ARTÍCULO ORIGINAL

EL PALAIS GARNIER EN LA HISTORIA MUSICAL EUROPEA: REPERTORIO, CREACIÓN Y PRESENCIA ESPAÑOLA*

The Palais Garnier in European Music History: Repertoire, Creation and Spanish Presence

Alejandro López Román**
Académico de Número de la sección de Arquitectura y Bellas Artes de la Real Academia de Doctores de España
alejandroroman@gmail.com

RESUMEN

Este artículo examina la historia musical del Palais Garnier desde su inauguración en 1875 hasta la actualidad, atendiendo a su papel dentro de la evolución de la vida operística y coreográfica europea. A partir de una delimitación rigurosa entre la historia de la Opéra de Paris y los acontecimientos desarrollados específicamente en el Garnier, se estudian la transformación de su repertorio, su función como espacio de creación y consagración artística y la circulación internacional de compositores, directores, cantantes y bailarines. El trabajo aborda la continuidad de la tradición francesa, la incorporación progresiva de repertorios extranjeros, la creación operística y coreográfica, así como las transformaciones producidas durante los siglos XX y XXI. Especial atención recibe la presencia de España, diferenciando entre la participación efectiva de compositores e intérpretes españoles y la construcción musical y escénica de un imaginario español por autores extranjeros. El estudio muestra al Palais Garnier como un espacio de conservación, renovación y creación, capaz de adaptar su función artística a diferentes contextos históricos, estéticos e institucionales.

PALABRAS CLAVE: Palais Garnier, ópera, danza, repertorio, creación musical, España.

ABSTRACT

This article examines the musical history of the Palais Garnier from its inauguration in 1875 to the present day, focusing on its role in the development of European operatic and choreographic culture. By carefully distinguishing the history of the Paris Opera from events that specifically took place at the Garnier, the study explores the transformation of its repertoire, its function as a space for artistic creation and consecration, and the international circulation of composers, conductors, singers, and dancers. It considers the continuity of the French tradition, the gradual incorporation of foreign repertoires, operatic and choreographic creation, and the transformations experienced throughout the twentieth and twenty-first centuries. Particular attention is devoted to Spain, distinguishing between the actual presence of Spanish composers and performers and the musical and theatrical construction of Spanish imagery by foreign composers. The study presents the Palais Garnier as a space of preservation, renewal, and creation, capable of adapting its artistic role to changing historical, aesthetic, and institutional contexts.

KEYWORDS: Palais Garnier, opera, dance, repertoire, musical creation, Spain

* Sesión académica de la RADE celebrada el 14-10-2026 con el título *El Palais Garnier, siglo y medio de espectáculo.* . https://www.rade.es/pagina.php?item=2007

** Compositor; Doctor en Filosofía por la UNED. Académico de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Profesor del Programa de Doctorado «Música y su Ciencia y Tecnología» de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM); Codirector del Máster en «Tecnologías en la Composición de Bandas Sonoras y Música para Videojuegos» de la Universidad Complutense de Madrid (UCM

INTRODUCCIÓN: EL PALAIS GARNIER COMO OBJETO DE ESTUDIO MUSICAL

El Palais Garnier como escenario histórico de la vida musical europea. Los 150 años del Palais Garnier

El año 2025 marcó el 150º aniversario de la inauguración del Palais Garnier, abierto en 1875 y convertido desde entonces en uno de los espacios más emblemáticos de la vida lírica y coreográfica europea. A lo largo de siglo y medio, su escenario ha acogido estrenos, nuevas producciones, recuperaciones de repertorio, transformaciones interpretativas y actuaciones de algunos de los compositores, directores, cantantes y bailarines más relevantes de los siglos XIX, XX y XXI. La conmemoración de esta efeméride ofrece, por tanto, una oportunidad especialmente adecuada para reconsiderar su historia no solo desde el punto de vista patrimonial, sino también desde la perspectiva de su legado musical y de su influencia sobre la evolución del repertorio y de las prácticas interpretativas.

Integrado en la Opéra de Paris, el Palais Garnier ha ocupado una posición privilegiada dentro de la cultura musical francesa y europea. Desde su inauguración, el teatro heredó una tradición institucional que se remontaba a la Académie royale de Musique y se convirtió en uno de los principales espacios de legitimación del gran repertorio operístico y coreográfico. Su importancia histórica no reside únicamente en las obras que se representaron en él, sino también en su capacidad para otorgar prestigio, consolidar carreras internacionales, incorporar nuevos repertorios y establecer modelos de interpretación y representación que posteriormente circularon por otros teatros europeos.

El presente artículo se centra fundamentalmente en el legado musical del Palais Garnier. Desde esta perspectiva, el análisis de su programación no puede limitarse a una simple enumeración de títulos, estrenos o intérpretes, sino que exige relacionar las decisiones artísticas con los condicionantes administrativos, económicos, sociales e institucionales que determinaron la actividad de la Opéra de Paris en cada período. La elección de una determinada obra, la recuperación de un título olvidado, la incorporación de un compositor extranjero o, por el contrario, su exclusión del repertorio responde a circunstancias que trascienden los criterios estrictamente musicales y se relacionan con cuestiones de prestigio institucional, política cultural, tradición, identidad nacional o legitimidad estética (Fulcher 1992, 120). El repertorio del Garnier constituye así un documento privilegiado para estudiar tanto la evolución de los gustos musicales como las transformaciones culturales de la sociedad parisina.

Este planteamiento obliga asimismo a establecer una delimitación rigurosa del corpus estudiado y, en particular, a distinguir entre la historia general de la Opéra de Paris, la historia operística de la ciudad y los acontecimientos que tuvieron lugar específicamente en el Palais Garnier. La actividad lírica parisina se desarrolló históricamente en distintos teatros e instituciones, por lo que no todas las obras fundamentales de la historia de la ópera francesa pueden vincularse directamente con este edificio. Un caso especialmente ilustrativo es *Carmen* de Georges Bizet. Aunque su importancia resulta indiscutible tanto para la historia de

la ópera francesa como para la construcción musical de un determinado imaginario de España, su estreno, en 1875, tuvo lugar en la Opéra-Comique y no en el Palais Garnier (Kuykendall 2020, 373). Por esta razón, su inclusión en una investigación centrada específicamente en el Garnier debe sustentarse en representaciones, producciones o acontecimientos efectivamente documentados en este teatro, y no únicamente en la relevancia general de la obra dentro de la cultura musical parisina.

Esta delimitación permite valorar con mayor precisión la aportación histórica del Palais Garnier, entendido no como un mero contenedor de repertorios ya consolidados, sino como un espacio de creación, recepción y transformación musical. A lo largo de su historia, el teatro acogió estrenos, incorporó nuevas corrientes estéticas, recuperó obras del pasado y participó en la consagración de compositores e intérpretes, contribuyendo en determinados casos a establecer prácticas interpretativas que trascendieron las producciones concretas. Desde esta perspectiva, su trayectoria permite observar simultáneamente la continuidad de una tradición institucional y las sucesivas transformaciones del canon operístico y coreográfico. La celebración de su 150.º aniversario ofrece así una ocasión especialmente adecuada para reconsiderar el Garnier como un observatorio de la cultura musical europea desde 1875 hasta la actualidad, atendiendo a la evolución del repertorio, la internacionalización de la vida musical, los cambios en los criterios de programación y la relación entre tradición, creación y modernidad.

1. NACIMIENTO Y SIGNIFICADO HISTÓRICO DEL PALAIS GARNIER

Antecedentes: la *Opéra de Paris* antes de 1875. Origen histórico de la institución. Sedes anteriores al Palais Garnier

La estrecha relación entre ópera y danza que caracterizaría posteriormente buena parte de la actividad del Palais Garnier pertenecía a una tradición institucional muy anterior a su inauguración. Durante el siglo XIX, la Opéra de Paris concebía ambos géneros como componentes complementarios del espectáculo: las grandes óperas incorporaban amplios *divertissements* coreográficos y determinadas veladas combinaban obras líricas con ballets independientes (Smith 1992, 1-2). Cuando el Garnier abrió sus puertas en 1875 heredó, por tanto, una cultura escénica en la que música vocal, orquesta y danza estaban profundamente interrelacionadas.

Para comprender esta continuidad es fundamental distinguir entre la institución y los edificios que la albergaron. La actual Opéra national de Paris hunde sus raíces en la Académie d'Opéra fundada en 1669 y, a lo largo de más de tres siglos, modificó reiteradamente su denominación —Académie royale de Musique, Académie impériale de Musique, Théâtre national de l'Opéra, entre otras— de acuerdo con las sucesivas transformaciones políticas

francesas (Opéra de Paris, "History", s.f.)[2]. Del mismo modo, ocupó numerosas sedes antes de instalarse en el Palais Garnier. Por ello, no todos los acontecimientos pertenecientes a la historia de la Opéra de Paris forman parte necesariamente de la historia del Garnier.

El antecedente inmediato fue la Salle Le Peletier, inaugurada en 1821 y convertida durante más de medio siglo en uno de los principales centros del *grand opéra* francés. Allí se estrenaron y consolidaron obras fundamentales del género y se desarrolló también una intensa actividad coreográfica. La decisión de construir un nuevo teatro se produjo después del atentado perpetrado el 14 de enero de 1858 contra Napoleón III y la emperatriz Eugenia cuando se dirigían a la Salle Le Peletier. En 1860 se convocó un concurso internacional, ganado en 1861 por Charles Garnier. El incendio que destruyó la Salle Le Peletier en octubre de 1873 no originó, por tanto, el proyecto del nuevo teatro, que llevaba años en construcción, pero sí aceleró considerablemente su terminación (Opéra de Paris, "Salle Le Peletier", s.f.). El Palais Garnier fue finalmente inaugurado el 5 de enero de 1875 (Opéra de Paris, "Palais Garnier", s.f.). Este proceso evidencia la continuidad institucional entre ambos teatros. El Garnier no creó una nueva institución operística, sino que proporcionó una nueva sede a la antigua Opéra de Paris, recibiendo con ella su repertorio, sus cuerpos artísticos y buena parte de sus tradiciones escénicas. La Salle Le Peletier había sido precisamente uno de los principales espacios de desarrollo del *grand opéra*, circunstancia que permite comprender la continuidad de este repertorio durante los primeros años del nuevo teatro.

Igualmente importante es distinguir la Opéra de Paris de la Opéra-Comique, institución independiente fundada en 1714 y vinculada históricamente a la Salle Favart. La Opéra-Comique desarrolló una tradición propia, asociada al género caracterizado históricamente por la alternancia entre números cantados y diálogo hablado, y fue escenario de estrenos fundamentales como *Carmen* de Bizet, *Manon* de Massenet, *Lakmé* de Delibes, *Les Contes d'Hoffmann* de Offenbach, *Pelléas et Mélisande* de Debussy y *L'Heure espagnole* de Ravel. Estos títulos pertenecen a la historia musical de París, pero sus estrenos no forman parte de la historia del Palais Garnier (Théâtre national de l'Opéra-Comique, "History & Heritage of the Opéra-Comique", s.f.).

También en este caso debe diferenciarse la institución de su edificio: la actual Salle Favart es la tercera levantada en ese emplazamiento y fue inaugurada en 1898, después del incendio de su predecesora en 1887. Por consiguiente, cuando se mencionan los estrenos de *Carmen* (1875), *Lakmé* (1883) o *Manon* (1884), se hace referencia a la Opéra-Comique y a una Salle Favart anterior, no al edificio actualmente conservado (Théâtre national de l'Opéra-Comique, "The Opéra-Comique", s.f.). Esta distinción entre institución, sede y escenario constituye un criterio metodológico esencial para el presente estudio: solo se atribuirán al Palais Garnier aquellos acontecimientos que puedan documentarse específicamente en este teatro, evitando

[2] Las referencias a fuentes electrónicas incorporan enlaces activos en los títulos de las obras, fichas o documentos citados, desde los que puede accederse directamente al recurso correspondiente.

identificar retrospectivamente toda la actividad de la Opéra de Paris —y, con mayor razón, toda la vida operística parisina— con el edificio inaugurado en 1875.

La inauguración del Palais Garnier y su significado cultural

Contexto político y cultural de su creación

El Palais Garnier fue inaugurado oficialmente el 5 de enero de 1875, culminando un proceso iniciado durante el Segundo Imperio y trasladando a una nueva sede una institución cuya historia se remontaba al siglo XVII (Prod'homme y Baker 1919, 531-532). La apertura del teatro adquiría así una dimensión que trascendía lo estrictamente musical: el edificio estaba llamado a convertirse en uno de los principales espacios de representación del prestigio cultural del Estado francés.

La historia política de su construcción resulta especialmente significativa. El proyecto había nacido bajo Napoleón III, en el contexto de la profunda transformación urbanística de París promovida durante el Segundo Imperio. El concurso para la nueva ópera fue convocado en 1860 y adjudicado al joven Charles Garnier en 1861. Sin embargo, las obras atravesaron un período marcado por la guerra franco-prusiana, la caída del Segundo Imperio en 1870 y el establecimiento de la Tercera República. De este modo, un edificio concebido originalmente dentro del programa monumental del régimen imperial terminó siendo inaugurado por el nuevo régimen republicano. Esta transición confiere al Palais Garnier un especial valor simbólico: representa al mismo tiempo una continuidad institucional de la Opéra de Paris y una discontinuidad política entre dos etapas fundamentales de la historia contemporánea francesa.

La inauguración de 1875 se produjo, además, en un momento de profunda transformación de la vida teatral y operística parisina. Durante buena parte del siglo XIX, la asistencia a la ópera había conservado un marcado componente de prestigio y ritual social, mientras que el sistema teatral francés avanzaba progresivamente hacia una mayor liberalización. Un momento decisivo había sido la legislación de enero de 1864, que permitió la apertura de nuevos teatros y eliminó buena parte de las antiguas restricciones que vinculaban determinadas salas con géneros específicos. Para entonces, las fronteras tradicionales entre ópera enteramente cantada y ópera con diálogo, así como entre géneros considerados «elevados» y «menores», se habían debilitado considerablemente.

La coincidencia cronológica resulta igualmente significativa: 1875, año de inauguración del Palais Garnier, fue también el de la muerte de Georges Bizet, uno de los principales compositores operísticos franceses del siglo XIX y, paradójicamente, un autor cuyas obras no llegaron a representarse en la Opéra de Paris durante su vida (Charlton y Langham Smith 1992, 274). El nuevo teatro nacía así en un momento de renovación estética e institucional en el que convivían la continuidad de las grandes tradiciones de la Opéra, las transformaciones del sistema teatral parisino y la aparición de nuevas formas de entender el repertorio lírico.

El Palais Garnier tras la apertura de la Opéra Bastille

La inauguración de la Opéra Bastille el 13 de julio de 1989 modificó profundamente la función del Palais Garnier dentro de la Opéra de Paris. Concebida como una sala de mayor capacidad y dotada de modernos equipamientos escénicos y espacios de producción, la Bastille asumió progresivamente buena parte de las grandes producciones operísticas de la institución. Tras su inauguración ceremonial, inició su actividad regular el 17 de marzo de 1990 con *Les Troyens* de Berlioz (Opéra national de Paris, "The Paris Opera in the 20th Century", s.f.). Desde entonces, el Palais Garnier reforzó especialmente su vinculación con el ballet (Charlton y Langham Smith 1992, 276), aunque esta redistribución funcional nunca fue absoluta y ambos teatros continuaron acogiendo producciones líricas y coreográficas.

El cambio se hizo particularmente visible en el ámbito de la creación contemporánea. Durante la dirección de Hugues Gall, numerosos estrenos mundiales se concentraron en Bastille, entre ellos *Salammbô* de Philippe Fénelon (1998), *K…* de Philippe Manoury (2001), *Perelà, l'homme de fumée* de Pascal Dusapin (2003), *L'Espace dernier* de Matthias Pintscher (2004) (Opéra national de Paris, "Hugues Gall", s.f.), *Adriana Mater* de Kaija Saariaho (2006) (IRCAM, "Adriana Mater", s. f.) y *Akhmatova* de Bruno Mantovani (2011) (Opéra de Paris. Play, "Akhmatova", s. f.). Sin embargo, la nueva distribución de funciones no supuso el abandono de la creación operística en el Garnier, que posteriormente volvió a acoger estrenos mundiales como *Trompe-la-Mort* de Luca Francesconi (2017), *Bérénice* de Michael Jarrell (2018) y *Le Soulier de satin* de Marc-André Dalbavie (2021). La apertura de Bastille debe entenderse, por tanto, como una redistribución de la actividad de la Opéra de Paris y no como una sustitución del antiguo teatro.

El proyecto de Bastille tampoco respondió únicamente a necesidades técnicas o de capacidad. Retomaba una aspiración histórica relacionada con la idea de una «ópera para todos», más accesible socialmente y alejada del modelo de prestigio y distinción tradicionalmente asociado al Palais Garnier (Shigihara 1994, 438). De este modo, la apertura del nuevo teatro modificó tanto la organización artística de la institución como el significado simbólico del Garnier, que dejó de ser su principal escenario operístico para convertirse en una de sus dos sedes fundamentales, preservando al mismo tiempo su particular peso histórico y cultural.

2. EL PALAIS GARNIER COMO INSTITUCIÓN Y CENTRO MUSICAL

La actividad musical del Palais Garnier

Función del teatro dentro de la Opéra de Paris

El Palais Garnier constituye actualmente, por lo tanto, una de las dos grandes sedes de la Opéra national de Paris. Su actividad combina ballet, ópera, conciertos, recitales y producciones especiales, manteniendo la continuidad de una tradición en la que los géneros

lírico y coreográfico han estado históricamente estrechamente relacionados. Tras la apertura de la Opéra Bastille, el Garnier reforzó especialmente su papel como sede del Ballet de la Opéra, sin perder por ello su función operística, concertística y representativa.

