

**“FELINA É INSINUANTE, EMBRIAGADA Y FUERA DE SI”
LA RECEPCIÓN DE LA ÓPERA SALOMÉ EN BARCELONA**

**“FELINA É INSINUANTE, EMBRIAGADA Y FUERA DE SI”
THE RECEPTION OF THE OPERA SALOMÉ IN BARCELONA**

ALICIA DAUFÍ MUÑOZ

JORDI CLOS SOLER

UNIVERSIDAD AUTÒNOMA DE BARCELONA

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo dar a conocer cuál fue la recepción que tuvo la ópera *Salomé* en su estreno en la ciudad de Barcelona en 1910. Teniendo en cuenta el tipo de música de Richard Strauss y los gustos estéticos de la sociedad barcelonesa del momento, se comprende, fácilmente, que la ópera del compositor alemán tuvo un gran éxito, sobrepasando las otras obras que se estrenaron en ese mismo año. Para la realización de este estudio, se han analizado diferentes fuentes hemerográficas, con posiciones políticas distintas, y, a partir de éstas, se han podido conocer cuáles fueron las críticas que recibió la ópera *Salomé*, clasificándolas en diferentes categorías.

Palabras clave: prensa; crítica musical; Richard Strauss; *Salomé*.

Abstract: The aim of this paper is to explain how the opera *Salomé* was received in its premier in Barcelona in 1910. Concerning the style of Richard Strauss’s music and the aesthetic tastes shown by the Catalan society of the time, it is easy to understand the great success that the opera by the German composer attained. Such success surpassed, indeed, that of other works premiered on that same year in Barcelona. Different hemerographic sources, with different political tendencies, have been considered in the present study. All those newspapers published a variety of reviews on the opera *Salomé*, which will tell us how the work had been received in Barcelona.

Key words: Press; Musical Criticism, Richard Strauss; *Salomé*.



Introducción

Durante el siglo XIX, en España domina la estética italiana, y Barcelona se convierte en el nexo para que las óperas de Gioachino Rossini (1792-1868) lleguen a la península. Muchos compositores acaban imitando esta estética. Es el caso, por ejemplo, del catalán Ramon Carnicer (1789-1855). No obstante, la necesidad de crear una ópera nacional, movida por la escena sociopolítica del momento, conlleva una progresiva animadversión hacia el gusto italiano. Ya a partir de los años 50 del siglo XIX empiezan a emerger voces opuestas al movimiento italianizante, tomando, posteriormente, la figura de Richard Wagner (1813-1883) por estandarte¹.

A finales del siglo XIX, los gustos estéticos de la sociedad catalana quedan fuertemente impregnados del wagnerismo, en gran parte por razones socioculturales. Asimismo, algunos más o menos próximos a estéticas modernistas tomaron las formas y conceptos musicales germánicos y se sintieron atraídos por el discurso wagneriano. El gusto por el tipo de orquestación y discurso wagnerianos, sumado a la idea de Wagner como ejemplo de modernidad y contemporaneidad, abre las puertas a muchos de los compositores de finales del siglo XIX. De esta forma, el interés por la música del compositor alemán instruye al público barcelonés y acrecienta el gusto por las sonoridades y orquestaciones de estilos vanguardistas. Por este motivo, cuando llega la ópera *Salomé* a Barcelona, el público ya está acostumbrado a esta nueva estética alemana (Cortès, 2002: 331).

El objetivo de este trabajo es comprender cuáles fueron las reacciones que *Salomé* causó en el público barcelonés. De esta forma, y a partir de fuentes hemerográficas, se podrá entender mejor qué recepción tuvo la obra de Strauss en la sociedad barcelonesa.

Estudio de las críticas

Para la realización del presente estudio, se han analizado un total de seis publicaciones periódicas diferentes: el semanario *La Esquella de la Torratxa*, el *Almanaque del Diario de Barcelona*, la revista cultural *De tots colors*, el diario *La publicitat*, la *Revista Musical Catalana* y el diario *La Vanguardia*. Es interesante esta selección, pues cada una de estas fuentes hemerográficas presenta diferentes naturalezas políticas. Las más próximas al republicanismo eran *La Esquella de la Torratxa*, “publicación satírica, federalista y republicana” (Cortès, 2018: 350) y el diario *La publicitat*, “republicano y anticlerical” (Cortès, 2018: 350). El *Diario*

