

La Ur-Manon Lescaut en La Scala

FERNANDO PEREGRÍN GUTIÉRREZ (1948-2023)

Bien sabido es que *Manon Lescaut*, la tercera ópera de Puccini, fue la primera en obtener y mantener fama internacional. Pese a ello, a veces ha sido tratada con cierta condescendencia por aquellos que generalmente intentan defender los inicios de Puccini. El compositor, leemos, en ese momento todavía estaba probando el terreno en el campo operístico y, aún sin estar seguro de su propio potencial, cometió algunos errores de cálculo debido al deterioro de la integridad dramática de la obra; además, dicen que, estando aún por encontrar una voz musical individual, Puccini se entregó abiertamente a la influencia de los demás. *Manon Lescaut* sería, en definitiva, un trabajo de aprendizaje.

La ópera queda redimida, ciertamente, por algunos fragmentos maravillosos, por algunas escenas concretas muy logradas y por algunas melodías realmente hermosas; pero para muchos eruditos y conocedores profundos del corpus operístico *pucciniano*, no es un trabajo que deba tomarse muy en serio considerado como un todo. Mosco Carner la define así:

Una composición agrietada, desprovista de sutilezas psicológicas y dramáticas pero rica en una exuberancia inagotable de ideas melódicas.

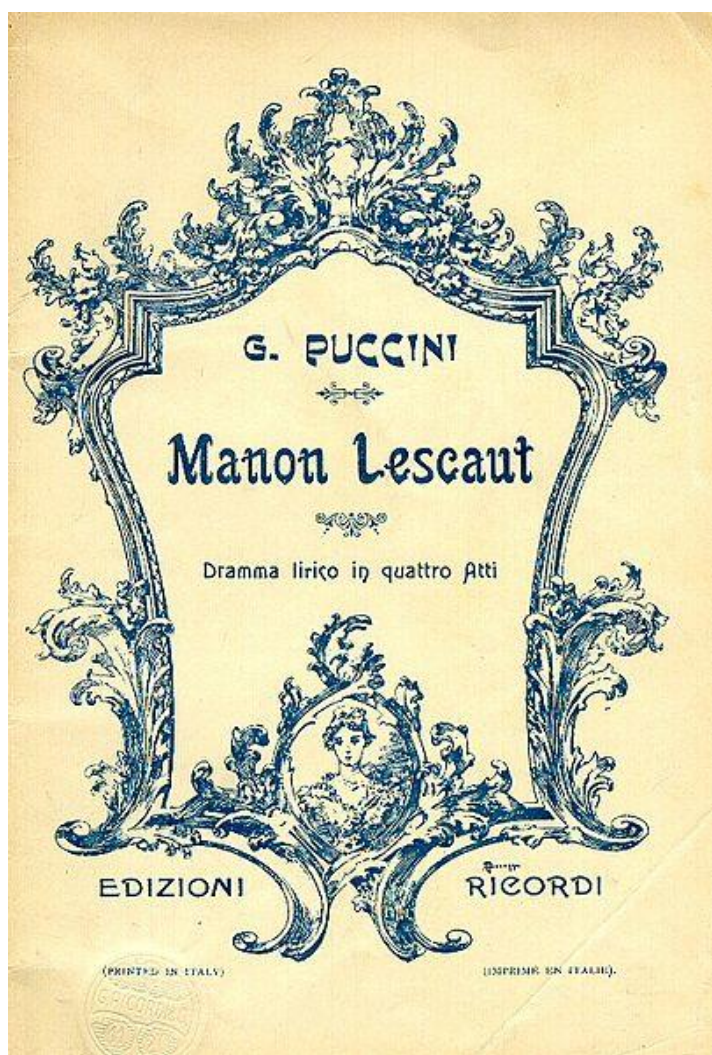
Basta con saber de la génesis de esta obra para entender estos juicios sobre *Manon Lescaut*. Puccini se sintió muy inspirado por la potencialidad como melodrama de la novela del [Abate Prévost](#), que originalmente se llamó *Historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut*, y formaba parte de las *Memorias y Aventuras de un hombre de calidad retirado del mundo*. Pero, como suele suceder, la inspiración inicial se enredó pronto en interminables disputas con los libretistas, en los altercados causados por las nerviosas incertidumbres del compositor sobre el rumbo dramático de la obra, y también, más tarde,



Ur-Manon Lescaut
© 2019 Teatro alla Scala

por su insistencia en que se crearan situaciones dramáticas y literarias en las que se pudiera valer de su propia música ya compuesta con anterioridad.