Archivo, biblioteca y conservación del patrimonio musical

Durante la segunda mitad del siglo XIX, Charles Nuitter desempeñó un papel decisivo en la formación de una biblioteca destinada a preservar el patrimonio histórico de la institución, iniciando una tradición archivística que continuaría desarrollándose posteriormente en el propio Garnier (Huebner 1992, 615). En consecuencia, el Palais Garnier alberga una de las colecciones operísticas nacionales más importantes existentes. Sus fondos conservan partituras y materiales de interpretación —muchos de ellos autógrafos— que se remontan a la fundación de la Opéra en 1671. Entre sus colecciones específicas se encuentra el Fonds Silvestri, dedicado a libretos de ópera italiana, además de documentación relacionada con las producciones operísticas y otros fondos históricos de gran relevancia (Wagstaff 1992, 1170). La existencia de este patrimonio convierte al Palais Garnier en un centro privilegiado para la conservación y el estudio documental de varios siglos de actividad musical.

Por otra parte, el Garnier desempeñó también un papel singular en la preservación de la memoria sonora. En 1907 y nuevamente en 1912 se depositaron en el teatro una serie de grabaciones fonográficas con la indicación de que permanecieran selladas durante un siglo antes de ser recuperadas. Una vez abiertas, estas fuentes ofrecieron un testimonio excepcional de las prácticas interpretativas de comienzos del siglo XX y adquirieron un considerable valor para el estudio histórico de la interpretación musical (Lawrence 2017, 198).

Como ejemplo de este patrimonio, los fondos documentales vinculados al Palais Garnier han permitido reconstruir la génesis de la tradición interpretativa a partir de los materiales de la ópera de Donizetti *Lucie de Lammermoor* conservados en la Bibliothèque de l'Opéra. Estos contienen adiciones manuscritas con la cadencia para soprano y flauta; el estudio de los diferentes tipos de papel confirma que estas páginas fueron incorporadas para la producción de 1889. Con motivo de las representaciones protagonizadas por Nelly Melba en el Garnier, se incorporó a la escena de la locura la célebre cadencia para soprano y flauta que posteriormente acabaría asociándose de manera casi inseparable a la ópera. Romana Margherita Pugliese ha demostrado a partir de fuentes manuscritas que esta cadencia no pertenecía a la concepción original de Donizetti y sostiene que muy probablemente fue compuesta por Mathilde Marchesi, maestra de Melba, con el propósito de poner en valor las excepcionales facultades virtuosísticas de la cantante (Pugliese 2004, 30-35). La intervención realizada para aquellas funciones parisinas trascendió así la producción concreta de 1889 y terminó modificando de forma duradera la tradición interpretativa y la recepción de una de las escenas más célebres del repertorio belcantista. El caso es significativo del valor de los archivos de la institución para reconstruir no solo la historia de su programación, sino también las transformaciones interpretativas surgidas en sus representaciones.

Dirección artística y política musical del Garnier

La actividad artística del Palais Garnier estuvo condicionada por una compleja estructura administrativa en la que la elección de los directores, las decisiones presupuestarias y los mecanismos de supervisión desempeñaban un papel determinante. El estudio de estos procesos permite entender la programación del teatro no únicamente como resultado de decisiones estéticas, sino como producto de negociaciones entre intereses artísticos, administrativos y estatales (Fulcher 1992, 119). La gestión artística del Palais Garnier se desarrolló dentro de un marco institucional en el que la autonomía de sus directores convivía con la tutela del Estado. Aunque el Ministerio de Bellas Artes no intervenía habitualmente de manera directa en decisiones concretas, constituía una presencia permanente que la dirección del teatro no podía ignorar (Huebner 1992, 616). La configuración del repertorio y la selección de artistas deben entenderse, por tanto, dentro de un sistema en el que las decisiones artísticas estaban condicionadas por relaciones administrativas y políticas más amplias.

El Palais Garnier como espacio de prestigio y consagración internacional

París como centro musical internacional durante los siglos XIX y XX

Desde su inauguración, el Palais Garnier ocupó una posición que trascendía ampliamente la función de simple teatro de ópera. Su prestigio estuvo ligado al papel simbólico de la Opéra de Paris como institución representativa de la cultura francesa y como espacio de legitimación artística, capaz de proyectar internacionalmente repertorios, intérpretes y modelos escénicos. Esta dimensión explica tanto el valor cultural asociado al Garnier como la resistencia que determinadas transformaciones podían encontrar dentro de una institución estrechamente vinculada a la tradición y al prestigio estatal (Simeone 2003, 57; Shigihara 1994, 438).

Durante buena parte del siglo XIX, París fue uno de los principales centros de difusión de estrenos, estilos y modas musicales en Europa. Sin embargo, la creciente circulación de partituras, libretos, compositores e intérpretes, favorecida por el desarrollo de las comunicaciones, configuró progresivamente una red operística más amplia y policéntrica. Viena, Berlín, Milán, Dresde, Praga o San Petersburgo adquirieron una importancia creciente, de modo que el Palais Garnier continuó siendo un referente internacional, pero integrado ya en un sistema de intercambios entre diversos centros capaces de generar repertorios, intérpretes y nuevas tendencias (Ther 2014, 195–196, 243-246).

Función social y prestigio institucional, cultural y artístico

La consideración actual de la ópera como una manifestación exclusivamente elitista no debe proyectarse sin matices sobre el siglo XIX. Determinados títulos alcanzaron entonces una circulación social extraordinaria, con obras francesas que llegaron a superar el millar de representaciones en los principales escenarios parisinos tendencias (Ther 2014, 201). Esta amplia difusión convivía, sin embargo, con una marcada función de distinción social,

especialmente visible en el Palais Garnier, donde la asistencia constituía al mismo tiempo una experiencia musical y una práctica de representación pública.

Durante sus primeras décadas, el Garnier fue uno de los principales espacios de sociabilidad de París. Además de unas doscientas representaciones anuales de ópera y ballet, acogía galas, bailes, conciertos y actos extraordinarios. El sistema de abonos estructuraba en buena medida esta vida social: determinadas funciones estaban especialmente vinculadas a la alta sociedad parisina y los abonados llegaron a representar aproximadamente el 60 % de los ingresos de taquilla (Shigihara 1994, 438). No obstante, su influencia efectiva sobre la programación resulta más difícil de determinar, ya que la demanda de abonos superaba ampliamente la oferta disponible (Huebner 1992, 616).

Esta dimensión elitista coexistió desde muy pronto con iniciativas destinadas a ampliar el acceso a la ópera mediante localidades más económicas y proyectos dirigidos a sectores populares (Fulcher 1992, 120). El Palais Garnier quedó así atravesado por una tensión persistente entre prestigio cultural, rentabilidad económica y vocación pública. Estas transformaciones formaron parte, además, de un proceso europeo más amplio de cambio en las prácticas de escucha, en el que París y Viena contribuyeron a difundir nuevos modelos de atención y comportamiento durante las representaciones (Ther 2014, 197).

3. REPERTORIO Y CREACIÓN MUSICAL EN EL PALAIS GARNIER

La herencia de la *grand opéra* tras la inauguración del Garnier. Permanencia del repertorio anterior

Durante las primeras décadas de actividad del Palais Garnier, el repertorio continuó apoyándose de manera significativa en la tradición de la *grand opéra*, con una presencia especialmente destacada de las obras de Giacomo Meyerbeer (Ther 2014, 238). La inauguración del nuevo teatro en 1875 no supuso, por tanto, una ruptura inmediata con las convenciones operísticas heredadas, sino la continuidad de un canon consolidado durante las décadas anteriores.

Desarrollada principalmente en la Salle Le Peletier, la *grand opéra* francesa se caracterizó por obras de gran escala, argumentos históricos, amplios efectivos corales y orquestales, escenas colectivas de carácter espectacular y una destacada presencia de la danza. Títulos como *La Muette de Portici* (1828) de Auber, *Guillaume Tell* (1829) de Rossini, *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836) y *Le Prophète* (1849) de Meyerbeer o *La Juive* (1835) de Halévy habían configurado un modelo escénico y musical que el Palais Garnier recibió junto con la propia institución. A esta tradición se había incorporado también Verdi con *Don Carlos*, estrenada en la Opéra en 1867. El nuevo edificio heredó así no solo un repertorio, sino también una determinada concepción del espectáculo lírico que continuaría condicionando su programación durante las últimas décadas del siglo XIX.

Esta continuidad tuvo asimismo una importante dimensión económica. Entre 1875 y 1914, buena parte de la estabilidad de la institución descansó sobre un núcleo relativamente reducido de obras consolidadas: Patureau identifica quince títulos pertenecientes principalmente al repertorio romántico, con una presencia particularmente significativa de Meyerbeer, Halévy, Donizetti y Rossini (Shigihara 1994, 438). La programación de los primeros decenios del Garnier combinó así la incorporación de novedades con una fuerte dependencia de un canon heredado.

Los primeros años del teatro muestran con claridad esta coexistencia. La Exposición Universal de 1878 produjo una extraordinaria afluencia de público y elevados ingresos, mientras el repertorio permanecía todavía estrechamente vinculado a décadas anteriores. Al mismo tiempo comenzaron a incorporarse títulos como *Aida* de Verdi, *Le Roi de Lahore* de Massenet y *Polyeucte* de Gounod, evidenciando una transición gradual entre continuidad y renovación (Prod'homme y Baker 1919, 532).

El acceso de nuevas obras al Garnier se producía, además, dentro de un sistema institucional estrechamente ligado al Conservatoire, el Prix de Rome y las estructuras culturales patrocinadas por el Estado (Fulcher 1992, 119). Este entramado favorecía la legitimación de determinados compositores y condicionaba, en parte, las posibilidades de incorporación de nuevas obras al repertorio.

Evolución del repertorio operístico del Palais Garnier

Repertorio francés

La programación del Palais Garnier debe entenderse dentro del clima de nacionalismo cultural generado en Francia después de la guerra franco-prusiana de 1870–1871. La creación de la Société Nationale de Musique respondió, entre otros objetivos, al deseo de fortalecer la producción francesa frente al creciente prestigio de la música alemana. Este contexto favoreció una actitud proteccionista que, según Philipp Ther, contribuyó al conservadurismo de la vida operística parisina y a la pérdida relativa de centralidad de París dentro del panorama europeo (Ther 2014, 238). En todo caso, el extraordinario prestigio institucional del Palais Garnier no implicó que el teatro monopolizara la innovación operística parisina durante las décadas posteriores a su inauguración. Algunas de las obras que acabarían ocupando un lugar central en el repertorio francés —entre ellas *Carmen*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Manon*, *Lakmé*, *Louise*, *Pelléas et Mélisande*, *Ariane et Barbe-Bleue* o *L'Heure espagnole*— tuvieron sus primeras representaciones en otros escenarios, especialmente en la Opéra-Comique. Frente a este dinamismo, el Garnier contó entre sus estrenos destacados con títulos como *Le Roi de Lahore* de Massenet o *Polyeucte* de Gounod (Simeone 2003, 57). Esta cuestión obliga a distinguir entre el enorme valor simbólico del Palais Garnier y su función efectiva como centro de creación: su capacidad de legitimación artística fue extraordinaria, pero una parte sustancial de la renovación de la ópera francesa tuvo lugar fuera de su

escenario. El Palais Garnier desempeñó un papel decisivo en la revalorización de obras estrenadas anteriormente en otros teatros parisinos.

Durante la Exposición Universal de 1889, *Roméo et Juliette* de Gounod —procedente de la tradición del Théâtre-Lyrique y posteriormente incorporada por la Opéra-Comique— alcanzó en el Garnier sesenta y tres representaciones en un solo año, frente a las veinticuatro de *Faust* (Prod'homme y Baker 1919, 532). *Esclarmonde*, de Jules Massenet, estrenada originalmente en la Opéra-Comique en 1889, se incorporó posteriormente al Palais Garnier, donde fue recuperada en 1923. La reposición se produjo en un contexto en el que continuaba debatiéndose el acusado eclecticismo estilístico de Massenet y, particularmente, la relación de la obra con el wagnerismo. Poco antes de esta recuperación, Adolphe Jullien describía la partitura como una suerte de muestrario en el que confluían influencias de Wagner, Gounod, Meyerbeer, Verdi e incluso de la opereta (Branger 2018, 120). En cuanto a la incorporación de *Manon*, de Massenet, al Palais Garnier, constituye otro ejemplo significativo de cómo algunas de las obras más emblemáticas del repertorio francés llegaron relativamente tarde a este escenario. Estrenada en la Opéra-Comique en 1884 y ampliamente consolidada allí durante las décadas siguientes, la obra de Massenet no entró en el Palais Garnier hasta 1974. Esta incorporación tardía coincidió con una renovada valoración crítica de la partitura y contribuyó a reforzar su reconocimiento como una de las obras fundamentales del compositor (Gut 2000, 352).

Por otro lado, la estrecha asociación cultural entre Jacques Offenbach y el París del Segundo Imperio puede inducir a proyectar retrospectivamente su repertorio sobre el Palais Garnier. Sin embargo, ambas realidades pertenecen en gran medida a momentos históricos diferentes. La música escénica de Offenbach no formó parte inicialmente de su repertorio; de hecho, la primera producción de una obra del compositor presentada en el Palais Garnier no tuvo lugar hasta la temporada 1974–1975, prácticamente un siglo después de la apertura del teatro (Everist 2020, 490).

Jacques Rouché, llamado a asumir la dirección del Palais Garnier en septiembre de 1914, vio aplazada la asunción de su cargo por el estallido de la Primera Guerra Mundial, aunque el teatro pudo reabrir hacia finales de 1915. Su proyecto artístico concedió especial importancia a la recuperación histórica de la tradición musical francesa y aspiró a revisar un amplio arco de repertorios del pasado. Esta orientación culminó simbólicamente en 1919 con la recuperación de *Castor et Pollux* de Rameau, presentada el 21 de marzo con motivo del 250º aniversario de la institución (Prod'homme y Baker 1919, 535–536). La dirección de Rouché constituyó una etapa decisiva en la renovación del repertorio del Palais Garnier durante el período de entreguerras. Frente a una tradición institucional que había mostrado una considerable resistencia ante determinadas novedades, Rouché impulsó una política más abierta hacia la creación reciente y consiguió presentar en el teatro alrededor de veinte nuevas óperas durante la década de 1920 (Simeone 2003, 57). Su gestión representa así un

momento de transición entre el peso del repertorio heredado y una voluntad creciente de incorporar nuevas tendencias de la creación musical contemporánea.

Entrada y consolidación del repertorio italiano

La presencia italiana en el Palais Garnier fue constante y significativa, aunque conviene distinguir entre la recepción del gran repertorio operístico italiano y aquellos casos en los que el teatro parisino se convirtió verdaderamente en espacio de creación. Esta precisión resulta especialmente importante porque buena parte de la relación histórica entre la ópera italiana y París es anterior a la inauguración del Garnier, en 1875. Los grandes estrenos franceses de Rossini, Donizetti y del primer Verdi —*Guillaume Tell*, *La Favorite*, *Les Vêpres siciliennes* o *Don Carlos*— tuvieron lugar en la antigua Salle Le Peletier y no en el nuevo edificio de Charles Garnier.

A partir de 1875, sin embargo, el Palais Garnier se convirtió también en uno de los principales escenarios parisinos para la difusión y consagración de la creación italiana. Allí entraron en el repertorio de la Ópera obras fundamentales de Verdi, Leoncavallo, Giordano, Boito, Puccini, Bellini y, ya en el siglo XX, Dallapiccola, Cavalli o Sciarrino. En muchos de estos casos no se trató de estrenos absolutos, sino de primeras representaciones en la Ópera de París o de nuevas producciones que incorporaban estas obras al repertorio institucional francés. El Garnier actuó así como un lugar privilegiado de legitimación internacional de la ópera italiana. Pero existen también ejemplos en los que la presencia italiana fue propiamente creativa. Uno de los más significativos es el de Giuseppe Verdi: para la presentación parisina de *Otello* en 1894, el compositor escribió expresamente una nueva sección de ballet para el tercer acto, respondiendo a las convenciones de la Ópera de París. El Garnier no fue, por tanto, únicamente el lugar de recepción de una obra ya existente, sino también el marco que provocó la creación de música nueva.

Esta dimensión se hizo especialmente visible durante las primeras décadas del siglo XX, cuando París se convirtió en un centro internacional de renovación escénica y musical. Ottorino Respighi participó en este contexto con su reelaboración y nueva orquestación de *Le astuzie femminili* de Cimarosa para los Ballets Russes de Diaghilev, presentada en el Garnier en 1920. Ese mismo año tuvo lugar uno de los casos más claros de auténtico estreno italiano en el teatro: *Sette canzoni*, de Gian Francesco Malipiero, se presentó allí por primera vez en julio de 1920. La obra, radicalmente alejada del lenguaje verista dominante en Italia, muestra hasta qué punto el Palais Garnier podía funcionar como plataforma para una modernidad musical italiana que encontraba en París un espacio especialmente receptivo.

Otros compositores italianos mantuvieron una relación semejante con la escena parisina. Ildebrando Pizzetti estuvo presente en el Garnier en 1923 con la música de *Phaedre*, vinculada al proyecto escénico de Ida Rubinstein, aunque en este caso se trataba de una adaptación de materiales anteriores (BnF, "Phaedre"). Décadas más tarde, esa capacidad del teatro para actuar como espacio de creación reaparecería con especial claridad en *Trompe-*

la-Mort de Luca Francesconi, estrenada mundialmente en el Palais Garnier en 2017 por encargo de la Opéra national de Paris. La trayectoria italiana en el teatro puede entenderse, por tanto, como un proceso que combinó recepción, legitimación y creación, desde la incorporación del gran repertorio decimonónico hasta nuevas propuestas desarrolladas específicamente para su escenario.

Incorporación del repertorio alemán. Wagner en el Palais Garnier

La incorporación del repertorio wagneriano al Palais Garnier constituyó uno de los cambios más significativos de su programación a finales del siglo XIX. Tras el fracaso parisino de *Tannhäuser* en 1861, Wagner había mantenido una posición controvertida en Francia, aunque su música fue adquiriendo progresivamente prestigio entre determinados círculos artísticos e intelectuales. Esta evolución comenzó a reflejarse de manera decisiva en la Opéra durante la última década del siglo, especialmente bajo la dirección de Eugène Bertrand (Branger 2018, 97; Blay 2022, 212).