¹ Sin embargo, a pesar de que la música del compositor alemán representara el futuro, una parte de la población barcelonesa seguía afectada a las directrices impuestas por la música italiana. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX ellos mismo se denominaban como veristas y puccinistas. (Cortès, 2002: 325)

de Barcelona y la *Revista Musical Catalana* estuvieron más en contacto con el carácter conservador y católico de la burguesía catalana. En cuanto a *La Vanguardia*, en su nacimiento se consideró el periódico del partido liberal, aunque “después los hermanos Carlos y Bartolomé Godó, la reorientaron hacia actitudes más independientes, con nuevos formatos y contenidos” (Cortès, 2018: 352). Por último, en la revista *De tots colors*, aparentemente, no se encuentra ninguna postura política específica.

A partir de éstas, se han estudiado las críticas aparecidas en las fechas inmediatamente posteriores al estreno en España de la ópera *Salomé*, que tuvo lugar el 21 de enero de 1910 en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona².

Richard Strauss

Ocho días después del estreno de *Salomé*, el *Almanaque del Diario de Barcelona* pregona, con todo orgullo, que

Desde Wagner, no ha habido otra ópera que de tal manera haya llamado la atención de la prensa, de la crítica y del público, y sacudido los nervios de sus oyentes. Sigue en ella Strauss los procedimientos del reformador de Bayreuth, en cuanto á buscar la unión más perfecta entre la música y el texto (1911: 93).

La música de Richard Strauss, tal como se aprecia en las fuentes hemerográficas, despertó rápidamente el interés del público contemporáneo. De entre todas las críticas estudiadas, es difícil encontrar voces que difieran del juicio que presenta el autor de la crítica en el *Almanaque*.

En esta misma dirección, la *Revista Musical Catalana* expresa que

En Ricart Strauss es el compositor de les violencies, de les impetuositats, però a la vegada es també un colorista que's complau, valent-se de la seva paleta orquestral, la més rica y original dels músics moderns, en pintar les més atrevides imatges del món real, a les quals sap donar sempre ab justesa llur gràfica expressió sonora (1910: 22).

Es interesante resaltar la forma cómo el redactor describe la musicalidad del compositor alemán. Violencia e impetuosidad son palabras muy descriptivas que dejan entrever la densidad musical de Strauss. Por otra parte, no se debe obviar su calidad en la disciplina de la instrumentación y orquestación.

² Cabe tener en cuenta que el estreno de *Salomé* en España tuvo lugar sólo cinco años después del estreno absoluto de la ópera en la Hofoper de Dresden el 9 de diciembre de 1905 (Murray, 2002).

En la edición del 4 de febrero del semanario *De tots colors*, también se hace hincapié en la instrumentación. *De tots colors*, siguiendo los modelos del ochocientos, eleva la orquestación a la categoría de ciencia, enalteciendo las aptitudes orquestales del compositor. Por otra parte, también se presenta la capacidad de Strauss de convertir en sencillo aquello obtuso e indescifrable.

La obra musical de Strauss es extraordinaria entre les extraordinaries. Sembla com si la ciencia de l'orquestració no pugui ser portada més enllà. Les més enrevessades ideologies son trasmudades per ell en música d'una portentosa faisó" (1910: 69).

En esta misma dirección, el *Almanaque* describe, como si de una gran obra pictórica se tratara, la cuestión instrumental en la ópera *Salomé* y la capacidad expresiva de Strauss. Esta éfrasis desprende la voluntad de colocar la obra de Strauss a la categoría de gran obra de arte.

Lo que si sorprende á cada instante es la orquesta: es algo nuevo, de inagotable variedad, de una intensidad de vida inaudita; todo lo expresa, buscando lo característico hasta un grado increíble.

Todo es allí color: la orquesta de Strauss es un pincel colosal que va tiñendo de tintas siniestras los cuadros de la escena, con una fuerza de toque, con unos brochazos tan brutalmente gráficos, en momentos determinados, como tenues, transparentes en otros. Hace hablar á la orquesta por el lenguaje de los timbres y del color (1911: 94).

A partir del análisis de estas críticas queda patente, no sólo la aceptación de la figura de Strauss, sino también el gusto e interés que despierta su orquestación. Los recursos expresivos y sonoros utilizados por el compositor también fueron muy aplaudidos por la crítica barcelonesa.