En ese sentido, ninguna ópera de Puccini contiene más música "vieja" que *Manon Lescaut*. A veces, las interpolaciones se separan de manera obvia, por ejemplo, en el caso del delicioso madrigal del segundo acto, derivado de un pasaje religioso (¡un *Agnus Dei!*), escrito en 1880. Pero en más de un caso, como en el intermezzo y en el tercero y cuarto actos, con el uso de fragmentos de *Crisantemi*, una elegía escrita en 1890 para cuarteto de cuerdas (o para orquesta de cuerdas), la música preexistente tiene una poderosa influencia en el contexto que rodea a estas interpolaciones. El hecho más sorprendente de todos es que en el primer acto la aria de "Des Grieux", "Donna non vidi mai", posiblemente el número más famoso de la ópera, se deriva de una escena dramática compuesta por Puccini para los exámenes para obtener el diploma del conservatorio de Milán, basado en un texto de Felice Romani, el libretista favorito de Bellini. Estos préstamos personales – reciclajes, diríamos hoy—diferenciados podrían hacer que inmediatamente cuestionemos la validez total de la coherencia musical en el trabajo de Puccini. Además, al menos para *Manon Lescaut*, existe un nivel aún más básico de variedad estilística. La obra abunda en referencias a los estilos musicales de otros compositores a los que Puccini tuvo que confrontarse en sus años en los que estaba aún "verde" y buscaba su propio estilo: Richard Wagner y Giuseppe Verdi.



Manon Lescaut. Portada de la primera edición. © Dominio público.

Por otro lado, las fricciones con los libretistas provocaron chispas y, cuando finalmente se terminó, el texto de *Manon Lescaut*, había pasado por no menos de siete manos: primero las de Ruggero Leoncavallo, que en ese momento era todavía más libretista que compositor; luego por las del renombrado dramaturgo Marco Praga y su colega versificador Domenico Oliva; luego cayó en las manos del tándem Luigi Illica y Giuseppe Giacosa, quienes más tarde sufrirían grandes dosis de lo que se llamó "tortura - Puccini" en la creación de *La Bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*, quienes, al final y ocasionalmente, habían dado alguna que otra mano de ayuda en el libreto de *Manon Lescaut*. Además, intervino en el texto el propio Puccini y su agotado editor, Giulio Ricordi. Al final como dijo William Ashbrook, resultó "un folleto que requirió para escribirse tres años y siete manos, lo que no fue en absoluto una broma".

Tan confusa fue la autoría del libreto que nadie aparece acreditado como tal en la

febrero de 1893 en el Teatro Regio de Turín. Además, ni siquiera la primera representación frenó este trabajo de retoques: Puccini continuó, en períodos diversos, volviendo a la partitura, a veces mucho, a veces poco. Incluso llegó a hacer la vista gorda ante cambios introducidos por terceros, por lo que probablemente no haya una versión definitiva de *Manon Lescaut*, sino que simplemente a la hora de ponerse en escena, se tiene que elegir una de las innumerables variantes que se le ofrecen al *regista* y al director de orquesta, mas teniendo en cuenta alguna cierta desconfianza que tuvo siempre el propio compositor de todas esas versiones.