El punto de inflexión fue la presentación de *Lohengrin* en el Garnier el 16 de octubre de 1891. La obra alcanzó treinta y cinco representaciones en apenas dos meses y medio y cincuenta durante los seis primeros meses, a las que se sumarían alrededor de un centenar en los años siguientes (Prod'homme y Baker 1919, 533; Ther 2014, 238). Su éxito favoreció una rápida incorporación de nuevas obras: *La Walkyrie* llegó en 1893 y posteriormente se presentaron *Tannhäuser*, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, *Siegfried* y *Tristan und Isolde*, completándose progresivamente la presencia del Ring y de *Parsifal* durante las direcciones posteriores (Prod'homme y Baker 1919, 533). Entre 1875 y 1914, Wagner fue además el compositor con mayor número de obras introducidas por primera vez en el repertorio de la institución, con nueve nuevas incorporaciones (Huebner 1992, 616). En poco más de dos décadas pasó así de una presencia largamente postergada a ocupar una posición central en la programación del Garnier.

Las causas de esta rápida consolidación han sido objeto de distintas interpretaciones. Se ha relacionado con la incorporación de sectores burgueses previamente familiarizados con Wagner a través de los conciertos parisinos, aunque esta explicación ha sido cuestionada por la insuficiencia de pruebas documentales. También se han señalado factores como el debilitamiento del nacionalismo boulangista después de 1889, la voluntad francesa de proyectar una imagen cultural más cosmopolita y la propia renovación estética de los compositores franceses (Huebner 1992, 616). La aceptación de Wagner debe entenderse, por tanto, como resultado de la confluencia de transformaciones musicales, sociales y culturales.

La incorporación del repertorio wagneriano afectó asimismo a las prácticas de escucha. Según la interpretación recogida por Shigihara, parte del nuevo público defendía una mayor concentración durante las representaciones, el rechazo de la conversación y el oscurecimiento de la sala (Shigihara 1994, 438–439). Estas nuevas convenciones avanzaron

lentamente: todavía durante la dirección de Jacques Rouché, en la década de 1920, algunos abonados se resistían a que las luces permanecieran apagadas durante la función (Simeone 2003, 57). La recepción de Wagner en el Garnier revela así una transformación que trascendió el repertorio y alcanzó también la propia experiencia social de la ópera.

Transformaciones del canon: apertura hacia la ópera del siglo XX y la modernidad musical. Evolución de la programación hasta la apertura de la Opéra Bastille

La transformación del público y de las prácticas de escucha tuvo también consecuencias para la valoración del repertorio tradicional. Hacia el final del período comprendido entre 1875 y 1914, y especialmente durante las primeras décadas del siglo XX, las grandes óperas de Meyerbeer y Halévy, durante años fundamentales en la programación del Palais Garnier, comenzaron a identificarse con unas convenciones teatrales y sociales pertenecientes a una etapa anterior. La transformación del gusto estuvo estrechamente vinculada a los cambios experimentados por el público y por las propias prácticas de escucha, particularmente desde la incorporación progresiva del repertorio wagneriano en la década de 1890 (Shigihara 1994, 438–439).

La incorporación de *Wozzeck* de Alban Berg al Palais Garnier constituye un ejemplo significativo de la lenta apertura de la institución hacia algunas de las obras fundamentales de la modernidad operística del siglo XX. Nigel Simeone señala que, pese a la temprana circulación internacional de la ópera, su estreno parisino no se produjo hasta 1963, circunstancia que considera una de las oportunidades que la política de repertorio anterior había dejado pendientes (Simeone 2003, 57). La documentación de la propia Opéra de Paris precisa que aquella representación constituyó el estreno francés de *Wozzeck* y tuvo lugar en el Palais Garnier bajo la dirección musical de Pierre Boulez, en una producción de Jean-Louis Barrault con decorados de André Masson (Opéra de Paris 2025, "The centenary of Pierre Boulez´s birth"). La llegada de la obra al Garnier casi cuatro décadas después de su creación permite observar la progresiva incorporación al repertorio del teatro de algunas de las corrientes fundamentales de la ópera del siglo XX y sitúa a Boulez como una figura relevante en el proceso de renovación musical de la institución.

Estrenos, encargos, nuevas producciones y creación musical en el Palais Garnier

El Palais Garnier como lugar de creación musical

La presencia de los compositores en el Palais Garnier respondía a distintos grados de legitimación institucional. Para el período 1875–1914 se han identificado cuarenta y seis compositores representados en la institución, susceptibles de agruparse en tres grandes categorías: los *maîtres consacrés*, autores ya plenamente reconocidos; los laureados con el Prix de Rome, cuya presencia podía verse favorecida por políticas destinadas a promover nuevos talentos; y un tercer grupo formado por compositores que no pertenecían a ninguna de estas categorías y que eran, en general, figuras menos conocidas (Huebner 1992, 616). En este período (1875–1914), el Garnier incorporó setenta y siete producciones operísticas

nuevas en un sentido amplio. Esta categoría no comprendía únicamente estrenos absolutos, sino también primeras representaciones francesas de obras extranjeras y recuperaciones de títulos que llevaban largo tiempo ausentes de París o que habían circulado fundamentalmente por teatros provinciales (Shigihara 1994, 438). La distinción resulta esencial para valorar correctamente la función del Garnier: la renovación del repertorio no dependía exclusivamente de la creación de nuevas óperas, sino también de la capacidad de la institución para introducir, recuperar y legitimar obras procedentes de otros contextos. Esta estratificación muestra que el acceso al Garnier se producía dentro de un sistema jerarquizado de reconocimiento y ayuda a comprender el diferente grado de dificultad con el que determinados compositores lograron incorporarse a su programación.

Estrenos mundiales de óperas realizados en el Garnier

Desde sus primeros años de actividad, el Palais Garnier no funcionó únicamente como espacio de conservación y consagración del repertorio, sino también como escenario de nueva creación. El primer estreno operístico realizado en el nuevo teatro fue *Jeanne d'Arc* de Auguste Mermet, presentada el 5 de abril de 1876 (BnF, "Jeanne d'Arc"); le siguieron *Le Roi de Lahore* de Jules Massenet, el 27 de abril de 1877 (Palazzetto Bru Zane, "Le Roi de Lahore"), y *Polyeucte* de Charles Gounod, basada en la tragedia de Pierre Corneille, el 7 de octubre de 1878 (Palazzetto Bru Zane, "Polyeucte"). Durante las décadas siguientes esta función creadora del Garnier adquirió una notable continuidad con *Le Tribut de Zamora* de Gounod (1881), *Françoise de Rimini* de Ambroise Thomas (1882), *Henry VIII* de Camille Saint-Saëns (1883), *Le Cid* de Massenet (1885), *Patrie!* de Émile Paladilhe (1886), *Ascanio,* ambientada en el Renacimiento italiano, obra de madurez de Saint-Saëns (1890), *Le Mage* de Massenet (1891) y *Thaïs*, también de Massenet (1894) (Palazzetto Bru Zane, "Le Tribut de Zamora"; "Françoise de Rimini"; "Henry VIII"; "Le Cid"; "Patrie!"; "Ascanio"; "Le Mage"). Esta última, compuesta sobre libreto de Louis Gallet a partir de la novela de Anatole France, se convertiría en una de las óperas más difundidas del compositor, particularmente por la célebre *Méditation* instrumental del segundo acto (BnF, "Thaïs"; Palazzetto Bru Zane, "Thaïs").

La actividad de estreno continuó durante el cambio de siglo con *La Montagne noire* de Augusta Holmès (BnF, "La Montagne noire") y *Frédégonde* de Ernest Guiraud y Camille Saint-Saëns, ambas en 1895; *Messidor* de Alfred Bruneau, sobre libreto de Émile Zola, en 1897 (BnF, "Messidor"); *Lancelot* de Victorin Joncières en 1900; *Astarté* de Xavier Leroux y *Les Barbares* de Saint-Saëns en 1901; *Ariane* de Massenet en 1906 (Palazzetto Bru Zane, "Ariane"); y *Monna Vanna* de Henry Février, y entre las últimas óperas de Massenet estrenadas en el Palais Garnier figura *Bacchus*, obra en cuatro actos y siete cuadros con libreto de Catulle Mendès, cuya creación tuvo lugar en este teatro el 5 de mayo de 1909. La representación estuvo dirigida por Henri Rabaud, con Lucien Muratore en el papel de Bacchus y Lucienne Bréval como Ariane (BnF, "Bacchus"). La obra prolonga así hasta comienzos del siglo XX la estrecha relación de Massenet con la Opéra de Paris y con el propio Garnier. La concentración de creaciones de compositores como Massenet, Gounod y Saint-Saëns evidencia que el Garnier

desempeñó durante estas décadas una función activa en la producción de nueva ópera francesa, aun cuando otros teatros parisinos —especialmente la Opéra-Comique— participaran igualmente de manera decisiva en la renovación del género.

Durante el período de entreguerras esta vocación creadora se mantuvo con títulos como el *opéra-ballet Padmâvatî* de Albert Roussel, fuertemente influenciada por la música tradicional de la India (BnF, "Padmâvatî"), y *Le Jardin du paradis* de Alfred Bruneau (BnF, "Le jardin du Paradis"), ambos estrenados en 1923; *La Naissance de la lyre* de Roussel, en 1925 (BnF, "La naissance de la lyre"); *Le Mas* de Joseph Canteloube (BnF, "Le Mas") y *Salamine* de Maurice Emmanuel, en 1929 (BnF, "Salamine"); *Maximilien* de Darius Milhaud, en 1932 (BnF, "Maximilien"); *Vercingétorix* de Canteloube, en 1933 (BnF, "Vercingétorix"); y, de manera particularmente destacada, *Œdipe* de George Enescu, estrenada mundialmente en el Palais Garnier el 13 de marzo de 1936 (Opéra de Paris, "Œdipe"). A esta serie se sumó *La Chartreuse de Parme* de Henri Sauguet en 1939 (BnF, "La Chartreuse de Parme"). Conviene distinguir de los estrenos absolutos el caso de *Guercœur* de Albéric Magnard, cuya representación del 24 de abril de 1931 constituyó el estreno escénico integral de una obra de la que algunos fragmentos habían sido interpretados anteriormente en concierto (BnF, "Guercoeur").

La creación operística continuó después de la Segunda Guerra Mundial. El 12 de mayo de 1950 tuvo lugar en el Garnier el estreno mundial de *Bolívar* de Darius Milhaud, con libreto de Madeleine Milhaud a partir de la obra de Jules Supervielle, basada en la vida del líder americano (BnF, "Bolivar"); y el 15 de abril de 1955 se estrenó *Numance* de Henry Barraud, con libreto de Salvador de Madariaga inspirado en Cervantes (BnF, "Numance"). Después de un prolongado período en el que las creaciones líricas fueron menos frecuentes, el Garnier volvió a convertirse en escenario de estrenos contemporáneos con *Erzsebet* de Charles Chaynes, el 28 de marzo de 1983 (BnF, "Erzsébeth"), y de Olivier Messiaen, el 28 de noviembre del mismo año (BnF, "Saint François d'Assise"). A ellos siguieron *La Célestine* de Maurice Ohana, estrenada el 13 de junio de 1988 sobre la obra de Fernando de Rojas (BnF, "La Célestine"), y *Le Maître et Marguerite* de York Höller, presentado por primera vez el 20 de mayo de 1989 (IRCAM, "Le Maître et Marguerite"). Ya en el siglo XXI, el Palais Garnier acogió el estreno mundial de *Le Soulier de satin* de Marc-André Dalbavie el 21 de mayo de 2021, adaptación de la obra de Paul Claudel situada en el contexto del Siglo de Oro español, demostrando la continuidad de la creación en el Garnier más de siglo y medio después de su inauguración (Opéra de Paris "Le Soulier de satin", s.f.).

Existen, además, algunos hitos que requieren una denominación más precisa y que no deberían confundirse con estrenos absolutos: el Palais Garnier acogió el 24 de febrero de 1979 el estreno mundial de la versión completa en tres actos de *Lulu* de Alban Berg (MémOpéra, "Lulu"); y en 2012 presentó la creación escénica de *La Cerisaie* de Philippe Fénelon, cuya primera audición mundial había tenido lugar previamente en versión de concierto (Philippe Fénelon, "La Cerisaie (2008–2009)". El estreno de *Lulu* constituye un hito de la apertura del Palais Garnier a la modernidad operística. La muerte del compositor había dejado inconclusa la orquestación del

tercer acto, que fue completada por Friedrich Cerha. La nueva versión se presentó en el Garnier bajo la dirección musical de Pierre Boulez y con puesta en escena de Patrice Chéreau, decorados de Richard Peduzzi y vestuario de Jacques Schmidt. La producción permitió escuchar por primera vez la obra en su concepción íntegra y situó al Palais Garnier en el centro de uno de los acontecimientos operísticos más relevantes de la segunda mitad del siglo XX.

La diferente suerte de los estrenos franceses realizados en el Garnier

Durante la dirección de Auguste Vaucorbeil al frente de la Opéra de Paris, entre 1879 y 1884, el repertorio del Palais Garnier se amplió con nuevas obras de compositores franceses. En esos años se estrenaron en el teatro *La Korrigane* de Charles-Marie Widor (1880), *Françoise de Rimini* de Ambroise Thomas y *Namouna* de Édouard Lalo (ambas en 1882), y *Henry VIII* de Camille Saint-Saëns (1883) (Prod'homme y Baker 1919, 532). Más allá de los problemas financieros que acompañaron su gestión, estas incorporaciones muestran la función del Garnier como plataforma para la nueva creación francesa durante las décadas posteriores a su inauguración.

Quizá uno de los principales compositores franceses especialmente vinculados a la creación musical desarrollada en el Garnier fue Jules Massenet. La gran ópera en cinco actos *Le Roi de Lahore* supuso uno de los primeros grandes éxitos de Massenet en el Palais Garnier. Estrenada allí el 27 de abril de 1877, su tercera ópera obtuvo una acogida triunfal y fue incorporada poco después al repertorio de algunos de los principales teatros europeos, especialmente en Italia (Branger 2018, 98). El éxito de la ópera, que fue acogida en multitud de representaciones por toda Europa, llegando a ser una de las más populares de la época, contribuyó decisivamente a consolidar la posición de Massenet entre los compositores franceses de su generación y constituye un ejemplo significativo de la capacidad del Palais Garnier para actuar como plataforma de proyección internacional de nuevas obras (Holland 2007, 124). *Le Roi de Lahore* respondía además a algunas de las convenciones escénicas y temáticas que todavía conservaban una fuerte presencia en el teatro lírico francés de finales del siglo XIX. Su argumento explotaba un imaginario pseudo-orientalista y recurría a elementos espectaculares como la aparición de un paraíso hindú acompañado de un episodio de ballet (Holland 2007, 124). La obra constituye, por tanto, un ejemplo de la convivencia, en los primeros años del Palais Garnier, entre nuevas generaciones de compositores franceses y convenciones dramatúrgicas heredadas de la tradición operística precedente. El éxito inicial de *Le Roi de Lahore* en el Palais Garnier no garantizó, sin embargo, su permanencia en el repertorio internacional. Con el paso del tiempo la obra quedó progresivamente relegada y no llegó a integrarse de manera estable en el canon operístico habitual (Holland 2007, 125).

Hérodiade es una ópera en cuatro actos de Jules Massenet, con libreto de Paul Milliet y Henri Grémont, basado en el relato de Gustave Flaubert. La obra se estrenó en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas el 19 de diciembre de 1881 y conoció posteriormente una versión revisada presentada en París, en el Théâtre Italien, el 1 de febrero de 1884. Su argumento gira

en torno a las figuras de Salomé, Herodías, Juan el Bautista y Herodes, y se inscribe en la línea de los grandes dramas líricos de asunto histórico y bíblico cultivados por Massenet. La relación de *Hérodiade* de Jules Massenet con el Palais Garnier ilustra los complejos procesos de selección e incorporación de nuevas obras a su repertorio. La ópera fue rechazada inicialmente por Auguste Vaucorbeil, entonces director de la Opéra, quien consideró incoherente su argumento. Ante la imposibilidad de estrenarla en París, la obra fue presentada por primera vez en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas el 19 de diciembre de 1881, donde alcanzó un notable éxito, con cincuenta y cinco representaciones. A pesar de su posterior difusión internacional, *Hérodiade* no llegó al escenario del Palais Garnier hasta 1921, cuatro décadas después de su estreno mundial (Milnes 1992, 702–703).

Por otra parte, la comparación entre Jules Massenet y Emmanuel Chabrier permite apreciar hasta qué punto el acceso al escenario del Palais Garnier podía constituir un importante mecanismo de legitimación dentro de la vida musical francesa. La diferencia entre ambas trayectorias ilustra que la presencia en el Garnier no dependía únicamente del valor artístico de una obra, sino también de factores institucionales, profesionales y de recepción que condicionaban el acceso de los compositores al principal escenario operístico parisino. Massenet alcanzó muy pronto este reconocimiento. Chabrier, en cambio, hubo de esperar hasta 1893 para ver *Gwendoline* representada en el Palais Garnier, después de que la obra hubiera recorrido previamente diversos escenarios extranjeros y franceses.

Estrenada en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas el 10 de abril de 1886, la ópera *Gwendoline*, con libreto de Catulle Mendès, circuló posteriormente por diversos teatros alemanes y franceses antes de llegar al Garnier en 1893, apenas un año antes de la muerte del compositor (Branger 2018, 98–99). Su presentación parisina culminaba así un proceso de difusión internacional que contrastaba con las dificultades experimentadas por Chabrier para conseguir el reconocimiento de su producción teatral en Francia. La relación de Emmanuel Chabrier (1841–1894) con el Palais Garnier fue relativamente tardía, pero adquirió con el tiempo una notable importancia. Paradójicamente, uno de los compositores que acabarían ejerciendo una considerable influencia sobre la música francesa de las generaciones posteriores tuvo dificultades para acceder al principal escenario lírico de su país. La primera gran aparición de *Gwendoline* en el Garnier no se produjo hasta el 27 de diciembre de 1893; la producción parisina fue dirigida musicalmente por Édouard Mangin y contó con Lucy Berthet como Gwendoline, Maurice Renaud como Harald y Albert Vaguet como Armel (BnF, "Gwendoline"). La llegada de *Gwendoline* al Garnier constituyó, por tanto, una tardía consagración institucional para Chabrier. El compositor se encontraba ya gravemente enfermo y fallecería en septiembre del año siguiente. La obra, sin embargo, permanecería vinculada al teatro: el 3 de mayo de 1911 fue objeto de una nueva producción, dirigida escénicamente por Paul Stuart, que adquirió un significado especial al compartir aquella velada con una nueva creación coreográfica basada en la música del compositor: *España*.

