habitual *tempo di mezzo* que sirve para apagar el fuego emocional («Marcello! / Sirena!»), desde un *fortississimo* hasta un *pianissimo*, pero también para marcar el inicio lejano de la marcha militar que da pie a la *stretta* final con el coro y todos los solistas.

ARQUETIPOS FEMENINOS MODERNOS Y FLEXIBLES

La personalidad dramática de las dos protagonistas femeninas revela otro elemento de interés para la ópera: su modernidad. Aparte de la creatividad de Illica para caracterizar a Musetta y Mimì, pues no dudó en fusionar para la última detalles del original de Henry Murger de la costurera Francine



La Barrière d'Enfer (Cuadro Tercero). Fotografía de Giacomo Brogi (1896).

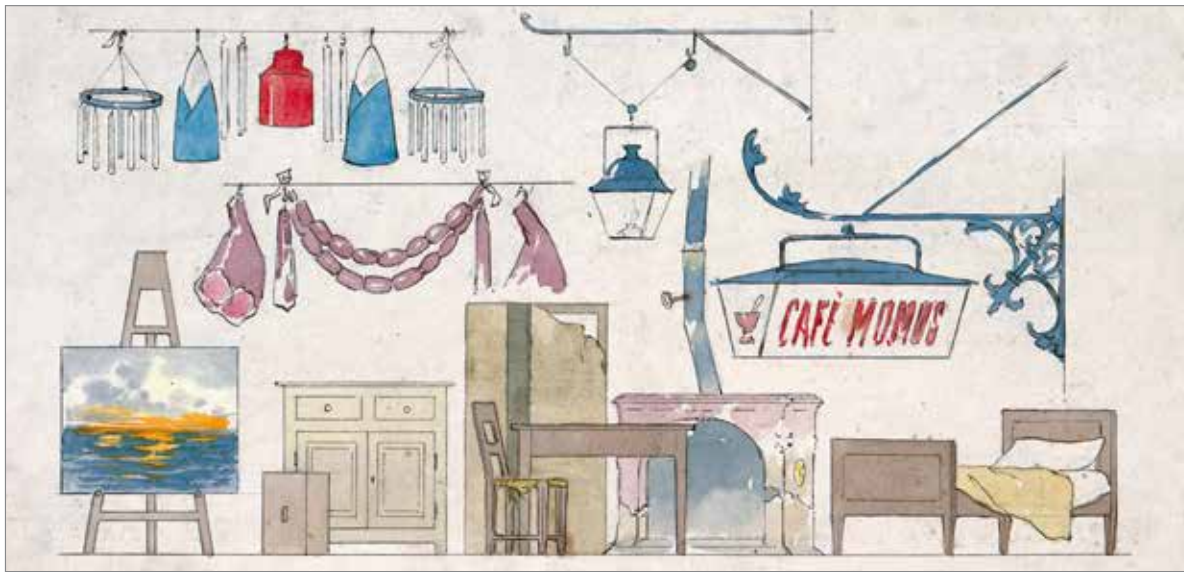
Archivio Storico Ricordi

con la florista Mimì, llama la atención la adopción de arquetipos ideales de heroínas en consonancia con la reconsideración social del papel de la mujer a finales del siglo XIX y principios del XX. De hecho, Illica altera las relaciones de poder para que sean ellas los personajes más fuertes y complejos de la ópera. Lo hace añadiendo un elemento de igualdad creativa con los protagonistas masculinos del que carece la novela original. Mimì se presenta, por ejemplo, como «creadora» de flores bordadas («Ma i fior ch'io faccio») y Rodolfo resalta esa

Mimì puede vincularse con el arquetipo tradicional de la heroína sentimental, mientras que Musetta se acerca más al prototipo seductor de la mujer fatal financiada por hombres ricos

capacidad cuando la presenta a sus compañeros, que equipara con la suya de poeta («Dal mio cervel sbocciano i canti, / dalle sue dita sbocciano i fior»); Musetta también adopta un perfil artístico independiente como «profesora de canto» en el tercer acto.

Pero ambas se desarrollan como personajes muy diferentes, aunque con una flexibilidad dramática sorprendente. Por un lado, Mimì puede vincularse con el arquetipo tradicional de la heroína sentimental, tal como se había establecido en el siglo XIX a través de libros de conducta y costumbres, mientras que Musetta se acerca más al prototipo seductor de la mujer fatal financiada por hombres ricos, tan habitual en la literatura coetánea a la ópera. Esa oposición entre los arquetipos de *femme fragile* y *femme fatale* se trastocaba, peligrosamente, en una escena del libreto original: el suprimido acto en el *cortile* o patio trasero, en el que Musetta presenta a Mimì al joven y rico vizconde Paolo, por el que terminará dejando a Rodolfo.