Salomé

La obra de Strauss despertó gran expectación entre el público del coliseo barcelonés:

Es el acontecimiento
del día la "Salomé"
y el éxito grande, inmenso,
que acaba aquí de obtener.
El público entusiasmado
con la mayor buena fe

tributaba á los artistas
ovaciones á granel.
Fué un éxito portentoso
de aquellos que no se ven
y á los aplausos me adhiero
con entusiasmo también.
Lo merece ciertamente
la famosa “Salomé”
la obra de Strauss y el poema
del célebre poeta inglés (*La Publicidad*, 1910: 1).

El formato en verso de esta crítica representa una vez más la intención de enaltecer la obra de Strauss. Si bien en el anterior fragmento, se asimilaba la música de Strauss a una obra pictórica, en este caso se decide utilizar la poesía, en lugar de la prosa, para hablar de las magnificencias de *Salomé*. La elección de iniciar la crítica con un poema laudatorio refleja, una vez más, la necesidad de entender la obra de Strauss como una obra de arte.

La Esquella de la Torratxa, por otra parte, también habla de las cualidades de esta ópera. Merece la pena observar que, aunque el semanario era considerado republicano y anticlerical, ofrece una buena crítica de una obra basada en el drama bíblico de Salomé y San Juan Bautista.

Es un entrellat admirablement compost de diverses belleses rítmiques, lliures, *revolucionaries*, formant una magnífica unitat, que produeix, també, en l'espectador diferents emocions estètiques, ab el predomini sempre d'una sola y profunda emoció artística (1910: 74).

Es innegable que *Salomé* conquistó al público barcelonés. En referencia a esto, la *Revista Musical Catalana* añade que

No obstant la llarga duració de l'obra, el públic del Liceu l'ha escoltada ab una atenció inacostumada, demostrant aixís l'interès que prenia en la seva audició, puix hem de creure que per sobre del drama l'atreia l'obra prodigiosa del compositor (1910: 22).

Igualmente, en la *Revista Musical Catalana* se calificaba *Salomé* como el “èxit més viu” (1910: 21) de la temporada. Hay que tener en cuenta que la ópera de Strauss compitió ese mismo año con el estreno en Barcelona de *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini y en España de la ópera *Tiefland* de Eugen d'Albert,

con libreto de Rudolph Lothar, basado en el drama teatral *Terra baixa* de Àngel Guimerà. Este hecho realza aún más el éxito que vivió *Salomé*, ya que, aunque aparentemente *Tiefland* podría haber recibido una gran aceptación por su conexión con el dramaturgo catalán, no fue así, y fue *Salomé* el éxito de la temporada. Así,

si bien la ópera [*Tiefland*] no gustó lo suficiente, podría ser debido a que no resistió la comparación con la obra teatral original, demasiado conocida por el público del país y considerada como un patrón y modelo del drama catalán de la Renaixença (Cortès, 2002: 331-332).

Elenco

Buena parte de los elogios proferidos al estreno de la ópera fueron dedicados al reparto, y dado el gran peso que tenía el personaje de Salomé, es en éste en quien más se fijó la crítica.

La figura de Salomé es toda la ópera; por lo tanto, cae ó se levanta la obra, según la artista que tome á su cargo el encarnar tan complicada figura. La señora Bellincioni se muestra en ella artista excepcional: un rostro sobremano expresivo; un cuerpo que, con su flexibilidad, es en cada instante la realización plástica de cada una de las figuras de la orquesta; un seguro instinto musical para no perder la línea melódica del canto, de imprevistas inflexiones, y, en una palabra, un temperamento que se revela sin cesar apasionado y patético: he aquí un resumen de sus dotes (*Almanaque del Diario de Barcelona*, 1911: 95-96).