Entre ambas fechas se produjo otra importante incorporación de Chabrier al repertorio del Garnier. En 1899 se presentó *Briséis*, drama lírico con libreto de Éphraïm Mikhaël y Catulle Mendès que la enfermedad había impedido al compositor terminar. Chabrier únicamente llegó a completar musicalmente el primer acto, que fue llevado a escena póstumamente en la Opéra, con Alexandre Lapissida como responsable de la puesta en escena y Paul Taffanel al frente de la orquesta (BnF, "Briséis"). La presencia de su música continuó ampliándose: en noviembre de 1900 figuró también entre la larga nómina de compositores franceses incluidos en *Danses de jadis et de naguère*, una gran antología coreográfica presentada en el Palais Garnier (Art lyrique français, s.f.).

La relación entre Chabrier y el Garnier tuvo todavía una prolongación posterior a través de la danza. El 10 de mayo de 1952, el New York City Ballet presentó allí *Bourrée fantasque*, coreografía de George Balanchine estrenada originalmente en Nueva York en 1949. Balanchine construyó el ballet a partir de varias páginas de Chabrier —*Marche joyeuse*, *Bourrée fantasque*, el preludio de *Gwendoline* y la *Fête polonaise* de *Le Roi malgré lui*—, transformando de nuevo su música en materia coreográfica. La representación parisina contó, entre otros, con Tanaquil Le Clercq y Jerome Robbins, bajo la dirección de Léon Barzin, y la coreografía regresó al Garnier en 1963 (The George Balanchine Trust, "Bourrée Fantasque"; Art lyrique français, s.f.).

Primeras representaciones en el Garnier de obras ya estrenadas. Proyectos y encargos para el teatro no culminados

Un caso particularmente significativo de incorporación de una obra contemporánea al Palais Garnier fue *Dialogues des Carmélites* de Francis Poulenc. La ópera había sido estrenada mundialmente en italiano en el Teatro alla Scala de Milán el 26 de enero de 1957, pero su primera representación en francés tuvo lugar en el Palais Garnier el 21 de junio. La producción parisina estuvo dirigida musicalmente por Pierre Dervaux, con puesta en escena de Maurice Jacquemont, decorados y vestuario de Suzanne Lalique y Denise Duval en el papel de Blanche de la Force (BnF, "I dialoghi delle Carmelitane"; "Dialogues des carmélites"). El acontecimiento posee especial relevancia porque restituyó la obra a la lengua original del libreto y vinculó al Garnier con una de las óperas francesas fundamentales del siglo XX, aunque sin tratarse de su estreno absoluto.

La apertura de la Opéra Bastille no supuso la desaparición de la creación operística contemporánea del escenario del Palais Garnier. Un ejemplo de ello es *La Cerisaie* de Philippe Fénelon, ópera en doce escenas, prólogo y epílogo sobre libreto de Alexei Parine a partir de la obra de Antón Chéjov. Tras su estreno mundial en versión de concierto en el Teatro Bolshói de Moscú en diciembre de 2010, la obra recibió su creación escénica en el Palais Garnier el 27 de enero de 2012, dentro de una producción de la Opéra national de Paris dirigida musicalmente por Tito Ceccherini y escénicamente por Georges Lavaudant (MémOpéra, "Cerisaie (La)"). La presencia de esta creación en el Garnier confirma que, incluso después de

la apertura de Bastille, el histórico teatro continuó desempeñando un papel activo en la presentación de nueva ópera contemporánea. Musicalmente, *La Cerisaie* ejemplifica también la apertura del Garnier hacia lenguajes operísticos contemporáneos. Fénelon articula las distintas escenas mediante una escritura orquestal densa y de gran variedad tímbrica, asentada principalmente en una atonalidad libre, dentro de la cual aparecen ocasionalmente fórmulas melódicas y gestos orquestales vinculados a la tradición de comienzos del siglo XX (Reininghaus 2012, 71).

La política de creación contemporánea del Palais Garnier incluyó también proyectos cuya realización inicial se vio frustrada o aplazada. Un caso especialmente significativo fue *Goyescas* de Enrique Granados, concebida para estrenarse en París, pero cuyo proyecto original quedó interrumpido por la Primera Guerra Mundial antes de que la obra pudiera llegar al escenario del Garnier en 1919. Por otro lado, en 1974, André Jolivet recibió el encargo de componer una nueva ópera destinada a ser representada en el Garnier en 1976. El proyecto llevaba provisionalmente el título de *Le soldat inconnu* y retomaba una temática que remitía a sus *Trois complaintes du soldat*, compuestas más de tres décadas antes. La muerte del compositor en diciembre de 1974 impidió, sin embargo, la conclusión de la partitura (Schiffer 1975, 16).

El Garnier como escenario de creación contemporánea

El Palais Garnier continuó funcionando durante el siglo XX como escenario de recepción de nuevas propuestas operísticas, en ocasiones acompañadas de intensas reacciones por parte del público. Un ejemplo particularmente significativo se produjo el 23 de marzo de 1981, con el estreno parisino de *Le Grand Macabre* de György Ligeti. Las discrepancias entre el compositor y el director de escena Daniel Mesguich llevaron a Ligeti a interrumpir personalmente el segundo acto de la representación. El incidente estimuló a su vez una respuesta activa del público, hasta el punto de que uno de los espectadores comentó irónicamente un posterior solo virtuosístico de violín, provocando las risas del auditorio (Everist 1996, 258–259).

En el ámbito operístico, uno de los acontecimientos más relevantes de las últimas décadas del siglo XX fue el estreno mundial de *Saint François d'Assise* de Olivier Messiaen, presentado en el Palais Garnier el 28 de noviembre de 1983. Encargada por la Opéra de Paris y con música y libreto del propio compositor, la obra fue estrenada bajo la dirección musical de Seiji Ozawa y la puesta en escena de Sandro Sequi, con José Van Dam en el papel protagonista (BnF, "Saint François d'Assise"; MémOpéra, "Saint François d'Assise"). Su creación constituye uno de los grandes hitos de la producción operística contemporánea vinculada directamente al Garnier.

La función del Palais Garnier como espacio de creación operística continúa en el siglo XXI, destacando *Trompe-la-Mort* de Luca Francesconi, estrenada mundialmente en el Palais Garnier el 16 de marzo de 2017. Concebida por encargo de la Opéra national de Paris, la obra —con música y libreto del propio Francesconi a partir de *Splendeurs et misères des courtisanes*

de Honoré de Balzac— fue dirigida por Susanna Mälkki y puesta en escena por Guy Cassiers. Su estreno confirma la voluntad de la institución de mantener activo el Palais Garnier como escenario de nueva creación operística en el siglo XXI, vinculando además la contemporaneidad musical con una reflexión sobre la tradición literaria francesa y sobre el propio espacio teatral (Opéra de Paris, "Trompe-la-Mort"). Este compromiso con la creación actual se prolongará, según la programación anunciada, con el estreno mundial de *Miroir de nos peines* de Hèctor Parra en 2027.

Música de danza en el repertorio del Palais Garnier

La música de danza dentro de la tradición francesa

La música destinada a la danza ocupa un lugar fundamental en la historia de la Opéra de Paris y constituye uno de los elementos de continuidad más claros entre la tradición escénica francesa del Antiguo Régimen y la actividad posterior del Palais Garnier. Desde los ballets cortesanos y las obras de Lully hasta las transformaciones coreográficas de los siglos XIX y XX, la danza no funcionó como un elemento accesorio, sino como una parte esencial de la concepción francesa del espectáculo musical. El Garnier heredó esta tradición en 1875 y la mantuvo activa mediante la recuperación de repertorios históricos, la creación de nuevos ballets y la incorporación progresiva de lenguajes coreográficos y musicales más modernos.

Esta continuidad no implicó, sin embargo, inmovilismo. A lo largo de su historia, el Palais Garnier articuló la tradición francesa de la música de danza con sucesivas renovaciones estéticas: desde la recuperación conmemorativa de Lully hasta la excepcional presencia de Offenbach en el repertorio coreográfico de la Opéra o las experiencias de Bronislava Nijinska durante la década de 1920. La evolución de la música de danza en el Garnier permite observar, por tanto, un doble movimiento de conservación y transformación, en el que el teatro actuó simultáneamente como depositario de una tradición histórica y como espacio de experimentación escénica.

En 1925, con motivo del cincuentenario de la inauguración del Palais Garnier, la institución recuperó *Le Triomphe de l'Amour* de Jean-Baptiste Lully, estableciendo de este modo un vínculo explícito entre el teatro inaugurado en 1875 y los orígenes históricos de la tradición de la Opéra francesa. La recuperación adquiría además un marcado carácter conmemorativo, pues Jeanne Schwarz bailó sobre la misma música con la que, casi dos siglos y medio antes, Mlle de Lafontaine había aparecido como primera bailarina de la Opéra (Guest 2006, 78). La celebración del aniversario mediante la recuperación de una obra de Lully revela así la voluntad de presentar el Palais Garnier no solo como escenario de la modernidad artística, sino también como depositario y continuador de una tradición musical e institucional que se remontaba al siglo XVII.

Durante la década de 1920, el Palais Garnier comenzó a incorporar propuestas que evidenciaban una progresiva apertura hacia lenguajes escénicos más modernos y

experimentales. En este contexto se sitúa la colaboración de Bronislava Nijinska con la Opéra, iniciada con *Les Rencontres* (1925), sobre música de Jacques Ibert. Dos años después presentó en el Garnier *Impressions de music-hall* (1927), una obra especialmente audaz por introducir en un espacio tradicionalmente asociado a una concepción solemne del espectáculo elementos procedentes del teatro popular, la parodia y el *music-hall* (Guest 2006, 79). La producción constituye un ejemplo significativo de la transformación estética experimentada por el Garnier en aquellos años y de la influencia que las propuestas más vanguardistas de los Ballets Russes ejercieron sobre su programación.

Estrenos mundiales de ballets realizados en el Garnier

La actividad creadora del Palais Garnier se manifestó también desde sus primeros años en el ámbito del ballet, no solo mediante nuevas coreografías, sino a través del estreno mundial simultáneo de obras coreográficas y de las partituras concebidas específicamente para ellas**.** El primer caso fue *Sylvia ou La Nymphe de Diane*, estrenada el 14 de junio de 1876 con música original de Léo Delibes y coreografía de Louis Mérante, y considerada además el primer ballet creado en el recién inaugurado Palais Garnier (BnF, "Sylvia (Musique de ballet)"; Opéra de Paris, "Sylvia"). Esta línea continuó con *La Korrigane* de Charles-Marie Widor y Louis Mérante, estrenada el 1 de diciembre de 1880 (Palazzetto Bru Zane, "La Korrigane"); *Namouna* de Édouard Lalo y Lucien Petipa, el 6 de marzo de 1882 (Palazzetto Bru Zane, "Namouna"); y *Les Deux Pigeons* de André Messager y Louis Mérante, el 18 de octubre de 1886 (BnF, "Les Deux Pigeons"). Estas creaciones muestran que la producción de nuevas partituras específicamente destinadas a la danza formó parte de la actividad musical del Garnier desde su primera década.

El teatro alcanzó una dimensión internacional especialmente significativa en este terreno durante el siglo XX. El 25 de junio de 1910 los Ballets Russes presentaron en el Garnier el estreno mundial de *L'Oiseau de feu*, primera gran partitura para ballet de Ígor Stravinsky, con coreografía de Michel Fokine (BnF, "Žar-ptica. K 10"); diez años después, el 15 de mayo de 1920, se estrenó allí *Pulcinella*, con nueva partitura de Stravinsky, coreografía de Léonide Massine y decorados y vestuario de Pablo Picasso (BnF, "Pulcinella"). Aunque esta última obra reelabora materiales musicales del siglo XVIII, la partitura de Stravinsky fue concebida específicamente para el ballet y recibió en aquella representación su primera ejecución. Uno de los acontecimientos de mayor trascendencia tuvo lugar el 22 de noviembre de 1928 con el estreno mundial del *Boléro* de Maurice Ravel, compuesto expresamente para Ida Rubinstein y presentado con coreografía de Bronislava Nijinska (BnF, "Boléro. Orchestre. O 81"). Una de las partituras de inspiración española de mayor difusión internacional del siglo XX nació precisamente como creación coreográfico-musical en el Palais Garnier.

La continuidad de la creación para danza puede observarse de manera especialmente clara en la trayectoria del coreógrafo Serge Lifar, figura decisiva del ballet de la Opéra de Paris durante las décadas centrales del siglo XX. Uno de sus proyectos más singulares fue *Icare*, estrenado en el Palais Garnier el 9 de julio de 1935. Lifar concibió no solo la coreografía, sino

también los ritmos que debían articular la obra, posteriormente transpuestos y orquestados por Joseph-Eugène Szyfer y Arthur Honegger, de manera que música y movimiento nacieron de un mismo planteamiento coreográfico (Opéra de Paris, "Icare, 1962", en *Picasso et la danse (II. Travailler pour le ballet)* s.f.; Fondation Serge Lifar, "Icare"; MémOpéra, "Icare"). Esta línea continuó con *Le Chevalier et la Damoiselle*, creado mundialmente en el Garnier el 2 de julio de 1941, sobre argumento y coreografía de Lifar y con música original de Philippe Gaubert. La producción contó además con decorados y vestuario de Cassandre y dirección musical de Louis Fourestier (BnF, "Le Chevalier et la Damoiselle"; Fondation Serge Lifar, "Le Chevalier et la Damoiselle"). Un año después, el 8 de agosto de 1942, se estrenó *Les Animaux modèles* de Francis Poulenc, nuevamente con coreografía de Lifar y dirección musical de Roger Désormière, ballet en un acto inspirado en las fábulas de Jean de La Fontaine (BnF, "Les Animaux modèles. FP 111 (Ballet)").

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial, el repertorio de la institución continuó incorporando obras de compositores franceses contemporáneos. Entre ellas figuró *Guignol et Pandore* de André Jolivet, ballet sugerido por Serge Lifar y presentado en la Opéra de Paris el 29 de abril de 1944 (Schiffer 1975, 15). A este período pertenece asimismo *Les Mirages*, concebido por Lifar y Cassandre con música original de Henri Sauguet. Aunque la obra llegó a alcanzar el ensayo general en julio de 1944, el cierre de los teatros impidió entonces su presentación pública, que tuvo finalmente lugar en el Palais Garnier el 15 de diciembre de 1947 (BnF, "Les Mirages: ballet"; Fondation Serge Lifar, "Les Mirages").

La colaboración de Lifar con compositores franceses continuó con *Phèdre*, sobre argumento de Jean Cocteau y música de Georges Auric, estrenado en el Garnier el 14 de junio de 1950 (BnF, "Phèdre (Ballet)"). El Palais Garnier acogió también, el 6 de julio de 1960, el estreno de *Pas de dieux*, ballet concebido y coreografiado por Gene Kelly sobre música de George Gershwin. Aunque la partitura empleada —fundamentalmente el *Concerto in F* para piano y orquesta— era preexistente y, por tanto, la obra no puede incluirse entre los estrenos mundiales de partituras compuestas *ex profeso* para el Garnier, su creación coreográfica posee un especial interés histórico. Ivor Guest la identifica como el primer *jazz ballet* presentado en el escenario del Garnier, con Claude Bessy y Attilio Labis entre sus principales intérpretes (Guest 2006, 96; Art Lyrique Français, "Pas de dieux"). Esta línea de creación continuó más allá de su etapa con otros coreógrafos, como demuestra el estreno mundial de *Notre-Dame de Paris* de Roland Petit, con música original de Maurice Jarre y vestuario de Yves Saint Laurent, el 11 de diciembre de 1965 (BnF, "Notre Dame de Paris").

La actividad creadora del Palais Garnier continuó también en las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI. El 9 de abril de 1994 tuvo lugar allí el estreno mundial de *Le Parc*, primera creación de Angelin Preljocaj para el Ballet de la Opéra national de Paris. La obra combina distintas páginas preexistentes de Mozart con una creación sonora contemporánea de Goran Vejvoda y desarrolla, mediante un lenguaje que relaciona tradición clásica y escritura coreográfica moderna, una reflexión sobre las relaciones amorosas y los códigos de seducción.

Su célebre *pas de deux* final, articulado sobre el Adagio del Concierto para piano n.º 23 de Mozart, se convirtió posteriormente en uno de los momentos emblemáticos de la obra (BnF, "Le Parc"; Opéra de Paris, "Le Parc").

Más de una década después, el 21 de octubre de 2008, el Palais Garnier acogió el estreno mundial de *Les Enfants du paradis*, ballet en dos actos creado por José Martinez a partir del guion de Jacques Prévert y de la película homónima de Marcel Carné. La obra contó con una partitura original de Marc-Olivier Dupin, compuesta específicamente para la ocasión, adaptación de François Roussillon y el propio Martinez, decorados de Ezio Toffolutti y vestuario de Agnès Letestu (BnF, "Les Enfants du paradis"; Opéra de Paris, "Les Enfants du paradis"). La creación traslada al lenguaje coreográfico el universo teatral del París de la década de 1830 y prolonga incluso la representación durante el entreacto hacia la gran escalera del Palais Garnier.

4. ARTISTAS QUE CONSTRUYERON LA HISTORIA MUSICAL DEL GARNIER

Grandes cantantes vinculados al Palais Garnier

Entre . Entre los cantantes vinculados a los primeros años de actividad del Palais Garnier destaca el barítono francés Jean-Baptiste Faure (1830-1914), figura ya plenamente consolidada en la vida operística parisina cuando se inauguró el nuevo teatro. Faure participó en 1875 en la primera representación de *Don Giovanni* de Mozart ofrecida en el recién construido Palais Garnier, interpretando el papel protagonista. Su vinculación con la nueva sede continuó al año siguiente, cuando creó el papel de Carlos VII en *Jeanne d'Arc* de Auguste Mermet (1876). Estos datos sitúan a Faure entre los intérpretes que participaron directamente en la configuración del primer repertorio del Garnier y permiten distinguir su actividad en este teatro de su extensa trayectoria anterior en otras sedes de la Opéra de Paris (Forbes 1992, 128).