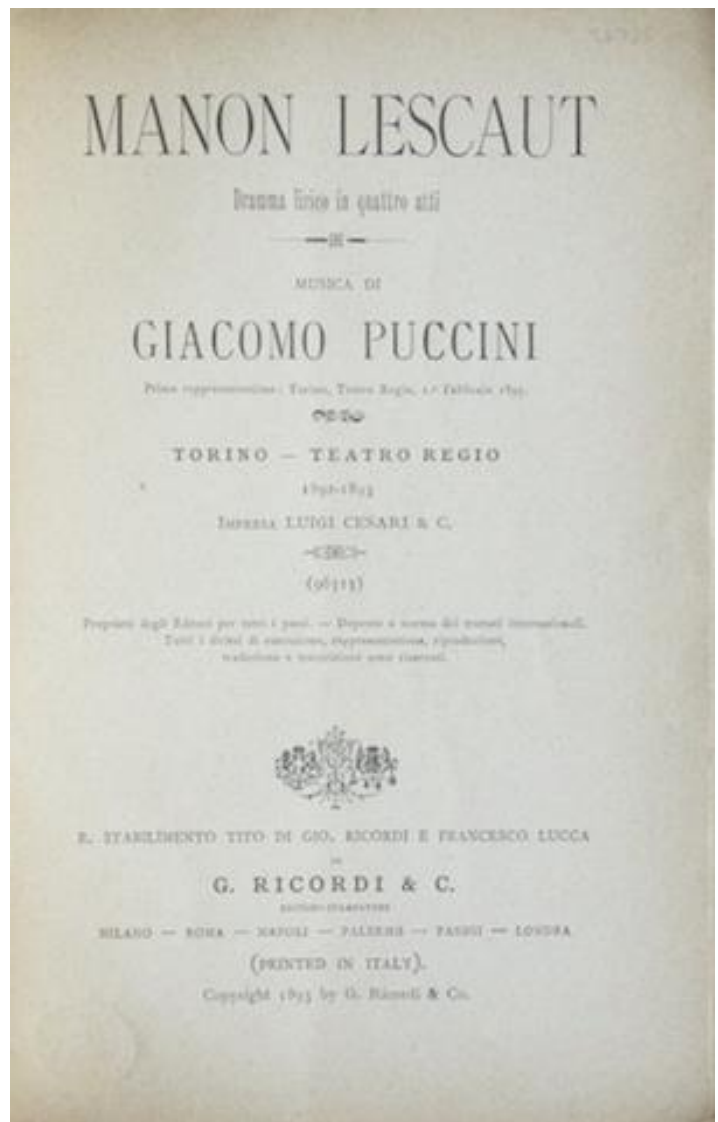
Puccini, en búsqueda de un estilo italiano propio

El influjo de Wagner tiene lugar sobre todo en el rigor y la coherencia con que Puccini tomó posesión de la técnica *leitmotivistica* - cuyo ejemplo más ilustrativo es la música del Intermezzo sinfónico previo al Acto III, donde la orquesta nos adelanta temas musicales del aria del Acto IV de “Des Grieux”: “Manon, senti, amor mio... Vedi, son io che piango...”, y el subsiguiente dúo con “Manon” –mas fusionándola con la concepción italiana del drama en música, cuyos pilares seguían siendo la melodía y el canto.

Por ello se suele considerar a *Manon Lescaut* como el origen de la nueva *italianità* que aporta Puccini a la ya larga *stagione* del melodrama italiano. El material temático utilizado en el trabajo determina un sistema articulado de relaciones, que vincula a los personajes con las situaciones experimentadas y con los estados mentales relativos, en relaciones donde la música a menudo adquiere un peso decisivo, desvinculada de las necesidades narrativas puras y simples para crear alambicadas asociaciones simbólicas. Piénsese en el tema del nombre (“Me llamo Manon Lescaut”), precedido por la llegada del vagón de tren en Amiens: de esta secuencia, Puccini tomó la pauta, variándolo como leitmotiv, para muchos momentos clave de la historia, casi como si en la música del protagonista estuviese contendida en potencia su futuro y el de su amante.

Tocante al influjo de Verdi, en esta gran obra del romanticismo musical tardío que es

portada de la partitura original, que fue la que se usó para el estreno del [1 de](#)



Locadina del Teatro Regio de Turín para el estreno absoluto de *Manon Lescaut* el 1 de febrero de 1893. © Dominio público.

Manon Lescaut, el cuarto acto de *Manon Lescaut* recuerda los finales de *Don Carlo* y *Aida*. Y nos deja en claro la enorme distancia con el melodrama de Verdi, donde la muerte era la única posibilidad para que los individuos, oprimidos por el poder, realizaran sus legítimas aspiraciones terrenales. "¡No quiero morir!", Grita "Manon". Los amantes de Puccini continúan avanzando en la arena del desierto, hasta el último suspiro en busca de una salvación imposible, porque, para Puccini, la única certeza es la vida.



Locadina de la primera representación de *Manon Lescaut* en la Scala tras la reconstrucción del teatro, finalizada la Segunda guerra mundial. © by Archivo Histórico del Teatro alla Scala, 21 de enero de 1949.