La soprano que encarnó el personaje principal fue la italiana Gemma Bellincioni que recibió formación, en primer lugar, de su padre, un bajo profesional y, después, del tenor Roberto Stagno, con quien acabó casándose. Bellincioni fue un exponente en la interpretación de las óperas veristas y estrenó, juntamente con Stagno, *Cavalleria Rusticana*, siendo ella, Santuzza, y él, Turiddu. No obstante, Bellincioni también se adentró en otros estilos musicales: “the last phase of her career was dominated by Salome; she appeared in the first Italian performance of the opera (1906, Turin) under Strauss, who much admired her interpretation, and sang the role over 100 times.” (Shawe-Taylor, 2009). La *Revista Musical Catalana* también era concedora de esta admiración de Strauss hacia Bellincioni,

a la qual calificà'l mateix Strauss de Salomé ideal quan li vegé representar ab aquell seu art inimitable l'important paper de la dançaire bíblica. Ella sola en l'escena ha concentrat l'atenció dels espectadors, que l'han festejada al final com ho foren en les mateixes taules els artistes de més fama. (*Revista Musical Catalana*, 1910: 22)

En estas líneas, se encuentra un ejemplo de la calidad de las alabanzas que recibió la soprano italiana por su interpretación. *La Vanguardia*, por su parte, también se sumó a elogiar a la cantante, además de sugerir su sensualidad en escena.

Es una cantante, pero es, además, una actriz. No dijo su parte, vivió por entero en Salomé. Verdad que la acompaña su figura: con elasticidades de tigre, con expresión insinuante en el rostro, con actitudes en que los brazos eran el ritmo de la vida que la agitaba, con ojos de un mirar intenso, así hizo que la impúdica triunfara con arte (1910: 13).

Asimismo, el semanario republicano también hace referencia a las dotes interpretativas de la cantante, apuntando, otra vez, al erotismo y la lujuria del que Bellincioni tiñe al personaje de Salomé, enfatizando su carácter de *femme fatale*.

Tot lo que deixen per descobrir la lletra y la música, i ens ho descobreix ella, l'incomparable artista, ab el seu rostre expressiu, en el que hi condensa tota l'ànima luxuriosa de la ballarina bíblica; la seva passió insana per la boca roja del presoner d'Herodes, vessa per tot el seu còs: per la mirada, pel gest, per les contorsions dels seus brassos, pel desllorigament histèric dels seus dits... (*La Esquella de la Torratxa*, 1910: 74).

En cuanto al resto del reparto, se señala que “la Guerrini y en Mariani molt discrets, y els altres ajudant al bon conjunt³” (*La Esquella de la Torratxa*, 1910: 74). *La Vanguardia* destaca que “el baritono señor Romboli cantó y representó con verdadera nobleza el papel de Joakanan⁴”. (1910: 13)

Las publicaciones periódicas también dedicaron algunas de sus líneas a la crítica de la orquesta en el estreno de *Salomé*. En el *Almanaque* se cuenta que la orquesta mereció una “especial mención [...], después de un número de ensayos demasiado corto para las grandes dificultades de la partitura.” (1911: 96).

La dirección orquestal, que fue a cargo de Franz Beidler⁵, también recibió buenas críticas en las publicaciones periódicas. Es el caso del diario *La Publicidad*,

³ En el programa de la Temporada de 1909 y 1910 del Gran Teatro del Liceo aparecen los nombres de los integrantes de la Gran Compañía de Ópera Italiana. Así, Guerrini hace referencia a la mezzosoprano Virginia Guerrini, que seguramente interpretó el papel de Herodias, mujer de Herodes, mientras que Mariani es el tenor Carlo Mariani que quizás interpretó el papel de Herodes (Temporada 1909 á 1910 [...], 2015-2018).

⁴ El nombre completo del baritono es Arturo Romboli. (Temporada 1909 á 1910 [...], 2015-2018).

⁵ Director en Bayreuth, fue asiduo del Liceo, y dirigió la orquesta barcelonesa en diversas ocasiones. Se encargó de la dirección de la temporada de ópera de 1909 a 1910, además de ser

en el que se dice que *Salomé* fue “admirablemente dirigida por el maestro Beidler” (1910: 1), o de *La Vanguardia*, que cuenta que “la orquesta, dirigida por el maestro Franz Beidler, muy bien”. (1910, 13). La *Revista Musical Catalana*, por otra parte, añade que “El mestre Beidler es prou conegut del públich de Barcelona y es prou recent l’èxit que ha obtingut en la direcció de l’òpera Salomé, de Strauss, pera que tinguem de fer el seu elogi.” (1910: 17). Cabe resaltar que, tres años después del estreno de *Salomé*, Beidler fue quien, por vez primera, dirigió, en el Gran Teatro del Liceo la ópera *Parsifal* fuera de Bayreuth.