La soprano austriaca Gabrielle Krauss (1842–1906), formada en la Academia de Viena con Mathilde Marchesi, desarrolló una parte fundamental de su carrera en París. Tras haber pertenecido al Théâtre Italien entre 1859 y 1870, su relación con el Palais Garnier comenzó en un momento especialmente significativo de la historia del teatro: en 1875 interpretó el papel de Rachel en *La Juive* de Fromental Halévy con motivo de su inauguración. A partir de entonces permaneció como miembro de la compañía de la Opéra hasta finales de 1888, destacando especialmente por sus interpretaciones de las heroínas de Meyerbeer, así como de Leonora, Aida y Donna Anna. Durante estos años participó además en varias creaciones realizadas en el Palais Garnier, entre ellas Pauline en *Polyeucte* de Charles Gounod (1878), Hermosa en *Le tribut de Zamora* del mismo compositor (1881) y Catalina de Aragón en *Henry VIII* de Camille Saint-Saëns (1883) (Rosenthal 1992, 1041). Su trayectoria permite

considerarla una de las voces estrechamente vinculadas a los primeros años de actividad artística del nuevo teatro.

Entre las grandes figuras internacionales asociadas al Palais Garnier a finales del siglo XIX destacan Adelina Patti y Jean de Reszke, protagonistas de la incorporación de Roméo et Juliette de Charles Gounod al repertorio de la Opéra de Paris. El 28 de noviembre de 1888, Patti interpretó a Juliette y de Reszke a Roméo en la primera representación de la obra en el Garnier, en una nueva versión preparada para la Opéra y dirigida por el propio Gounod (BnF, "Roméo et Juliette: opéra en 5 actes"). La presencia conjunta de dos de las voces más prestigiosas de la época convirtió aquella producción en un ejemplo significativo de la capacidad del teatro para conferir nueva proyección a obras que ya habían alcanzado reconocimiento en otros escenarios. En este sentido, el prestigio musical del Garnier no se sustentó únicamente en los estrenos absolutos, sino también en la asociación de títulos consolidados con intérpretes de dimensión internacional (Branger 2018, 99, n. 35).

Otra de las grandes intérpretes vinculadas al Garnier fue Nelly Melba. Tras haber interpretado a Lucia en Covent Garden en 1888, la soprano australiana retomó el papel en París al año siguiente y obtuvo en el Garnier un extraordinario éxito, especialmente gracias a la nueva cadencia para voz y flauta incorporada a la escena de la locura. La importancia concedida a este momento queda reflejada en el inusual proceso de preparación: la escena llegó a ensayarse durante diez semanas, un período excepcionalmente prolongado para las prácticas teatrales del momento (Pugliese 2004, 31–32). El éxito de la nueva cadencia dependió asimismo del diálogo entre la voz de Melba y la flauta de Paul Taffanel. La crítica de la época destacó expresamente el virtuosismo de ambos intérpretes y presentó la cadencia como uno de los grandes atractivos de la recuperación de la obra en 1889 (Pugliese 2004, 30–31). La cadencia incorporada terminó difundida internacionalmente y adquirió tal autoridad que llegó a percibirse como parte integrante de la partitura de Donizetti, siendo posteriormente asumida por algunas de las intérpretes más célebres del papel, como Tetrazzini o Maria Callas (Pugliese 2004, 23–26, 34–35).

La soprano María Callas mantuvo una significativa relación artística con el Palais Garnier durante una etapa central de su trayectoria. En 1958 interpretó allí *Tosca* de Giacomo Puccini. Como ha señalado Martín Ruiz, «*En esta producción, Callas combinó su depurada técnica vocal con una presencia escénica sobresaliente, logrando capturar la complejidad emocional del personaje. […] La escenografía del Palais Garnier, con su atmósfera imponente, potenció el contexto visual de la representación y realzó tanto la proyección vocal como la intensidad interpretativa de Callas en este rol*» (Martín Ruiz 2026, 197). Puede observarse su interpretación y la escenografía de esta producción en el registro audiovisual correspondiente al aria «Vissi d'arte», interpretada por María Callas en el Palais Garnier (Théâtre National de l'Opéra de Paris) en 1958, bajo la dirección musical de Georges Sebastian (Warner Classics, "Vissi d'arte"). Posteriormente es reseñable también su interpretación de *Norma* de Vincenzo Bellini en el mismo teatro, en 1964, bajo la dirección musical de Georges Prêtre y con puesta

en escena y decorados de Franco Zeffirelli. La producción reunió asimismo a Franco Corelli como Pollione, Fiorenza Cossotto como Adalgisa e Ivo Vinco como Oroveso (Institut national de l'audiovisuel, "Maria Callas interprète Norma", 1964). El 19 de febrero de 1964 Callas volvió a interpretar *Tosca* en este escenario (Lelièvre 2025, "Les opéras du monde – Le Palais Garnier"). Consideradas conjuntamente, estas actuaciones permiten situar a Callas entre las grandes intérpretes internacionales vinculadas al Palais Garnier durante el siglo XX y muestran cómo el teatro continuó funcionando como espacio de referencia para algunas de las principales figuras vocales de su tiempo.

La Orquesta de la Ópera de París. Directores musicales y directores de orquesta

La Orquesta de la Ópera de París

La Orquesta de la Opéra de Paris posee una historia considerablemente anterior a la construcción del Palais Garnier: la propia institución remonta sus orígenes a la fundación de la Académie royale de Musique en el siglo XVII y la considera uno de los conjuntos orquestales franceses de mayor antigüedad. A lo largo de su historia ha participado en la creación e interpretación de obras de compositores como Lully, Rameau, Gluck, Rossini, Meyerbeer, Verdi, Wagner, Gounod, Massenet, Saint-Saëns, Ravel, Stravinsky, Roussel, Poulenc y Messiaen (Opéra de Paris, "L'Orchestre", s.f.). Desde la inauguración del Palais Garnier en 1875, la orquesta se convirtió así en uno de los elementos fundamentales de la identidad musical del nuevo teatro, interviniendo tanto en la consolidación del repertorio histórico como en numerosos estrenos y nuevas incorporaciones al repertorio.

Directores de orquesta y grandes acontecimientos musicales dirigidos en Garnier

La historia de la dirección orquestal en el Palais Garnier comienza simbólicamente con Ernest Deldevez, responsable musical de la velada inaugural del 5 de enero de 1875 (Rohozinski 1925, "Les Chefs d'orchestre"). Su presencia enlazaba directamente el nuevo teatro con la tradición interpretativa de la antigua Opéra, puesto que había desarrollado buena parte de su carrera en la institución antes del traslado al Garnier. Deldevez dirigió asimismo algunas de las primeras reposiciones del nuevo teatro y estuvo al frente de la creación de *Le Roi de Lahore* de Massenet en 1877, uno de los primeros acontecimientos decisivos de la nueva etapa.

Durante los primeros años de actividad del nuevo teatro se produjeron asimismo algunos acontecimientos especialmente significativos por la intervención directa de los propios compositores en la dirección musical. Entre ellos destaca la incorporación de *Aida* al repertorio de la Opéra en 1880 bajo la dirección de Giuseppe Verdi y, pocos años después, la presentación de *Roméo et Juliette* en el Palais Garnier en 1888, dirigida por Charles Gounod. Estos episodios muestran cómo el teatro podía convertirse no solo en espacio de recepción de obras ya estrenadas en otros escenarios, sino también en lugar de renovación y legitimación de ese repertorio mediante la presencia de sus propios autores.

La figura de Charles Lamoureux resulta especialmente significativa en el proceso de incorporación de Wagner al repertorio parisino. Tras haber defendido previamente su música en el ámbito sinfónico y haber presentado *Lohengrin* en París en 1887, Lamoureux dirigió su incorporación al Palais Garnier en 1891 (Orchestre Lamoureux, "Notre histoire"). El acontecimiento constituyó uno de los grandes puntos de inflexión en la historia musical del teatro y demuestra que la labor del director de orquesta podía trascender la interpretación para intervenir directamente en la transformación del canon institucional.

Durante la década de 1890, Paul Taffanel desempeñó asimismo un papel destacado en la ampliación del repertorio del Garnier. Bajo su dirección se produjo en 1895 la primera representación de *Tannhäuser* en este escenario, tras el controvertido paso de la obra por la antigua Salle Le Peletier en 1861 (BnF, "Tannhäuser"); ese mismo año dirigió la creación de *La Montagne noire* de Augusta Holmès (BnF, "La Montagne noir"). Posteriormente estuvo al frente del estreno de *Briséis* de Emmanuel Chabrier (BnF, "Briséis") y de la incorporación al Garnier de *La Prise de Troie* de Hector Berlioz en 1899 (BnF, "La Prise de Troie"). Su actividad ilustra la doble función del director en la institución: participar en la creación contemporánea y, simultáneamente, recuperar o incorporar obras que todavía no habían encontrado una presencia estable en el repertorio del nuevo teatro.

La relación entre dirección musical y política de repertorio se manifiesta con especial claridad durante la etapa de André Messager. Nombrado codirector de la Opéra junto a Leimistin Broussan, Messager impulsó decididamente la consolidación del repertorio wagneriano: *Götterdämmerung* entró en 1908 y *Das Rheingold* en 1909, completando así las condiciones necesarias para presentar íntegramente la Tetralogía. En junio de 1911, el Garnier acogió dos ciclos consecutivos de *Der Ring des Nibelungen*, dirigidos por Felix Weingartner y Arthur Nikisch (Schneider, "Wagner and the Paris Opera in ten landmark events, sección "1911: From the first tetralogy to *Parsifal* with André Messager"). Más que limitarse a dirigir determinadas funciones, Messager actuó por tanto como auténtico mediador artístico, utilizando su posición institucional para modificar de manera duradera el repertorio del teatro.

Durante el período de entreguerras, Philippe Gaubert se convirtió en una de las figuras centrales de la vida musical de la Opéra. Nombrado primer director de orquesta en 1920, participó activamente en la creación de nuevo repertorio, dirigiendo obras como *Naïla* y *Le Mas*. Su trayectoria en el Garnier culminó simbólicamente con el estreno mundial de *Œdipe* de George Enescu el 13 de marzo de 1936 (Musée national George Enescu, "George Enescu en France").

En la segunda mitad del siglo XX, Pierre Boulez representa uno de los ejemplos más claros de la capacidad de un director para actuar como agente de modernización del repertorio del Garnier. En 1963 dirigió la primera interpretación en Francia de *Wozzeck* de Alban Berg, incorporando a la Opéra una de las obras fundamentales del teatro musical del siglo XX. Dieciséis años después estuvo al frente de otro acontecimiento de excepcional trascendencia: el estreno mundial, en

1979, de la versión integral de *Lulu*, cuyo tercer acto había sido completado por Friedrich Cerha (Opéra de Paris 2025, "The centenary of Pierre Boulez´s birth").

Otro momento culminante de la interpretación contemporánea estuvo protagonizado por Seiji Ozawa, quien, después de establecer una prolongada relación con la orquesta, dirigió el 28 de noviembre de 1983 el estreno mundial de *Saint François d'Assise* de Olivier Messiaen (Opéra de Paris 2024, "Hommage à Seiji Ozawa"). Su presencia en la Opéra abarcó además repertorios muy diversos, desde Ravel y Poulenc hasta Puccini, Beethoven y Verdi, lo que permite observar cómo los grandes directores invitados contribuyeron también a configurar la identidad sonora de la orquesta.

5. ESPAÑA Y EL PALAIS GARNIER

La presencia de España y de lo español en el Palais Garnier

La presencia de España como referente dentro de la tradición escénica de la Opéra de Paris antecede ampliamente a la inauguración del Palais Garnier. Ya entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, determinados ballets abandonaron ocasionalmente los asuntos exclusivamente mitológicos para situar algunas de sus escenas en territorios extranjeros. Italia, España y Turquía aparecieron entonces como espacios capaces de proporcionar materiales para danzas, vestuarios y decoraciones de carácter exótico (Prod'homme y Baker 1919, 521). Este recurso constituye un temprano antecedente de la construcción de un imaginario español en el espectáculo lírico y coreográfico parisino: antes de que compositores, intérpretes y obras españolas llegaran al escenario del Garnier, España había comenzado a funcionar en la tradición de la Opéra como un territorio cultural susceptible de ser recreado desde la mirada francesa. Esta distinción resulta esencial para diferenciar, en el período posterior a 1875, entre la presencia efectiva de creadores y músicas españolas y la representación de lo español elaborada por artistas extranjeros.

Durante la primera mitad del siglo XIX, tanto la ópera como el ballet-pantomima parisinos recurrieron con frecuencia a personajes y ambientes asociados a distintas nacionalidades, y los españoles figuraron entre los tipos escénicos utilizados de manera recurrente. Marian Smith señala asimismo que España, junto con Italia, se encontraba entre los escenarios geográficos predilectos de ambos géneros (Smith 1992, 5, 9). Esta tradición constituye un antecedente del imaginario hispánico que posteriormente heredaría el Palais Garnier: antes de la presencia de compositores e intérpretes españoles en su escenario, existía ya una prolongada construcción francesa de «lo español» como categoría dramática y cultural. Un ejemplo significativo es *Paquita* (1846), ballet de Joseph Mazilier ambientado en España, cuya protagonista ofreció a Carlotta Grisi un papel de gran exigencia técnica y dramática (Guest 2006, 51). Aunque su estreno tuvo lugar en la antigua sede de la Opéra, la obra constituye un antecedente relevante de una España pintoresca y romantizada dentro del repertorio parisino

del siglo XIX. La caracterización nacional no se limitaba al argumento o a los personajes, sino que podía proyectarse también sobre la música de los *divertissements*. Smith ha mostrado que los compositores adaptaban determinados números de danza a la nacionalidad atribuida a los personajes, recurriendo a géneros o rasgos musicales destinados a hacer reconocible su procedencia (Smith 1992, 10). Este mecanismo resulta relevante como antecedente de los procedimientos de caracterización nacional que posteriormente encontrarían en el Palais Garnier numerosos ejemplos vinculados a la representación musical de España.

A partir de esta tradición de caracterización nacional, la presencia de España en el Palais Garnier se manifestó también de forma particularmente visible en varias óperas francesas que recurrieron a personajes, episodios históricos y mitos vinculados con el ámbito hispánico. *Le Tribut de Zamora* de Charles Gounod, estrenada en el Garnier en 1881, sitúa su acción en la España medieval; *Henry VIII* de Camille Saint-Saëns, estrenada en 1883, incorpora como figura central a Catalina de Aragón; y *Le Cid* de Jules Massenet, estrenada en 1885, reelabora la figura de Rodrigo Díaz de Vivar a través de la tradición dramática francesa.

España como imaginario musical en el Palais Garnier

Obras ambientadas total o parcialmente en España. Emmanuel Chabrier y el Palais Garnier: *España*

El episodio que establece una relación más estrecha entre Chabrier, España y el Palais Garnier es el ballet *España*, estrenado en el teatro el 3 de mayo de 1911. Su origen se remonta al viaje que Chabrier realizó con su esposa por España en 1882. Aquella estancia causó una profunda impresión en el compositor, que prestó particular atención a las músicas y danzas que escuchó durante el recorrido. De esas experiencias surgió la célebre *España, rapsodie pour orchestre*, compuesta en 1883 y estrenada por Charles Lamoureux y la Société des Nouveaux Concerts el 4 de noviembre de ese mismo año en el Théâtre du Château-d'Eau de París. El éxito fue inmediato y convirtió la obra en una de las partituras más célebres de Chabrier (Philharmonie de Paris, "Emmanuel Chabrier: España, Rapsodie pour orchestre").

Casi treinta años después, aquella evocación musical de España adquirió una nueva vida en el escenario del Garnier. El ballet de 1911, con argumento de Jane Catulle-Mendès, fue realizado a partir de la música de Chabrier en un arreglo de Albert Wolff, con decorados de Georges Mouveau y Demoget, figurines de Joseph Pinchon y dirección orquestal de Paul Vidal. Especialmente significativa resulta la responsabilidad coreográfica compartida por Léo Staats y la española Rosita Mauri, una de las grandes figuras históricas del Ballet de la Opéra de Paris. La protagonista, Sylvaine, fue interpretada por Carlotta Zambelli. La producción llegó a alcanzar seis representaciones (BnF, registro de "España"; Art lyrique français, "España").

Conviene subrayar, además, que este *España* no consistía simplemente en trasladar a la danza la rapsodia orquestal de 1883. El manuscrito conservado en la Bibliothèque-musée de l'Opéra describe la partitura como una yuxtaposición de diversas obras de Chabrier unidas mediante

nuevos enlaces musicales, trabajo en el que intervino Albert Wolff (BnF, "España, ballet"). El título *España* funcionaba así como marco dramático y coreográfico para una recreación más amplia del universo musical del compositor. La coincidencia en una misma velada de la reposición de *Gwendoline* y el estreno de este nuevo ballet convertía la función del 3 de mayo de 1911 en una auténtica reivindicación póstuma de Chabrier por parte de la Opéra de Paris (Douche 2004, n. 37).

El episodio de *España* resulta especialmente significativo: una obra nacida de la observación directa que un compositor francés hizo de la música y la danza españolas regresó décadas después convertida en ballet al escenario de la Opéra, y lo hizo, además, con la participación creadora de Rosita Mauri. El Palais Garnier se convertía de este modo en una nueva etapa de ese complejo viaje cultural de ida y vuelta entre España y Francia. La vinculación de Chabrier con el Palais Garnier posee además una dimensión documental que ha sobrevivido a las propias representaciones. La Bibliothèque-musée de l'Opéra, instalada en el edificio, conserva diversos materiales relacionados con sus obras, entre ellos manuscritos de *Gwendoline* y el material musical del ballet *España* presentado en 1911. Este último resulta especialmente revelador, pues su catálogo lo describe como una yuxtaposición de diferentes obras de Chabrier enlazadas para construir una nueva partitura escénica (BnF, "España, ballet").