Diseños de atrezzo de Adolf Hohenstein para los Cuadros Primero, Segundo y Tercero en el estreno de *La bohème* (Turín, Teatro Regio, 1 de febrero de 1896).

Archivio Storico Ricordi

A Puccini le molestaba este episodio, pues aproximaba la personalidad de las dos heroínas. No hay duda de la intención que impuso de oponerlas todo lo posible: la imagen de Mimì se carga de diminutivos y se la compara con una muchacha, algo que contrasta sexualmente con la imagen seductora de Musetta. Pero también hay cierta flexibilidad en el retrato de las dos protagonistas. Mimì subvierte el modelo de la heroína sentimental con cierto perfil caprichoso cuando adquiere el tocado o el manguito, que Puccini subraya, tal como hemos visto, con el tema del deseo especial, o pregunta a Rodolfo por sus celos. Por su parte, el motivo rítmico de Musetta deja bien claro su carácter veleidoso, aunque el personaje se transforma por la enfermedad de Mimì: pasará de mujer fatal a heroína sentimental, que abandona la manipulación por el altruismo e incluso se vuelve piadosa. Esas personalidades no sólo se reflejan en la música, tal como hemos visto, sino también en los tipos vocales. Mientras Mimì coincide con el arquetipo habitual de heroína del melodrama italiano tradicional, que canta una soprano lírica, Musetta introduce una variante frívola completamente nueva por su perfil coqueto, caprichoso y dominador. De hecho, no fue fácil para Puccini y Ricordi dar con la soprano idónea para el estreno de la ópera e incluso hoy es fácil encontrar este personaje cantado por sopranos ligeras, líricas *spinto* e incluso mezzosopranos con facilidad en el registro agudo.

TINTURA ORQUESTAL Y REMINISCENCIAS TEMÁTICAS

Aparte de la caracterización de los dos personajes femeninos de la ópera, la supresión del referido acto en el *cortile* de Musetta obedeció para Puccini también a una evidente necesidad de equilibrio dramático. La alegría de los dos primeros actos se tornará en nostalgia, dolor y muerte en los dos últimos. Y el compositor de Lucca no sólo lo subraya con una tintura orquestal cada vez más específica y directa, sino incluso con el desarrollo de su técnica de reminiscencias musicales para

caracterizar a cada personaje, que ya había utilizado en los anteriores, pero que ahora se vuelve mucho más precisa y efectiva. Lo primero resulta evidente en el inicio del tercer acto, con esa representación ambiental tan efectiva de los copos de nieve cayendo al amanecer en la aduana del bulevar exterior de París. Puccini los representa con una escala descendente de quintas paralelas por grados conjuntos en la flauta y el arpa sobre un trémolo de los violonchelos. Este inicio cosechó tantos detractores como defensores por su efectividad. Y, entre los últimos, parece que se encontró el mismísimo Debussy; el compositor francés confesó a Falla, según Jaime Pahissa, que nadie había retratado París como Puccini en *La bohème*. Por su parte, la referida técnica de reminiscencias puede verificarse también al comienzo del tercer acto, pues cada personaje viene precedido de su correspondiente tema asociado e incluso se producen momentos de una impresionante concentración temática en pocos segundos de música, como sucede con la reaparición de Rodolfo saliendo de la taberna, que se acompaña por un contrapunto de su motivo inicial con el tema apasionado de su aria del primer acto. El poeta se dirige a Marcello, y escuchamos el motivo de los bohemios asociado al pintor, e inicia su intervención («Marcello. Finalmente!») sobre su motivo inicial.