El punto culminante del wagnerismo llegaría la noche del 31 de diciembre de 1913, cuando a las 10 de la noche se estrenó *Parsifal*, el momento en el que expiraban los derechos que sobre la obra mantenía Bayreuth —con un subterfugio horario se adelantó su hora de representación a otros teatros (Cortès, 2002: 329).

Mise en scène

De las fuentes consultadas, quien más focaliza en las cuestiones escénicas es, sin duda, el diario *La Publicidad*, que relata con todo tipo de detalles los vestuarios, decoraciones y *atrezzo* de la ópera.

La decoración ofrece á la vista del espectador el palacio de *Herodes* que ocupa los tres primeros tramos de la izquierda del espectador. No sé á qué orden arquitectónico pertenece, pero parece arrancado de la desbordada imaginación de un escultor funerario.

Es un colmo arquitectónico
el que allí ha puesto el pintor
que parece lo ha copiado
de aquel famoso panteón
que en el Cementerio Nuevo
posee el señor Batlló (*La Publicidad*, 1910: 1).

Según el diario, el vestuario de los personajes es bastante deficiente. *La publicidad* ridiculiza, de forma clara y mediante la ironía, el atuendo de los cantantes. Esto sugiere, en lo que en la puesta en escena se refiere, la existencia de unos referentes de mejor calidad que los que se pudieron ver en la producción de *Salomé* del Liceo.

el director del Festival Wagner celebrado en 1910 y de los Ocho grandes conciertos sinfónicos de la Temporada de Cuaresma de 1909, compartiendo escenario con Gabriel Fauré y Pau Casals (Temporada de Cuaresma de 1909 [...], 2015-2018).

Herodes aparece vestido con un delantal ó mandil de raso verde cinabrio que quita el sentido, con una corona de rosas y un manto de terciopelo labrado, ilabrado, señores! digno de una sillería de dentistas.

Su mujer, la pobre, va vestida con restos de *Amneris* y *Cleopatra* y ofrece un conjunto que nos recuerda la gigante de Villanueva que nos visitó en unas fiestas de la Merced, de grata memoria (*La Publicidad*, 1910: 1).

No satisfecho el crítico con estas comparaciones, aún se menciona en el mismo texto la indumentaria del verdugo de Jochanaan, señalando que “viste de negro del barco de “L'Africana”, y se apoya en una *cimitarra* de madera con purpurina, como las que usan los comparsas de *Moros* y *Cristianos* en Murcia y en Valencia” (*La Publicidad*, 1910: 1)⁶.

Finalmente, el diario enaltece el acierto de la soprano Bellincioni “no visitando á la usanza Malatesta” y señala, en las últimas líneas de la crítica, al Teatro del Liceu y a la dirección de la empresa Malatesta⁷, encargada del vestuario de las óperas, como responsables del ridículo en el que ha caído el coliseo barcelonés. Cierra la crítica profiriéndoles la siguiente interrogativa: “¿no les parece que ya es hora de que traten las obras artísticas sobre todo cuando son como la que nos ocupa, con todos los honores que se merecen y con un poco más de respeto?” y señala que “para la presentación de “*Salomé*” la cosa es fácil y con un poco de interés y buena voluntad, se hubieran encontrado datos y documentos autorizados para dar carácter la presentación”.

La crítica deja clara la dicotomía que supuso el estreno de *Salomé*. Mientras que la música de Strauss rozó la excelencia, se mostró una clara deficiencia y una falta de interés en el cuidado de la puesta en escena de la ópera alemana.

Conclusiones

Después del estudio de las críticas mencionadas más arriba, es fácil percibir el entusiasmo que mostró el público hacia, no sólo la obra, sino al propio compositor. Este hecho no es de extrañar dado el acusado interés que la sociedad barcelonesa sentía hacia la música germánica. No se debe olvidar que el pro-

⁶ Se refiere a la ópera *La Africana* de Giacomo Meyerbeer, que fue representada en multitud de ocasiones en el Gran Teatro del Liceo, y estrenada en España en el Teatro Real de Madrid en el 14 de octubre de 1865 (Alier, 2007: 441).