El españolismo francés en el Garnier: Ravel y *L'Heure espagnole*

La fascinación de Maurice Ravel por España constituye uno de los ejemplos más significativos de la presencia del imaginario hispánico en la música francesa de comienzos del siglo XX. Su *Rapsodie espagnole*, estrenada en el Théâtre du Châtelet de París el 15 de marzo de 1908 por la Orchestre des Concerts Colonne bajo la dirección de Édouard Colonne, articula esta evocación a través de cuatro movimientos —*Prélude à la nuit*, *Malagueña*, *Habanera* y *Feria*— en los que la referencia española se construye mediante ritmos de danza, giros modales, procedimientos ornamentales y una refinada elaboración tímbrica. La *Malagueña* recurre a procedimientos que evocan la guitarra y las castañuelas, mientras que *Feria* incorpora la jota aragonesa; la *Habanera*, por su parte, procedía de una composición para dos pianos escrita por Ravel en 1895 (Mandujano Ortiz, "Maurice Ravel: París, 1908, estreno de la Rapsodia Española", 2021). Más que una reproducción literal del folclore, la obra representa una recreación estilizada de España desde el lenguaje personal del compositor francés, circunstancia que Manuel de Falla destacaría posteriormente al señalar que su carácter español no procedía de la simple utilización de materiales populares, sino del empleo libre de ritmos, melodías modales y giros ornamentales propios de la música española.

Otro de los ejemplos del imaginario español de Maurice Ravel está en *L'Heure espagnole*. La obra, compuesta en 1907 sobre libreto de Franc-Nohain y estrenada inicialmente en la Opéra-Comique en 1911, fue incorporada al repertorio de la Opéra de Paris el 5 de diciembre de 1921, ya sí en el Palais Garnier. Para aquella producción, Fanny Heldy asumió el papel de Concepción, con dirección musical de Philippe Gaubert y decorados y vestuario de André

Mare. La llegada de la obra al Garnier resulta especialmente relevante porque integra el españolismo de Ravel en el repertorio institucional del teatro: un españolismo tratado con distancia irónica y refinamiento estilístico, muy distinto del pintoresquismo más convencional de parte de la música francesa precedente. La propia relación de Ravel con la cultura española era, además, profunda y sostenida, como demuestra la simultaneidad compositiva entre *L'Heure espagnole* y la *Rapsodie espagnole* durante 1907-1908.

España como materia literaria y operística. Temas históricos o legendarios españoles

La literatura constituye una de las vías mediante las cuales España y su imaginario han estado presentes en la creación operística del Palais Garnier. La presencia de España en el Palais Garnier no se manifestó únicamente a través de compositores, intérpretes o referencias musicales, sino también mediante la incorporación de personajes, argumentos y obras procedentes de la tradición literaria española o construidos a partir de ella.

Uno de los primeros ejemplos significativos es la ópera *Le Cid* de Jules Massenet, estrenada mundialmente en el Palais Garnier el 30 de noviembre de 1885 (CCFr-BnF, "Jules Massenet. Le Cid"; BnF, "Le Cid"). La obra, concebida en cuatro actos y diez cuadros, contó con libreto de Adolphe d'Ennery, Louis Gallet y Édouard Blau, quienes reconocieron expresamente desde el comienzo su deuda tanto con *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro como con *Le Cid* de Pierre Corneille, reelaborando en lengua francesa la figura histórica y literaria de Rodrigo Díaz de Vivar y su relación con Chimène. La ópera trasladaba al escenario parisino la figura del héroe castellano a través de la tradición literaria francesa desarrollada en torno al personaje.

La referencia resulta particularmente reveladora porque muestra el doble proceso de transmisión cultural que conduce al escenario del Garnier: el mito castellano del Cid pasa primero por la dramaturgia española de Guillén de Castro, es reelaborado posteriormente por Corneille y regresa finalmente, transformado en *grand opéra* francesa, a través de la música de Massenet. Según señala Gustav Kobbé, la tragedia de Corneille, construida fundamentalmente sobre el análisis psicológico de Chimène y sobre el conflicto entre el amor y el deber que divide a la protagonista, no ofrecía por sí sola suficiente acción dramática ni las posibilidades de espectacularidad que exigía la tradición de la Ópera de París. Los libretistas recurrieron por ello también a la fuente española y ampliaron considerablemente la acción, creando ocasiones para grandes escenas colectivas, decorados suntuosos y efectos escénicos acordes con las expectativas del público (Kobbé 1949, 742).

Resulta particularmente revelador el testimonio contemporáneo de Emmanuel Chabrier, quien, en una carta dirigida a Charles Lecocq poco después del estreno, manifestó su intención de asistir a la obra atraído especialmente por la orquestación del ballet, que esperaba que fuese «encantadora», aunque diferenciaba expresamente este interés de su valoración estética general de la partitura (Branger 2018, 99). El comentario pone de relieve la capacidad de los episodios danzables y de su tratamiento orquestal para concentrar

buena parte del atractivo de la obra y convierte *Le Cid* en un ejemplo privilegiado para analizar los procedimientos mediante los cuales el repertorio del Garnier construyó musicalmente una determinada imagen de España.

Un caso particularmente significativo es *Numance* de Henry Barraud, estrenada mundialmente en este teatro el 15 de abril de 1955. La obra parte directamente de *La Numancia* de Miguel de Cervantes, aunque su adaptación operística se articula mediante un libreto del escritor y diplomático español Salvador de Madariaga. La acción recupera el episodio histórico del asedio y destrucción de Numancia y lleva al escenario personajes como Escipión, Teógenes o Lyra, convirtiendo el drama cervantino de resistencia colectiva en materia de una ópera francesa del siglo XX. La producción del Garnier estuvo dirigida por Louis Fourestier, con puesta en escena de Max de Rieux, decorados y vestuario de Jean Souverbie y un reparto encabezado por Suzanne Sarroca, Ernest Blanc y René Bianco (BnF, "Numance"). La obra resulta especialmente relevante para el presente estudio porque la presencia de España no se limita aquí a una caracterización exótica o pintoresca: se produce mediante la apropiación directa de uno de los textos fundamentales de la dramaturgia española, reelaborado además por otro autor español, Madariaga.

La reapertura del Palais Garnier estuvo acompañada en 1981 por la incorporación de *Don Quichotte* en la versión de Rudolf Nureyev, basada en la coreografía de Marius Petipa y con música de Ludwig Minkus. La producción se convirtió en uno de los acontecimientos centrales de aquella temporada y trasladó al escenario del Garnier una particular recreación de la España cervantina. Nureyev respetó en lo esencial la tradición de la obra transmitida a través del ballet ruso, pero la reinterpretó desde una visión personal de España, intensificando su vitalidad, colorido y carácter espectacular (Guest 2006, 102). El interés de esta producción para el estudio de la presencia de lo español en el Palais Garnier radica precisamente en su carácter de construcción cultural: no se trata de música compuesta por un autor español, sino de una representación de España elaborada desde una tradición artística extranjera a partir del universo de Cervantes.

La permanencia de *Don Quichotte* en el repertorio del Garnier quedó confirmada casi dos décadas después. En 1999, Marie-Claude Pietragalla realizó allí una de sus últimas apariciones interpretando la obra, mientras que Aurélie Dupont fue nombrada *étoile* el 31 de diciembre de ese mismo año tras una destacada interpretación del papel de Kitri (Guest 2006, 115). La producción de Nureyev había adquirido así un valor que trascendía su estreno de 1981, convirtiéndose en una obra asociada a momentos relevantes de la trayectoria de algunas de las principales figuras de la compañía. Esta continuidad refuerza el interés de *Don Quichotte* como ejemplo de la persistencia de un imaginario español construido desde fuera de España dentro del repertorio del Palais Garnier.

La presencia de lo español en la historia musical del Palais Garnier alcanza también las últimas décadas del siglo XX a través del compositor francés de origen español Maurice Ohana y su

ópera *La Célestine*. Basada en la obra de Fernando de Rojas y fruto de un encargo conjunto de la Opéra de Paris y Radio France, la ópera fue estrenada en el Palais Garnier en junio de 1988 y constituyó una de las últimas grandes creaciones operísticas presentadas allí antes de la redistribución de buena parte de la actividad lírica hacia la nueva sede de la Bastille (Rae 2000, 465). El caso resulta particularmente significativo por la compleja identidad cultural de Ohana: de ciudadanía francesa, nacido en Casablanca y de ascendencia hispano-gibraltareña, desarrolló su formación y su trayectoria profesional en Francia, mientras que sus raíces andaluzas constituyeron una de las fuentes fundamentales de su lenguaje compositivo. La presencia de *La Célestine* en el Garnier representa así una forma distinta de relación con España: no se trata de una evocación pintoresca construida desde el exterior, sino de la reinterpretación contemporánea de una obra canónica de la literatura española por un compositor cuya identidad musical estuvo profundamente atravesada por referencias hispánicas.

La dimensión hispánica de Ohana no fue únicamente biográfica. Su lenguaje musical incorporó de manera continuada elementos procedentes de sus raíces andaluzas, posteriormente integrados con tradiciones africanas, afro-cubanas, el jazz y su formación musical francesa (Rae 2000, 465, 467–468). Esta hibridación cultural resulta especialmente relevante para comprender *La Célestine* no como una aproximación ocasional a un tema español, sino dentro de una relación mucho más profunda y sostenida del compositor con la cultura hispánica.

Una relación diferente entre literatura y representación de España se encuentra en *Le Soulier de satin* de Marc-André Dalbavie, estrenada mundialmente en el Palais Garnier el 21 de mayo de 2021 por encargo de la Opéra national de Paris. En este caso no se trata de una obra procedente de la literatura española, sino de la adaptación, con libreto de Raphaèle Fleury, del monumental drama de Paul Claudel escrito entre 1919 y 1924. Sin embargo, la acción se sitúa deliberadamente en el Siglo de Oro español y construye buena parte de su universo dramático alrededor de personajes como Doña Prouhèze, Don Rodrigue de Manacor, Don Pélage y el rey de España (Opéra de Paris "Le Soulier de satin", s.f.). La propia Opéra de Paris define la época de la obra como un momento en el que la humanidad experimenta una primera forma de «mundialización», de manera que la España imperial funciona como marco para una acción que desborda sus fronteras y se proyecta hacia distintos territorios del mundo. Así, frente a la procedencia cervantina de *Numance*, *Le Soulier de satin* constituye un ejemplo de España imaginada desde la literatura francesa y posteriormente transformada en creación operística en el Garnier.

Compositores españoles en el Palais Garnier

La limitada presencia de compositores españoles en los estrenos del Palais Garnier

A tenor del corpus documentado, los estrenos mundiales de óperas de compositores españoles en el Palais Garnier han sido excepcionalmente escasos, especialmente si se

comparan con la intensa relación que numerosos músicos españoles mantuvieron con París desde finales del siglo XIX y comienzos del XX. La capital francesa constituyó un espacio decisivo de formación, intercambio y proyección para figuras como Isaac Albéniz, Manuel de Falla o Joaquín Turina, integradas en una vida musical cosmopolita que influyó profundamente en la renovación de la creación española. Sin embargo, esta presencia no se tradujo de manera proporcional en estrenos absolutos dentro de la principal institución lírica parisina, cuyo repertorio histórico estuvo dominado durante largos períodos por la producción francesa y, progresivamente, por los grandes títulos italianos y alemanes. En este contexto, la programación para 2027 del estreno mundial de *Miroir de nos peines* (*Mirror of Our Sorrows*) de Hèctor Parra adquiere una significación especial: la Opéra national de Paris la presenta como la primera ópera encargada por la institución al compositor catalán, lo que sitúa esta creación como un acontecimiento de especial relevancia dentro de la todavía reducida presencia española en la nueva creación operística del Garnier (A. C.-P., "La Opéra de Paris culmina el *Ring*…", 2026). La ópera, estructurada en tres actos y fruto de un encargo de la propia institución, cuenta con libreto de Jean-Luc Vincent a partir de la novela homónima de Pierre Lemaitre, ambientada en el contexto de la *drôle de guerre*, la derrota francesa de 1940 y el éxodo de la población civil. La partitura integra referencias a la ópera francesa de los siglos XX y XXI, a la *chanson réaliste* de los años treinta y a distintas manifestaciones de la música urbana contemporánea. Estará dirigida musicalmente por Ingo Metzmacher, con puesta en escena de Mariame Clément, y permanecerá en cartel hasta el 11 de mayo de 2027 (Opéra de Paris, "Miroir de nos peines", s.f.).

El gran estreno truncado por la Primera Guerra Mundial: *Goyescas*, de Enrique Granados

La historia de *Goyescas* de Enrique Granados mantiene una relación especialmente estrecha con el Palais Garnier y constituye uno de los episodios más significativos de la presencia española en este teatro. El proyecto parisino estaba ya avanzado en 1914. La correspondencia estudiada por Guillermo Juberías Gracia demuestra el decidido interés de Jacques Rouché, director de la Opéra de Paris, por reservar a París la primera representación de la obra: en junio de ese año comunicó a Granados que *Goyescas* no podría representarse en ningún teatro extranjero antes de su estreno parisino. El estallido de la Primera Guerra Mundial y el cierre temporal del Palais Garnier frustraron, sin embargo, aquellos planes. Granados aceptó inicialmente esperar a la reapertura de la Opéra, pero la prolongación del conflicto y las dificultades económicas derivadas de la paralización de su actividad terminaron por llevarle a solicitar la cancelación de la exclusividad. Fernando Periquet, libretista de Goyescas y figura activamente implicada en la preparación escénica y en las gestiones para sus estrenos neoyorquino y parisino, comunicó entonces a Rouché que la obra se estrenaría en Nueva York, reservando, no obstante, la primera representación europea al Palais Garnier (Juberías 2021, 16–18, 21). *Goyescas* tuvo así su estreno mundial en el Metropolitan Opera House de Nueva York el 28 de enero de 1916, con decorados de Antonio Rovescalli, donde obtuvo una favorable acogida de público y crítica.

Sin embargo, dos meses después, el 24 de marzo de 1916, Granados murió en el Canal de la Mancha durante su viaje de regreso a Europa tras el torpedeamiento del ferry de pasajeros *SS Sussex*, por lo que no llegó a asistir a la realización del proyecto parisino (Juberías 2021, 18–19). La concepción escenográfica destinada al Garnier, sin embargo, no desapareció con él. La documentación conservada muestra que Ignacio Zuloaga trabajaba ya en los decorados en junio de 1915 y que, tras la muerte del compositor, Jacques Rouché mantuvo su confianza en el pintor. Para la producción definitiva se incorporó asimismo Maxime Dethomas, entonces estrechamente vinculado a la dirección artística de la Opéra. Zuloaga realizó los decorados y vestuario correspondientes a los dos primeros cuadros y Dethomas los del tercero, desarrollando una interpretación visual de la España goyesca deliberadamente diferenciada tanto del andalucismo convencional de otras representaciones francesas de España como de la puesta en escena utilizada en Nueva York (Juberías 2021, 21–24).

El proyecto pudo culminar finalmente el 17 de diciembre de 1919, cuando *Goyescas* se presentó en el Palais Garnier bajo la dirección musical de Camille Chevillard, con puesta en escena de Merle-Forest, Marthe Chenal como Rosario y los decorados y figurines de Zuloaga y Dethomas (BnF, "Goyescas: opéra en 3 actes"). La documentación estudiada por Juberías Gracia permite comprobar hasta qué punto la producción continuaba concibiéndose como una manifestación específicamente española: Zuloaga intervino incluso en el envío desde España de accesorios destinados a la representación, mientras que los decorados recuperaban paisajes, personajes y elementos visuales derivados de Goya y de la España de finales del siglo XVIII. La crítica parisina y española destacó especialmente esta dimensión; las escenografías fueron entendidas como una recreación unitaria del universo goyesco y constituyeron uno de los elementos más celebrados del estreno.

La participación de Amalia Molina refuerza además la dimensión española de la producción, aunque conviene diferenciar entre el testimonio retrospectivo de la artista y la documentación de la época. En una entrevista publicada en *Bohemia* en 1923, Molina recordó que Granados y Periquet habían pensado en ella para hacerse cargo de los bailables cuando la obra se estrenara en la «Gran Ópera» de París y que el compositor esperaba tratar personalmente con ella los detalles a su regreso de América (El Curioso Impertinente, "Como me lo contaron… Amalia Molina", 1923, 22). La documentación de los Archives du Théâtre National de l'Opéra examinada por Juberías introduce, sin embargo, un matiz relevante: en marzo de 1915 se contemplaba también la participación de Antonia Mercé, «La Argentina», mientras que es en 1919 cuando consta documentalmente que Periquet propuso a Amalia Molina a Rouché y que Zuloaga negoció posteriormente las condiciones de su intervención (Juberías 2021, 21). El posterior éxito de Molina en la representación parisina fue ampliamente recogido por la prensa.

La trayectoria de *Goyescas* resulta, por tanto, particularmente elocuente: fue proyectada para la Opéra de Paris, perdió allí su estreno mundial como consecuencia de la guerra, nació escénicamente en Nueva York y alcanzó finalmente en 1919 el escenario para el que había sido inicialmente concebida. Su relación con el Garnier excede así la mera recepción de una

ópera española: desde la negociación entre Granados y Rouché hasta la intervención de Zuloaga, Dethomas, Periquet y Molina, la producción constituye un ejemplo excepcional de colaboración artística hispano-francesa y, al mismo tiempo, de reformulación de la imagen de España en el París de comienzos del siglo XX. La representación parisina en el Garnier adquirió así inevitablemente un carácter póstumo.

Estreno francés en el Palais Garnier de *El sombrero de tres picos*

La presencia de Manuel de Falla en la programación del Palais Garnier adquiere especial relevancia con *El sombrero de tres picos (Le Tricorne)*. Tras su estreno londinense en 1919, la obra fue presentada en el Garnier en el contexto de la temporada parisina de los Ballets Russes de Serge Diaghilev, como confirma el programa oficial correspondiente a diciembre de 1919 y enero-febrero de 1920 (BnF, "Programme officiel des Ballets russes"). Su llegada al escenario estuvo condicionada por las huelgas que afectaron a la institución entre diciembre de 1919 y enero de 1920 y que obligaron a interrumpir durante dieciséis noches el calendario previsto de la compañía (Saint-Geours y Tardieu 2015, 67–68). Superado el conflicto laboral, *Le Tricorne* pudo finalmente representarse en enero de 1920, con música de Falla y escenografía de Pablo Picasso. La producción combinaba la sobriedad visual de los diseños de Picasso con una concepción coreográfica particularmente audaz, en la que los movimientos de tradición clásica se entrecruzaban con golpes de tacón y otros gestos de carácter folclórico. A ello se sumaba una partitura enérgica y satírica, presentada como estrechamente vinculada al flamenco, cuya fuerza contribuyó a renovar en París el interés por los imaginarios musicales y escénicos asociados a lo español (Dupêchez 1984, 213).