Manon Lescaut pudo finalmente subir a los escenarios porque Puccini propuso a su editor Ricordi una versión al estilo verista, -tan en boga por aquellos años—de la *Manon* del Abate Prévost, que ya había convertido en ópera, y con mucho éxito, el compositor francés Jules Massenet. Esta circunstancia hacía que Ricordi considerase poco afortunada la elección de Puccini, quien, finalmente, convenció al editor diciéndole: “la *Manon* de Massenet, es una trasnochada criatura de peluca empolvada; yo la convertiré en un personaje de carne y hueso. Massenet – continúa Puccini para convencer al dudoso editor – siendo francés, sentía a *Manon* con minués y polvos de tocador; yo la siento como italiano, víctima de una pasión desesperada”.

En *Manon Lescaut*, pues, Puccini marca una serie de características que influirán en sus óperas posteriores, creando un nuevo tipo de mujer que él llamó *piccola donna innamorata* y que encarnaba a la mujer víctima. Todas sus faltas son consecuencia del amor, y por este motivo deben aceptar su triste destino. En este aspecto, la frívola y coqueta Manon – la de la peluca empolvada de Massenet de la que renegaba Puccini— tiene semejanzas con las patéticas Mimi de *La Bohème*, Cio-Cio-San de *Madama Butterfly* y Liù de *Turandot*. Pero Manon no sólo es víctima de su amor desenfrenado y cargado de erotismo, sino de su enorme poder de seducción. Así le escuchamos decir, en el último acto: “mi belleza me ha causado nuevas desgracias, ellos quisieron apartarme de él”.

Con todo ello, la capacidad musical de Puccini y su innata facilidad para crear bellas melodías hacen olvidar el carácter fragmentario—de *collage*, se ha llegado a decir— y deslavazado de la historia, inferior teatralmente, sin duda, a la ópera de Jules Massenet.

Ricordi, Roger Parker y Riccardo Chailly en busca de la Manon Lescaut original

Para este nuevo *allestimento scenico* del Teatro alla Scala que se estrenó el pasado 31 de marzo, Chailly ha optado por la versión de su estreno absoluto de 1893, en lugar de la tradicional en el coliseo milanés que es la que dirigió Arturo Toscanini en la Sala Piermarini en 1923. El propio Puccini hizo muchos cambios en *Manon Lescaut* durante el período de treinta años que va desde el estreno absoluto de la ópera en el Teatro Regio de Turín— curiosamente, ocho días antes de la *prima assoluta* del *Fastaff* de Verdi en La Scala y casi nueve años después del estreno parisino de la *Manon* de Massenet—hasta su presentación en ese teatro en el citado año de 1923.

Para esta recuperación de la *Ur-Manon Lescaut*, el Teatro allá Scala se ha valido de la edición crítica de Roger Parker para Riccordi de *Manon Lescaut* que proporciona al elenco de cantantes y a la orquesta disponer de numerosas versiones existentes de la ópera provenientes de varias fuentes. La partitura ha sido revisada a fondo, dejando a un lado los numerosos cambios en la partitura tradicional introducidos después de la muerte de Puccini. Esta versión se centra en las características experimentales de *Manon Lescaut*, como parte del desarrollo de Puccini como compositor. Esta versión no solo revisa partes que han sido cortadas o modificadas sucesivamente en versiones posteriores, sino que también enfatiza una coloración instrumental mucho más densa, con tonos más atrevidos en todo momento.

Las diferencias principales entre la primera versión del Regio y la que se realiza con más frecuencia, como explica el propio Maestro Chailly, se encuentran en los Actos Primero, Segundo y Cuarto.

Lo más significativo es al final del Primer Acto. Ante la noticia de que Manon y Des Grieux han huido, luego de un gran acelerando, seguido de un estallido orquestal, hay un Largo sostenido (introducido por la cita del trombón de la melodía 'Donna non vidi mai') con un solapamiento entre solistas, coros y orquesta, sorprendentemente caracterizado por una complejidad rítmica muy moderna. Todo termina con una stretta final salpicada de risas de burla hacia Geronte. La obsesión wagneriana, evidenciada por la exigente escritura orquestal, se manifiesta completamente en el segundo acto con el *Tristan-Akkord*, que es como una serpiente subterránea. Denota la sensualidad del amor entre Manon y Des Grieux. Esta referencia a la escritura wagneriana me llevaría a pedir, como hice con *Chénier*, que los espectadores no aplaudieran después de las arias, porque la escritura se concibe como un todo continuo, incluso desde el punto de vista armónico. En total hay 137 compases nuevos que nunca antes se habían escuchado en La Scala. Después de la gran romanza del Cuarto Acto 'Sola, perduta e abbandonata', cuando Manon dice "no, no quiero morir", que aquí se repite varias veces, hay un pequeño interludio sinfónico, como un comentario orquestal lacerante ".