Esta asombrosa concentración de reminiscencias temáticas terminaría afectando a las nuevas arias del tercer acto. Es el caso de «D'onde lieta al tuo grido», que inicia Mimì a partir de su motivo principal y la orquesta acompaña, a continuación, en su segunda melodía («Ascolta, ascolta»), con reminiscencias de motivos relacionados con su primer encuentro con Rodolfo o por ecos del tema del Barrio Latino. El acto culmina con un lírico dúo de Mimì y Rodolfo, a modo de *cabaletta* («Addio, dolce svegliare alla mattina!»), donde Puccini reutiliza la melodía de *Sole e amore*, una bella *mattinata* que había compuesto en 1888. Pero el apasionado *duetto* se transforma admirablemente

en cuarteto cuando aparecen Marcello y Musetta discutiendo, y una misma música sirve para representar dos formas tan diferentes de amarse e incluso para evocar la alegría y el dolor, pues Rodolfo pospone su separación de Mimì hasta la llegada de la primavera. Las simetrías estructurales del cuarto acto con el primero se subrayan nuevamente por medio de innumerables reminiscencias melódicas. Aquí resulta incluso más efectiva la flexibilidad dramática de Puccini para tinter una música alegre de nostalgia y melancolía. Pero el compositor no renuncia a añadir nuevas melodías para resaltar algunos momentos del acto. Lo hace principalmente en dos momentos: en la conmovedora *arietta* de Colline («Vecchia zimarra»), en la que el filósofo se despide de su abrigo como quien dice adiós a la inocencia del pasado, y en el *duettino* que cantan Mimì y Rodolfo cuando se quedan a solas («Sono andati») tras una introducción donde la orquesta nos pone en antecedentes musicalmente acerca de su primer encuentro.

Pero quizá sea la muerte de Mimì uno de los momentos musicalmente más impresionantes de toda la ópera. Puccini consigue, por medio de la orquesta, que sean los espectadores los únicos que perciban el dramático momento en que expira la joven costurera. Aquí la reminiscencia temática se une a la tintura orquestal de una forma sorprendente. Mimì le dice a Rodolfo que con él siempre tendrá sus manos calientes, mientras la cuerda acompaña su canto entrecortado con un fragmento de la melodía

Página de la partitura autógrafa de *La bohème* en que se describe musicalmente la muerte de Mimì, simbolizada por una calavera dibujada en el margen izquierdo, fol. 259r.

[Archivo Storico Ricordi](#)



de «Che gelida manina». Pero, al mismo tiempo, el resto de la orquesta registra el sonido de sus constantes vitales: el arpa marca los latidos de su corazón y el clarinete su respiración, una nota pedal

que se detiene tras el último latido del arpa. Puccini marca en el autógrafa de su partitura ese momento con una calavera y unas tibias encima del nombre de Mimì y dispone, a continuación, una larga pausa con un inmenso calderón que es interrumpido por una brusca modulación a Si menor que determina el desenlace. Sorprendentemente, ninguno de los protagonistas se percata de lo sucedido. Musetta reza y tranquiliza a Rodolfo; el pintor piensa que Mimì está dormida. Será Schaunard quien primero se dé cuenta de la situación, seguido de Marcello, mientras Rodolfo, Musetta y Colline (que acaba de regresar) se afanan por apartar de la cara de Mimì el rayo de sol que entra por la ventana. La previsión de Rodolfo, al final del tercer acto, se ha cumplido: su separación de Mimì coincide con la llegada del primer sol de la primavera.

Puccini finalizó la composición de la ópera el 10 de diciembre de 1895. Algunos biógrafos han recreado, a través de testimonios de amigos, ese momento en una cabaña de Torre del Lago que habían bautizado como «Club La Bohème». Por el contrario, otros aseguran que Puccini escribió la escena de la muerte de Mimì a solas y en el silencio de la noche. Sea como fuere, Ferruccio Pagni y Guido Marotti aseguran que Puccini finalizó *La bohème* en la referida e improvisada taberna mientras ellos bebían, fumaban y jugaban a la brisca. «Silencio, chicos, que ya he terminado», les interrumpió. Tocó y cantó para ellos la escena final. Y se echó a llorar mientras lo abrazaban. Entonces alguien hizo un vaticinio («Esa página te hace inmortal») que ha resultado certero. Si atendemos a lo sucedido el día de su estreno, el 1 de febrero de 1896 en Turín, la obra quedó ensombrecida por el estreno italiano pocas semanas atrás de *El ocaso de los dioses*, en el mismo Teatro Regio. Wagner sería el modelo de la ópera venidera, pero Puccini terminaría abriendo una veta hacia fenómenos masivos como el musical y el cine.

Puccini consigue, por medio de la orquesta, que sean los espectadores los únicos que perciban el dramático momento en que expira la joven costurera



PABLO L. RODRÍGUEZ

Pablo L. Rodríguez es profesor de Musicología en la Universidad de La Rioja y crítico musical de *El País*.