Grandes voces españolas en Garnier

La presencia española en el Palais Garnier durante las décadas de 1970 y 1980 no se limitó a la representación de obras de temática hispánica o a la incorporación de compositores españoles al repertorio, sino que alcanzó también a algunos de los intérpretes españoles de mayor proyección internacional. La reiterada participación de Montserrat Caballé, Teresa Berganza, Plácido Domingo, Jaume Aragall, José Carreras y Alfredo Kraus demuestra hasta qué punto las voces españolas se integraron en la actividad ordinaria de la Opéra de Paris, abordando papeles protagonistas pertenecientes al repertorio italiano, francés, mozartiano y germánico. Más que una suma de apariciones aisladas, sus trayectorias permiten hablar de una presencia sostenida de intérpretes españoles en uno de los principales escenarios líricos europeos durante las últimas décadas del siglo XX.

Montserrat Caballé se presentó por primera vez en el Palais Garnier el 28 de septiembre de 1972 como protagonista de *Norma* de Vincenzo Bellini, papel que interpretó en seis funciones. Su relación con la Opéra de Paris continuó posteriormente con otros títulos relevantes de su repertorio, entre ellos *Turandot* de Puccini y *Semiramide* de Rossini en 1981, así como *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss en 1986 (MémOpéra, "Montserrat Caballe"). La amplitud estilística de estas apariciones, desde el *bel canto* italiano hasta Puccini y Strauss, refleja la

posición internacional alcanzada por la soprano española y su plena integración en la programación del teatro.

Una trayectoria igualmente significativa fue la de Teresa Berganza, especialmente asociada en el Garnier al personaje de Cherubino en *Le nozze di Figaro* de Mozart (MémOpéra, "Noces de Figaro (Les)"). Conviene precisar que las primeras funciones de la célebre producción de Giorgio Strehler, celebradas el 30 de marzo y el 2 de abril de 1973, tuvieron lugar en el Théâtre Gabriel de Versalles, por lo que no deben considerarse todavía actuaciones de Berganza en el Palais Garnier. La producción pasó posteriormente al teatro parisino, donde la mezzosoprano española interpretó a Cherubino por primera vez en mayo de 1973. Regresó al personaje en sucesivas temporadas, en 1974, 1976, 1978 y 1980, consolidando una prolongada vinculación con la producción. A esta presencia mozartiana se sumó su interpretación de Angelina en *La Cenerentola* de Rossini en 1977 y posteriormente la protagonista de *Carmen* en 1980 y 1982. Su trayectoria muestra, por tanto, una continuidad que desborda ampliamente la participación ocasional de una artista invitada (MémOpéra, "Teresa Berganza").

Particularmente intensa fue también la relación de Plácido Domingo con el Palais Garnier. El tenor debutó en este escenario el 20 de mayo de 1973 como Manrico en *Il trovatore* de Verdi y durante los años siguientes participó de manera recurrente en algunas de las principales producciones del teatro (Domingo, "Plácido's Parisian Debut"). Interpretó a Cavaradossi en *Tosca* en 1974, regresó a *Il trovatore* en 1974 y 1975, asumió el papel de Arrigo en *Les Vêpres siciliennes* en 1974 y el de Don Alvaro en *La forza del destino* en 1975. A ello se sumaron sus interpretaciones del protagonista de *Otello* en 1976 y 1978 y de Rodolfo en *La Bohème* en 1977 y 1980, además de Don José en *Carmen* en 1980. La continuidad y variedad de estas actuaciones sitúan a Domingo entre los cantantes españoles con una relación más intensa con la Opéra de Paris durante aquel período (MémOpéra, "Placido Domingo").

La presencia española se extendió asimismo a otros grandes tenores. Jaume Aragall debutó en el Palais Garnier el 13 de abril de 1979 como Rodolfo en *La Bohème* de Puccini, personaje al que regresó posteriormente en 1983 y 1986. Su repertorio parisino incluyó también a Cavaradossi en *Tosca*, en 1982 y nuevamente en la temporada 1984–1985, así como a Alfredo en *La traviata* en 1986. Su participación prolongó la importante presencia de voces españolas en el gran repertorio romántico italiano representado en el Garnier (MémOpéra, "Giacomo Aragall").

José Carreras, por su parte, tuvo una presencia más concentrada, pero igualmente representativa de esta generación de grandes voces españolas. Debutó en el Palais Garnier el 16 de febrero de 1981 como Riccardo en *Un bal masqué —Un ballo in maschera—* de Giuseppe Verdi, interviniendo en las diez funciones de aquella producción (MémOpéra, "José Carreras"). Su aparición en el teatro se produjo en plena consolidación internacional de su carrera y contribuye a completar un panorama en el que varias de las principales voces españolas del momento coincidieron en las temporadas de la Opéra de Paris.

Especial consideración merece Alfredo Kraus, cuya vinculación con la institución comenzó antes de su primera participación en una producción operística del Garnier. En 1980 ofreció un recital en la Opéra de Paris, integrado en la actividad concertística del teatro (Larousse, "Spectacles", 1980; Demandez le programme!, "Opéra de Paris Garnier"). Su verdadero debut operístico en este escenario se produjo, sin embargo, el 6 de abril de 1984, cuando protagonizó *Werther* de Jules Massenet bajo la dirección musical de Georges Prêtre. La ocasión tuvo además especial relevancia histórica, puesto que se trataba de la primera representación de *Werther* en el Palais Garnier: la ópera había sido estrenada mundialmente en Viena en 1892 y había conocido posteriormente una importante trayectoria francesa a través de la Opéra-Comique, pero no había entrado hasta entonces en el repertorio del Garnier. Kraus interpretó el papel titular en ocho funciones durante abril de 1984 (MémOpéra, "Werther"). Regresó al teatro en diciembre de 1985 como Roméo en *Roméo et Juliette* de Charles Gounod, participando en siete representaciones (BnF, "Roméo et Juliette"), y nuevamente en 1986 como Tonio en *La Fille du régiment* de Donizetti. Su trayectoria parisina resulta especialmente significativa por la estrecha asociación del tenor con el repertorio francés y con el *bel canto*, dos ámbitos fundamentales de su personalidad artística (MémOpéra, "Alfredo Kraus").

En conjunto, estas trayectorias muestran que la presencia española en el Palais Garnier durante las décadas de 1970 y 1980 no puede entenderse como una sucesión de intervenciones episódicas. Cantantes españoles ocuparon de manera recurrente papeles protagonistas en producciones centrales de Mozart, Bellini, Rossini, Verdi, Puccini, Massenet, Gounod o Richard Strauss, regresando en numerosas ocasiones a lo largo de varias temporadas. Esta continuidad permite considerar a los intérpretes españoles como un componente significativo de la progresiva internacionalización artística del Garnier durante las últimas décadas del siglo XX y como una manifestación particularmente visible del prestigio alcanzado por la escuela vocal española en los grandes circuitos operísticos internacionales.

Directores y otros músicos españoles en el Palais Garnier

Directores de orquesta. Manuel Infante: compositor y director español en el Garnier

Un caso diferente, pero especialmente significativo, es el del compositor, pianista y director Manuel Infante (Osuna, 1883–París, 1958). Instalado definitivamente en París desde 1909, Infante desarrolló allí buena parte de su carrera y desempeñó un importante papel en la difusión de la música española en Francia. Su producción, particularmente abundante para piano, mantuvo una marcada vinculación con el folclore andaluz, al tiempo que su actividad parisina comprendió también la dirección orquestal (Powell 1980, "Chapter three: Falla, Turina, Mompou and their contemporaries"). Su relación con el Palais Garnier queda documentada de manera especialmente clara en 1931. El 13 de julio dirigió allí la orquesta de las *Danses espagnoles* de la bailarina y bailaora de flamenco Laura de Santelmo, un amplio programa construido exclusivamente sobre repertorio español. Junto a obras de Gomis,

Sarasate, Albéniz y Falla figuraban las propias *Scènes gitanes* de Infante, de modo que el músico sevillano estuvo presente simultáneamente como compositor y director. En aquella misma producción actuó como guitarrista Amalio Cuenca, conformando un núcleo interpretativo español dentro de una de las instituciones operísticas más prestigiosas de Europa (Art lyrique français, "Danses espagnoles").

La vinculación de Infante con el Garnier no fue circunstancial. El 7 de marzo de 1936 volvió a dirigir en el teatro otro espectáculo de Laura de Santelmo, *Danses d'Espagne*, un divertimento coreográfico en un cuadro construido con músicas de Albéniz, Turina, Giménez, Falla y el propio Infante**.** La producción alcanzó dos representaciones y vuelve a situar al compositor español al frente de la orquesta del Palais Garnier (Art lyrique français, "Danses d´Espagne"). La figura de Manuel Infante resulta, por ello, particularmente representativa de las redes musicales hispano-francesas desarrolladas en París durante la primera mitad del siglo XX. Su presencia en el Garnier no fue la del pianista concertista —faceta que también cultivó ampliamente—, sino la de un compositor-director que actuaba como mediador de la música española ante el público francés. En 1931 y 1936 dirigió programas en los que la danza servía de vehículo a un repertorio que reunía a algunos de los principales autores españoles contemporáneos; además, en ambos casos su propia música quedó integrada en esa representación escénica de España. Su actividad muestra así que la presencia española en el Garnier no se limitó a los compositores o a los bailarines: alcanzó también la propia dirección musical de las representaciones.

Otros directores españoles han contribuido igualmente a reforzar la presencia de músicos españoles en la actividad reciente del Palais Garnier. Guillermo García Calvo debutó en este escenario en 2016 al frente del espectáculo de la École de Danse de la Opéra national de Paris y regresó posteriormente a la institución para dirigir, entre otras producciones, *Don Giovanni* (Opéra de Paris, "Guillermo García Calvo"). Ernest Martínez Izquierdo dirigió en el Garnier *Only the Sound Remains* de Kaija Saariaho en 2018, mientras que Iñaki Encina Oyón, vinculado desde 2005 al Atelier Lyrique de la Opéra, realizó allí su debut como director en 2011 y ha participado después en producciones de la institución, entre ellas Alcina (Opéra de Paris, "Only the Sound Remains"). Aunque los estrenos absolutos de composiciones españolas han sido relativamente escasos, estos ejemplos muestran que la presencia española contemporánea en el Garnier se manifiesta de forma especialmente visible en la dirección musical y en el trabajo con la orquesta y los cuerpos artísticos de la Opéra. Más que hablar de una presencia ocasional, puede señalarse una continuidad de directores españoles asociados a producciones líricas, coreográficas y concertísticas de repertorios muy diversos.

Instrumentistas españoles en el Palais Garnier: de Amalio Cuenca a *Sueños flamencos*

La presencia de intérpretes instrumentales españoles en el Palais Garnier parece haber estado especialmente vinculada a la danza española y, de manera muy significativa, a la guitarra. Uno de los primeros casos claramente documentados es el del guitarrista segoviano Amalio

Cuenca González, figura de notable prestigio en el París de las primeras décadas del siglo XX. En julio de 1931 participó en las *Danses espagnoles* presentadas por la compañía de Laura de Santelmo en el Palais Garnier, con Manuel Infante como director de orquesta; el programa reunía, entre otras músicas, las *Scènes gitanes* de Infante, la *Jota navarra* de Sarasate, el preludio de *Cantos de España* de Albéniz, *La vida breve* y la Danza del molinero de *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla. La producción se estrenó el 13 de julio de 1931 y alcanzó seis representaciones (Art lyrique français, "Danses espagnoles").

La presencia de Cuenca resulta aún más relevante porque no se trató simplemente de un músico acompañante. Su biógrafo Mariano Gómez de Caso Estrada señala que Laura de Santelmo pidió expresamente que el guitarrista figurase como solista en su presentación de danzas españolas en el Palais Garnier, interpretando las páginas de Albéniz, Falla e Infante (Gómez de Caso Estrada 2011, 42). Se incorporaba así al escenario de la gran ópera francesa no solo un intérprete español, sino también la guitarra como instrumento representativo de una determinada imagen musical de España.

Casi seis décadas después, la guitarra volvió a desempeñar un papel destacado en otro acontecimiento histórico. Los días 7, 8 y 9 de febrero de 1990, la compañía de Cristina Hoyos presentó *Sueños flamencos* en el Palais Garnier, primera ocasión en que una compañía de flamenco era incluida en la programación del teatro (Molina, "Cristina Hoyos bailará flamenco…", 1989; Museo del Baile Flamenco, "La línea del tiempo de Cristina Hoyos"). El espectáculo estaba concebido como una sucesión de palos flamencos —seguiriyas, farruca, taranto, alegrías, soleá por bulerías y bulerías— y su música se interpretaba en directo por un pequeño conjunto formado por tres guitarristas y tres cantaores, además de los bailarines (Rico, "Calidad y una cierta frialdad", 1990). La documentación conservada de la gira europea identifica a los tres guitarristas como Paco Arriaga, Diego Franco y Eugenio Iglesias, acompañados al cante por Juan José Amador, El Extremeño y Manolo Sevilla. Aunque no se ha localizado el programa de mano parisino que permita confirmar nominalmente que los tres músicos citados integraron las funciones del Garnier de febrero, se trata del reparto documentado de la misma producción pocos meses después y permite reconstruir con bastante precisión su núcleo instrumental (Romaeuropa Festival, "Sueños Flamenco", 1990). En ese contexto, la guitarra ocupó un lugar privilegiado: primero incorporada como instrumento solista a las danzas estilizadas de Laura de Santelmo y, décadas más tarde, convertida junto al cante en el soporte musical directo del flamenco de Cristina Hoyos.

Otros artistas españoles vinculados al Garnier

La presencia española en la historia reciente de la Opéra national de Paris alcanza también el ámbito de la dirección artística. Desde diciembre de 2022, el bailarín y coreógrafo español José Martínez, nacido en Cartagena, ocupa el cargo de director de Danza de la Opéra national de Paris. Martínez mantiene, además, una prolongada vinculación con la institución: ingresó en el Ballet de la Opéra en 1988 y fue nombrado *danseur étoile* en 1997. Tras abandonar los escenarios en 2011, dirigió durante ocho años la Compañía Nacional de Danza de España y

regresó posteriormente a París para asumir la dirección del Ballet (Opéra de Paris, "Nomination de José Martinez…", 2022; Opéra de Paris, José Martinez, "Directeur de la danse"). Su nombramiento constituye un ejemplo especialmente significativo de la presencia española contemporánea en los niveles de responsabilidad artística de una de las principales instituciones líricas y coreográficas europeas.

6. CONCLUSIONES

El Palais Garnier como escenario de circulación musical internacional

A lo largo de sus ciento cincuenta años de historia, el Palais Garnier ha mostrado una notable capacidad para adaptarse a modelos operísticos, estéticos e institucionales muy distintos. Concebido en el siglo XIX dentro de la tradición de la gran ópera francesa, el teatro atravesó posteriormente la consolidación del repertorio internacional, la incorporación progresiva de Wagner, la renovación escénica del siglo XX, la creación contemporánea y, finalmente, la convivencia con la Opéra Bastille. Esta trayectoria permite entender el Garnier no como una institución inmóvil, sino como un espacio en constante transformación.

Su importancia histórica se explica también por la combinación de varias funciones. El Garnier ha sido escenario de creación, mediante estrenos mundiales y primeras representaciones en Francia; lugar de conservación y renovación del repertorio; y espacio de consagración para compositores, directores, cantantes y bailarines. En su escenario convivieron obras nuevas con títulos ya consolidados, cuya interpretación por grandes figuras internacionales podía otorgarles una nueva dimensión artística y reforzar su incorporación al canon operístico.

La historia musical del teatro se construyó, por tanto, mediante una intensa circulación de artistas, repertorios y modelos interpretativos. Compositores franceses compartieron espacio con autores italianos, alemanes, rusos y de otras procedencias; directores y cantantes internacionales contribuyeron a transformar las prácticas interpretativas; y la programación reflejó progresivamente una apertura hacia lenguajes musicales y escénicos cada vez más diversos. El Palais Garnier actuó así como uno de los grandes puntos de encuentro de la cultura musical europea e internacional.

Dentro de esta historia, España ocupa un lugar particularmente interesante. La presencia de compositores españoles en los estrenos absolutos del Garnier fue relativamente limitada, pero la participación de cantantes, directores, bailarines y otros artistas españoles alcanzó una continuidad mucho mayor, especialmente durante los siglos XX y XXI. A ello se suma la presencia de obras de autores españoles que, aunque no siempre tuvieron allí su estreno mundial, formaron parte de la programación del teatro y contribuyeron a proyectar la creación musical española en París.