Sería inútil pretender que *Manon Lescaut* resultara en el escenario de un teatro lírico tan convincente e infalible como *La Bohème* o *Tosca*. Siempre ha permanecido en la periferia del repertorio y, con toda probabilidad, nunca disfrutará de los favores y apreciaciones unánimes del público y de los críticos, como las obras posteriores de Puccini. Sin embargo, parece más que razonable intentar una cierta



revalorización de esa ópera. Esto es precisamente lo que ha intentado el Teatro alla Scala y su director musical Riccardo

Chailly con la producción que se representa estos días en la Sala Piermarini.

Manon Lescaut. Giuseppe Di Stefano y Clara Petrella. © by Archivo Histórico del Teatro alla Scala, Temporada 1956/1957.

Manon Lescaut en La Scala tras su reconstrucción en la posguerra

La relación de *Manon Lescaut* con el público *scaligero* y con los responsables artísticos de La Scala no se puede comparar, en línea con lo que se acaba de apuntar, con la de *La Bohème* o *Tosca*. Si nos limitamos al período que se inicia con la temporada 1947/1948, primera completa desde la reconstrucción en 1946 del teatro tras la Segunda guerra mundial, vemos que *Tosca* se ha representado en 143 ocasiones, *La Bohème* en 264 y *Manon Lescaut*, en 49.



Manon Lescaut. Producción de Piero Faggioni y Dante Ferreti. © by Archivo Histórico del Teatro alla Scala, Temporada 1977/1978.

(temporada 1947/1948) y a Gianandrea Gavazzeni y a reconocidos directores *puccinianos* como Georges Prêtre (1977/1978, temporada del bicentenario del teatro), Lorin Maazel y Riccardo Muti.

Los distintos protagonistas y compañías de canto que han aparecido desde 1947 hasta 1998, han sido de calidad y relevancia variable. La soprano que más funciones ha protagonizado en La Scala durante estos años ha sido Sylvia Sass, seguida de cerca por Clara Petrella y Nina Rauttio, una minusvalorada soprano rusa que hizo una espléndida carrera internacional de la década de 1990 desde su “casa” adoptiva, la Royal Opera House Covent Garden de Londres, y a la que tenían en gran estima Luciano Pavarotti y Lorin Maazel. Por su parte,

En total se han realizado, en ese período, cuatro montajes distintos de *Manon Lescaut* en La Scala. Entre estos montajes destacan los de los directores escénicos Piero Faggioni (que contó con la colaboración como escenógrafo de Dante Ferreti, dando como resultado la que quizá haya sido la producción más logada durante los años que revisamos), Jonathan Miller y Liliana Cavani (en la temporada 1997/1998 y que fue el montaje anterior al de esta temporada).

Como *Maestro concertatore e direttore d'orchestra*, hay que señalar a dos clásicos del foso de La Scala, Antonino Voto



Manon Lescaut. Producción de Jonathan Miller y Denis Fruchaud. © by Archivo Histórico del Teatro alla Scala, Temporada 1991/1992.

el director musical de La Scala por entonces, Riccardo Muti, tuvo como “Manon” a otra soprano rusa (o mejor, ruso-ucraniana), Maria Guleghina, estupenda *pucciniana* que interpretó ese rol en numerosos teatros líricos de prestigio internacional. Era una gran actriz a la que sacó lo mejor de sí misma el singular, chocante e inteligente director teatral y operístico inglés (y activista del ateísmo), Jonathan Miller, un intelectual de renombre y valía.

Como “Des Grieux”, triunfaron en esos montajes de la segunda mitad del siglo pasado, Mario del Monaco, Giuseppe Di Stefano, Plácido Domingo, Peter Dvorsky y, en menor medida, José Cura (en la última producción de esta ópera, que dirigió Muti).