⁷ Malatesta hace referencia a la “Gran Sastrería de Pelegrina Malatesta”, ubicada en la calle Conde del Asalto (actualmente Nou de la Rambla), número 14 principal. La sastrería, sucesora de Encarnación Vasallo Malatesta, se dedicaba a los “trajes de capricho para bailes de máscara, cabalgatas, comparsas, etc.”, así como a los “trajes de todas épocas para teatros, sean de la importancia que quieran” (*Trages lacayos*, 2015-2018).

ceso de significación nacional por el que pasaba Cataluña se alimentaba de la asimilación de los modelos wagnerianos.

En cuanto a los diarios seleccionados a estudio, se encuentran diferentes opciones políticas. No obstante, lo más interesante es que, a pesar de esto, todas las fuentes hemerográficas coinciden en el éxito del estreno de *Salomé*. De hecho, son innumerables las alabanzas que recibe Strauss y su ópera en estas publicaciones. Por este motivo, se podría decir que, del segmento de la población barcelonesa asistente a la ópera, hubo unanimidad en cuanto al éxito de la obra.

También es interesante recordar que, para comprender el éxito de la ópera de Strauss, no se pueden obviar los estrenos con los que *Salomé* compartió temporada. Es el caso de *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, y *Tiefland* de Eugen d'Albert.

Por otra parte, cabe decir que el director Franz Beidler y, en mayor medida, la soprano Gemma Bellincioni se llevaron muy buenas críticas por parte de los diarios. La profesionalidad de los dos artistas y el hecho de que Strauss hubiera nombrado Bellincioni como la mejor Salomé posible reflejan la gran calidad que vivía la escena musical barcelonesa del momento.

Finalmente, aunque de carácter más anecdótico, el diario *La Publicidad* se fija en la cuestión del vestuario, dejando el Gran Teatro del Liceo y la Casa Malatesta en muy mala posición. Según el diario, por culpa de su mala praxis, *Salomé* no pudo gozar de la calidad que merecía.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIER, R. (2007). *Guía Universal de la ópera*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- CORTÈS, F. (2002). La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936. En E. CASARES, Á. TORRENTE (Ed.), *La ópera en España e Hispanoamérica, 2*, Madrid: ICCMU, 325-362.
- (2015). *Sono io/Ich bin? La poliédrica identitat nacional a través del gènere líric entre els segles XIX i XX. De fronteres i arts escèniques*, 517-529.
- (2018). El contexto lírico en la prensa de Barcelona entre 1859 y 1936. En J. I. Suárez et al. (eds.), *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 343-358.
- SHAWE-TAYLOR, D. y B. GEMMA (2009). In *Grove Music Online*. Retrieved from: <http://www.oxfordmusiconline.com.aren.uab.cat/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002601>

- MURRAY, D. (2002) Salome. In *Grove Music Online*. Retrieved from:
<http://www.oxfordmusiconline.com.aren.uab.cat/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000904614>
- (1911) Revista de espectáculos. *Almanaque del Diario de Barcelona*, Retrieved from:
<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/almdiarbar/id/7064/rec/1>
- (1910, Febrero 4). Salomé en l'art. *De tots colors*, Retrieved from:
<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/totscolors/id/1595/rec/109>
- (1910, Enero 31). Teló Enlaire. *La Esquella de la Torratxa*, Retrieved from:
<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/esquella/id/35105/rec/7>
- (1910, Enero 31). A punta de pluma, *La Publicidad* [edición de la noche], Retrieved from:
<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/publi2/id/6990/show/6988/rec/121>
- (1910, Enero). Concerts de Quaresma. *Revista Musical Catalana*, Retrieved from:
<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/revmusical/id/2013/rec/72>
- (1910, Enero). Barcelona. *Revista Musical Catalana*, Retrieved from:
<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/revmusical/id/2013/rec/72>
- (1910, Enero 31). Gran Teatro del Liceo, *La Vanguardia*, Retrieved from:
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1910/01/31/pagina13/3364721/pdf.html?search=salome>
- Temporada 1909 á 1910. Gran Teatro del Liceo. (2015-2018). Retrieved from
<https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceupro/1909/42369@societatliceu.pdf>
- Temporada de Cuaresma de 1909. Gran Teatro del Liceo. Asociación Musical de Barcelona. (2015-2018). Retrieved from:
<https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceupro/1909/42564-009@societatliceu.pdf>
- Trages lacayos. (2015-2018). Retrieved from:
<https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceuadm/1900/00189-011@societatliceu.pdf>