Al mismo tiempo, España estuvo muy presente como objeto de representación. Compositores franceses y extranjeros recurrieron reiteradamente a personajes históricos, argumentos literarios, paisajes, danzas y estereotipos asociados a lo español. Esta dualidad resulta esencial para comprender el lugar de España en el Garnier: por una parte, la presencia efectiva de artistas españoles; por otra, la construcción musical y escénica de una determinada imagen de España desde el exterior. El contraste entre ambas dimensiones permite observar cómo el Palais Garnier funcionó no solo como espacio de circulación de músicos y repertorios, sino también como lugar de construcción, transformación y difusión de imaginarios culturales.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Blay, Philippe. Reseña de *Opera and Parody in Paris, 1860–1900*, de Clair Rowden. Revue de musicologie 108, n.º 1 (2022)
2. Branger, Jean-Christophe. "A Reading of Massenet's *Esclarmonde* by Chabrier: How Should French Composers Respond to Wagnerian Music Drama?" 19th-Century Music 42, n.º 2 (2018)
3. Charlton, David, y Richard Langham Smith. "France." En The New Grove Dictionary of Opera, editado por Stanley Sadie, vol. 2. London: Macmillan Press, 1992
4. Douche, Sylvie. 2004. "Music in France in the Years 1911–1913 According to Jean Chantavoine: Independent Thinking and Political Constraints." *Nineteenth-Century Music Review* 1 (2): 67–88. https://doi.org/10.1017/S1479409800001361
5. Dupêchez, Charles. *Histoire de l'Opéra de Paris: un siècle au palais Garnier, 1875–1980*. Paris: Perrin, 1984
6. Everist, Mark. "'Der mächtigste Tanzmeister des Kaiserreiches'? Offenbach at 200." Journal of the Royal Musical Association 145, n.º 2 (2020)
7. Everist, Mark. Reseña de *Listening in Paris: A Cultural History*, de James H. Johnson. Journal of the Royal Musical Association 121, n.º 2 (1996)
8. Forbes, Elizabeth. "Faure, Jean-Baptiste." En The New Grove Dictionary of Opera, editado por Stanley Sadie, vol. 2. London: Macmillan Press, 1992
9. Fulcher, Jane F. Reseña de *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875–1914*, de Frédérique Patureau. Notes 49, n.º 1 (1992)
10. Gómez de Caso Estrada, Mariano. *Amalio Cuenca: un riazano universal*. Segovia: Mariano Gómez de Caso Estrada, 2011, https://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia/item/download/7_b79f3a6c8b64c51470495661a13bb219.pdf
11. Guest, Ivor. *The Paris Opera Ballet*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006
12. Gut, Serge. Reseña de *Manon de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique*, de Jean-Christophe Branger. Revue de Musicologie 86, n.º 2 (2000)
13. Holland, John. Reseña de *Jules Massenet: Le Roi de Lahore*, dir. Tiziana Mancini. Notes 64, n.º 1 (2007)
14. Huebner, Steven. Reseña de *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875–1914*, de Frédérique Patureau, y *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, de H. Robert Cohen. Music & Letters 73, n.º 4 (1992)
15. Juberías Gracia, Guillermo. "Los decorados de Goyescas en su estreno parisino (1919). Nuevos datos sobre el trabajo de Zuloaga y Dethomas." Ars Bilduma, n.º 11 (2021) https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.21884

16. Kobbé, Gustav. *The Complete Opera Book*. London: Putnam, 1949
17. Kuykendall, James Brooks. Reseña de *The Cambridge Companion to Operetta*, editado por Anastasia Belina y Derek B. Scott. Music & Letters 101, n.º 2 (2020)
18. Lawrence, Arthur. Reseña de *Perspectives on the Performance of French Piano Music*, editado por Scott McCarrey y Lesley A. Wright. Fontes Artis Musicae 64, n.º 2 (2017)
19. Martín Ruiz, Estíbaliz. "La creación del personaje operístico desde la perspectiva de María Callas: Interrelación de variables físicas, cognitivas y emocionales en la interpretación lírica del siglo XX." Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2026
20. Milnes, Rodney. "Hérodiade." En The New Grove Dictionary of Opera, editado por Stanley Sadie, vol. 2. London: Macmillan Press, 1992
21. Powell, Linton E. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1980
22. Prod'homme, J.-G., y Theodore Baker. "Two Hundred and Fifty Years of the Opéra (1669–1919)." The Musical Quarterly 5, n.º 4 (1919)
23. Pugliese, Romana Margherita. "The Origins of Lucia di Lammermoor's Cadenza." Cambridge Opera Journal 16, n.º 1 (2004)
24. Rae, Caroline. Reseña de *In Dark and Blue: Concerto pour violoncelle et orchestre* y *3e quatuor (Sorgin-Ngo)*, de Maurice Ohana. Notes 57, n.º 2 (2000)
25. Reininghaus, Frieder. "Vom Rausch unter Palmen zum kühlen Kirschgarten oder … und noch einmal: Philippe Fénelons La Cerisaie im Pariser Palais Garnier." Neue Zeitschrift für Musik 173, n.º 2 (2012)
26. Rosenthal, Harold. "Krauss, (Marie) Gabrielle." En The New Grove Dictionary of Opera, editado por Stanley Sadie, vol. 2. London: Macmillan Press, 1992
27. Saint-Geours, Jean-Philippe, y Christophe Tardieu. *L'Opéra de Paris: coulisses et secrets du Palais Garnier*. Con la colaboración de Michel Sarazin. Paris: Plon, 2015
28. Schiffer, Brigitte. "André Jolivet (1905–1974)." Tempo, n.º 112 (1975)
29. Shigihara, Susanne. Reseña de *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875–1914*, de Frédérique Patureau. Die Musikforschung 47, n.º 4 (1994)
30. Simeone, Nigel. "French without Fears." Reseña de *The Harlequin Years: Music in Paris 1917–1929*, de Roger Nichols. The Musical Times 144, n.º 1882 (2003)
31. Smith, Marian. "'Poésie lyrique' and 'Chorégraphie' at the Opéra in the July Monarchy." Cambridge Opera Journal 4, n.º 1 (1992)
32. Ther, Philipp. *Center Stage: Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-Century Central Europe*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2014
33. Wagstaff, John. "Libraries and Archives." En The New Grove Dictionary of Opera, editado por Stanley Sadie, vol. 2. London: Macmillan Press, 1992

FUENTES DOCUMENTALES Y HEMEROGRÁFICAS

34. Bibliothèque nationale de France. España, ballet [Musique manuscrite]. Emmanuel Chabrier. Bibliothèque-musée de l'Opéra, cote A-707 https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43990424d
35. Bibliothèque nationale de France. Programme officiel des Ballets russes [Texte imprimé]: Théâtre de l'Opéra, décembre 1919, janvier-février 1920. Paris: M. de Brunoff, 1919 https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41338448s
36. Claretie, Jules. La vie à Paris: 1880–1885. 1re année. Paris: V. Havard, 1881 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2154868

37. El Curioso Impertinente. "Como me lo contaron… Amalia Molina." Bohemia (La Habana), 25 de febrero de 1923, 22. *University of Florida Digital Collections*. https://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/00/02/90/10/01447/25_Febrero_1923_8.pdf

38. Lelièvre, Stéphane. "Les opéras du monde – Le Palais Garnier, un des joyaux culturels de Paris." Première Loge, 29 de diciembre de 2025. https://www.premiereloge-opera.com/non-classe/2025/12/29/les-operas-du-monde-le-palais-garnier-un-des-joyaux-culturels-de-paris/

39. Mandujano Ortiz, Rafael. "Maurice Ravel: París, 1908, estreno de la Rapsodia Española." Interlacements, 7 de mayo de 2021, actualizado el 30 de marzo de 2022 https://rafamandu.com/2021/05/07/maurice-ravel-paris-1908-estreno-de-la-rapsodia-espanola/

40. Molina, Margot. "Cristina Hoyos bailará flamenco en el Teatro de la Ópera de París." El País, 7 de diciembre de 1989 https://elpais.com/diario/1989/12/07/cultura/628988413_850215.html

41. A. C.-P. "La Opéra de Paris culmina el 'Ring' de Bieito y Heras-Casado en la temporada 2026–27." Ópera Actual, 27 de marzo de 2026. https://www.operaactual.com/noticia/la-opera-de-paris-culmina-el-ring-de-bieito-y-heras-casado-en-la-temporada-2026-27/

42. Rico, Mercedes. "Calidad y una cierta frialdad." El País, 10 de septiembre de 1990 https://elpais.com/diario/1990/09/10/cultura/652917612_850215.html

RECURSOS ELECTRÓNICOS Y BASES DE DATOS

43. Art Lyrique Français. Dictionnaire de l'art lyrique français https://artlyrique.fr/

44. Bibliothèque nationale de France. Catalogue général https://catalogue.bnf.fr/

45. Bibliothèque nationale de France. Catalogue collectif de France (CCFr). https://ccfr.bnf.fr/

46. Demandez le programme! Colección de programas de teatro, ópera y opereta. https://programmes-de-theatre-d-opera-et-d-operette.webnode.fr/

47. Fondation Serge Lifar. Archivo y catálogo coreográfico https://www.sergelifar.org/

48. George Balanchine Trust. Catálogo de ballets y coreografías. Consultado en 2026. https://www.balanchine.com/

49. Institut national de l'audiovisuel, "Maria Callas interprète Norma à l'Opéra de Paris en 1964," *Fresques de l'INA – En scènes*, 1964, https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes01100/maria-callas-interprete-norma-a-l-opera-de-paris-en-1964.html

50. IRCAM. Brahms: Base de documentation sur la musique contemporaine. https://brahms.ircam.fr/

51. Larousse. Archives du Journal de l'année. https://www.larousse.fr/archives/

52. MémOpéra. Base de datos histórica de las representaciones de la Opéra de Paris. https://www.memopera.fr/

53. Musée national George Enescu. Exposiciones y documentación sobre George Enescu. https://www.georgeenescu.ro/

54. Museo del Baile Flamenco. Archivo y documentación histórica. https://museodelbaileflamenco.com/

55. Opéra national de Paris. Sitio web oficial: historia, teatros, artistas, producciones y temporadas. https://www.operadeparis.fr/

56. Opéra national de Paris. Play. Archivo audiovisual https://play.operadeparis.fr/

57. Orchestre Lamoureux. Historia y archivo institucional https://orchestrelamoureux.com/

58. Palazzetto Bru Zane. Bru Zane Mediabase https://www.bruzanemediabase.com/

59. Philharmonie de Paris. Bases documentales y recursos musicales. https://philharmoniedeparis.fr/
60. Philippe Fénelon, "La Cerisaie (2008–2009)," sitio oficial de Philippe Fénelon, https://philippefenelon.net/la-cerisaie-2008-2009
61. Plácido Domingo. Sitio web oficial https://www.placidodomingo.com/
62. Rohozinski, Ladislas de, dir. Cinquante ans de musique française, de 1874 à 1925. Paris: Éditions musicales de la Librairie de France, 1925. Sección "Les Chefs d'orchestre." Consultado en Art Lyrique Français. https://artlyrique.fr/dicos/Cinquante%20ans%20-%20chefs%20d%20orchestre.html
63. Romaeuropa Festival. Archivo histórico del festival. https://romaeuropa.net/archivio/
64. Schneider, Corinne. "Wagner and the Paris Opera in ten landmark events." Sección "1911: From the first tetralogy to Parsifal with André Messager." *Opéra national de Paris*. https://www.operadeparis.fr/en/season-15-16/opera/die-meistersinger-von-nurnberg
65. Sylvie Douche, "Music in France in the Years 1911–1913 According to Jean Chantavoine: Independent Thinking and Political Constraints," Nineteenth-Century Music Review 1, n.º 2 (2004): 67–88, n. 37, https://doi.org/10.1017/S1479409800001361
66. Théâtre national de l'Opéra-Comique. Sitio web oficial: historia y patrimonio https://www.opera-comique.com/
67. TheatreOnline. Archivo de espectáculos https://www.theatreonline.com/
68. Warner Classics, "Maria Callas sings 'Vissi d'arte' (from Puccini: Tosca) – Paris, 1958," YouTube, video, https://www.youtube.com/watch?v=lxNThjjuqBk

APÉNDICES

ESTRENOS MUNDIALES DE ÓPERA

Fecha	Obra	Compositor	Observación
27 abril 1877	*Le Roi de Lahore*	**Jules Massenet**	Estreno mundial. Primer gran éxito operístico de Massenet en la institución (IMSLP)
7 octubre 1878	*Polyeucte*	**Charles Gounod**	Estreno mundial en el Garnier; la obra había sido concebida antes del incendio de la Salle Le Peletier. (BnF - Site institutionnel)
1 abril 1881	*Le Tribut de Zamora*	**Charles Gounod**	Estreno mundial: ambientada en la España medieval. (CCFr)
14 abril 1882	*Françoise de Rimini*	**Ambroise Thomas**	Primera representación mundial en el Palais Garnier. (Catálogo BnF)
5 marzo 1883	*Henry VIII*	**Camille Saint-Saëns**	Estreno mundial; cuatro actos y seis cuadros. Incluye a Catalina de Aragón y el libreto se inspira también en Calderón (Bruzanemediabase)
30 noviembre 1885	*Le Cid*	**Jules Massenet**	Estreno mundial en el Garnier. (CCFr)
21 marzo 1890	*Ascanio*	**Camille Saint-Saëns**	Estreno mundial en el Palais Garnier (Association Ascanio)
16 marzo 1894	*Thaïs*	**Jules Massenet**	Estreno mundial de la primera versión; segunda versión también estrenada allí en 1898 (CCFr)
8 febrero 1895	*La Montagne noire*	**Augusta Holmès**	Estreno mundial; caso además muy interesante por tratarse de una compositora en el escenario del Garnier (Catálogo BnF)
23 octubre 1901	*Les Barbares*	**Camille Saint-Saëns**	Estreno mundial. Había sido pensada originalmente para Orange, pero acabó creándose en el Garnier (CCFr)
31 octubre 1906	*Ariane*	**Jules Massenet**	Estreno mundial en el Palais Garnier (Catálogo BnF)
5 mayo 1909	*Bacchus*	**Jules Massenet**	Estreno mundial en el Garnier (Catálogo BnF)
1 junio 1923	*Padmâvatî*	**Albert Roussel**	Estreno mundial de este *opéra-ballet* en el Palais Garnier. La BnF conserva documentación de la creación (BnF - Site institutionnel)
1 julio 1925	*La Naissance de la lyre*	**Albert Roussel**	Estreno mundial en el Palais Garnier, con coreografía de Bronislava Nijinska (Première Loge)
24 abril 1931	*Guercœur*	**Albéric Magnard**	Estreno escénico integral de la ópera; los actos I y III habían sido escuchados antes en concierto. La partitura tuvo que ser reconstruida por Guy Ropartz (Bruzanemediabase)
6 enero 1932	*Maximilien*	**Darius Milhaud**	Estreno mundial en el Palais Garnier (Catálogo BnF)
24 febrero 1979	*Lulu*, versión completa	**Alban Berg / Friedrich Cerha**	Estreno mundial de la versión integral en tres actos, cuya versión incompleta había sido estrenada en Zúrich en 1937. Boulez–Chéreau (Opéra national de Paris)
28 noviembre 1983	*Saint François d'Assise*	**Olivier Messiaen**	La BnF la clasifica expresamente como «Création mondiale» en el Palais Garnier (Catálogo BnF)
13 junio 1988	*La Célestine*	**Maurice Ohana**	Estreno mundial en el Garnier; basada en la obra de Fernando de Rojas. (Catálogo BnF)

ESTRENOS MUNDIALES DE MÚSICA PARA DANZA

FECHA	OBRA	MÚSICA / COREOGRAFÍA	PRECISIÓN
14 junio 1876	*Sylvia ou La Nymphe de Diane*	Léo Delibes / Louis Mérante	Primer ballet creado en el nuevo Palais Garnier. (Opéra national de Paris)
1 diciembre 1880	*La Korrigane*	Charles-Marie Widor / Louis Mérante	Estreno mundial en el Garnier (Bruzanemediabase)
6 marzo 1882	*Namouna*	Édouard Lalo / Lucien Petipa	Estreno mundial en el Garnier (Bruzanemediabase)
18 octubre 1886	*Les Deux Pigeons*	André Messager / Louis Mérante	Creación en la Opéra, Palais Garnier (Catálogo BnF)
4 junio 1910	*Shéhérazade*	Rimski-Kórsakov / Michel Fokine	Estreno mundial del ballet de los Ballets Russes; la música procedía de la obra sinfónica preexistente Catálogo BnF)
25 junio 1910	*L'Oiseau de feu*	Ígor Stravinsky / Michel Fokine	Uno de los grandes hitos: estreno mundial de la obra de Stravinsky y del ballet de los Ballets Russes en el Garnier. El programa original de 1910 lo señala como «création» (Catálogo BnF)
2 febrero 1920	*Le Chant du rossignol*	Stravinsky / Léonide Massine	Estreno mundial como ballet, elaborado a partir de la música de *Le Rossignol*. Matisse realizó decorados y vestuario (Catálogo BnF)
15 mayo 1920	*Pulcinella*	Stravinsky / Léonide Massine	Estreno mundial; Picasso realizó decorados y vestuario. La BnF lo identifica expresamente como «Création» (Catálogo BnF)
22 noviembre 1928	*Boléro*	Maurice Ravel / Bronislava Nijinska	Estreno mundial en el Palais Garnier, por encargo de Ida Rubinstein (Catálogo BnF)
9 julio 1935	*Icare*	Szyfer-Honegger / Serge Lifar	Creación en el Garnier; obra programáticamente importante en la concepción coreográfica de Lifar. (Exposiciones BnF)
2 de julio de 1941	*Le Chevalier et la Damoiselle*	Philippe Gaubert / Serge Lifar	Estreno mundial en el Palais Garnier (Catálogo BnF)
8 agosto 1942	*Les Animaux modèles*	Francis Poulenc / Serge Lifar	Estreno mundial en el Palais Garnier (Catálogo BnF)
28 julio 1947	*Le Palais de cristal*	Bizet / George Balanchine	Estreno mundial del ballet, sobre la Sinfonía en do de Bizet; más tarde Balanchine lo transformaría en *Symphony in C* (Catálogo BnF)
15 diciembre 1947	*Les Mirages*	Henri Sauguet / Serge Lifar	Aunque se hizo un ensayo general en julio de 1944, el estreno efectivo del ballet fue en 1947 en el Garnier (Catálogo BnF)
14 junio 1950	*Phèdre*	Georges Auric / Serge Lifar	Creación en el Palais Garnier, con concepción visual de Jean Cocteau (Catálogo BnF)
6 julio 1960	*Pas de dieux*	Gershwin / Gene Kelly	Estreno del ballet en el Garnier; es además el que Guest definía como el primer *jazz ballet* visto en este escenario (Art Lyrique)
11 diciembre 1965	*Notre-Dame de Paris*	Maurice Jarre / Roland Petit	Estreno mundial en el Palais Garnier, con vestuario de Yves Saint Laurent (Musée Yves Saint Laurent Paris)
21 octubre 2008	*Les enfants du paradis*	Marc-Olivier Dupin / José Martínez	Estreno mundial de un ballet que traslada al lenguaje coreográfico el universo teatral del París de la década de 1830 (Opéra national de Paris)