

CAPÍTULO 31. MADAMA BUTTERFLY: ESPEJO DE ORIENTE. UNA PUESTA EN ESCENA JAPONESA

Luisa María Gutiérrez Machó
Universidad de Zaragoza

“Revuelto”, “Novedoso”, “Vibrante”, son los términos que definen el período comprendido entre la 2ª mitad del siglo XIX y los comienzos del XX, donde continuamente se están gestando tendencias y corrientes diferentes dentro del terreno artístico. Esta diversidad tampoco es ajena a la disciplina musical y es precisamente este mundo palpitante, ávido de nuevas experiencias y conocimientos el que permitirá a Giacomo Puccini⁶⁴⁴ (1858-1924) componer

⁶⁴⁴ Giacomo Puccini nació el 22 de diciembre de 1858 en Lucca, en la Toscana italiana. La tradición musical de esta ciudad y la herencia de cuatro generaciones de músicos marcaron la vida personal y artística de Giacomo que, huérfano de padre desde los seis años, quedó bajo la tutela de su madre.

Considerado por algunos el máximo representante de la corriente verista que, a través de la expresión desinhibida de los sentimientos, buscaba el realismo crudo de los asuntos más descarnados de la vida cotidiana, lo cierto es que Puccini fue mucho más allá, utilizando el movimiento en la medida en que lo creyó necesario para el desarrollo de su drama, entremezclándolo, en ocasiones, con elementos de diversas corrientes.

Sus primeras composiciones se encaminaron a la música de órgano, pero en 1876, la magia del teatro le embrujó cuando acudió a la representación de *Aida* de Verdi, en Pisa. Inmediatamente decidió trasladarse a Milán, la Meca de la ópera italiana, para continuar sus estudios musicales y dedicar su talento a la creación operística. El Conservatorio Reale, la escuela de música más avanzada de Italia, y el Teatro de La Scala se convertirían en sus objetivos. El primero lo alcanzó en 1883 al obtener el título de Maestro de la Música, sólo para alumnos aventajados, y dos años más tarde, en 1885, *Le Villi*, su primera ópera, le abrió las puertas de La Scala. *Manon Lescaut*, *La Bobème*, *Tosca*, *Madama Butterfly* o *Turandot*, entre otras, no son sino el resultado de una evolución que parte de estos momentos.

Puccini destacó por su sentido autocrítico y perfeccionista. Junto a Giacosa e Illica, produciría sus óperas más populares, siendo *Madama Butterfly* (1904), la obra más personal, novedosa e íntima del maestro italiano. Asimismo, mostró un gran entendimiento de la dramaturgia. Obsesionado por crear una atmósfera que hiciera más real el drama, llevó a cabo un minucioso trabajo de documentación para después adaptar y reelaborar el material con extraordinario virtuosismo técnico. Tal es el caso de *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West* o *Turandot*.

Una orquestación brillante y rica; melodías sutiles; armonías audaces y novedosas; una mayor participación de la orquesta y la utilización del leitmotiv para designar a los principales personajes, así como un peculiar estilo lírico de conversación donde el recitativo habitual se transforma en una charla musical, hechizarían al público. Bernard Shaw, entonces crítico musical de *The World*, consideró a Puccini como el único y verdadero heredero de Verdi.

No fue niño prodigio ni precoz como pudo ser Mozart; disfrutó de la vida y con su trabajo, y la fama no le cambió. Sin embargo, esta aparente normalidad escondía un “genio”: inconformista y perfeccionista que revolucionó, rompió con la tradición, innovó, conoció y asimiló nuevas formas y motivos extraños a la música occidental, y siempre defendió su obra basándose en la seguridad que le aportaba su original y particular trabajo musical. Antes de

Madama Butterfly; una ópera “distinta” que toca un tema escabroso y además, se desarrolla en un país lejano y extraño a la mentalidad del hombre occidental; circunstancia que, por otra parte, sabrá aprovechar para trabajar con mayor libertad, abriendo nuevos caminos a la siguiente generación de compositores.

El último cuarto del siglo XIX y el primero del XX es un período histórico complejo, lleno de contradicciones, con sus momentos de esplendor y de crisis; lo que se va a manifestar en el terreno artístico, en la ciencia, o la vida política y social. Fueron unos años marcados por la aparición del capitalismo y el desarrollo del colonialismo. Antiguas civilizaciones, sistemas de vida y de producción tan diferentes a los occidentales morirán para que nazca una nueva manera de ser, de estar, y de vivir.

A este imperialismo le acompaña una determinada ideología en la que se exalta la ciencia y la técnica y el intelectual se pone al servicio de la marcha del progreso cuyos logros se presentan en Exposiciones Universales y otras de carácter nacional.

Por otra parte, como consecuencia del Imperialismo, comienzan a conocerse las tradiciones y culturas lejanas, al igual que sus personajes, lo que provocará un fenómeno peculiar y particular: el exotismo, que se pondrá de moda y conquistará todos los campos de la cultura.

Sin embargo, a todo momento de esplendor le sigue un período oscuro; ahora, surge una generación de jóvenes que por razones diferentes parecen sentirse extraños a su época, la Filosofía condena la técnica y nace el Simbolismo, exaltándose el arte como una forma de lenguaje misterioso. Igualmente se va a exaltar el individualismo y, junto al exotismo, el culturalismo surgirá como una huída hacia el pasado donde encontrar nuevos elementos para la creación artística. Oriente pasó a ser el punto de mira a donde todos los ojos se dirigían y como dice Edward W. Said “Oriente es una idea que tiene una historia, una tradición de pensamiento, unas imágenes y un vocabulario que le han dado una realidad y una presencia en y para Occidente” y “por medio de su arte y sus colores, sus luces y sus gentes se hicieron visibles a través de las imágenes, los ritmos y los motivos que los describían”⁶⁴⁵.

En el ámbito literario la fascinación por Japón se reflejó en multitud de obras. Las descripciones de los autores, en especial los textos de Pierre Loti⁶⁴⁶, creador de una ensoñadora imagen de Japón con sus cerezos, sus templos o sus *musmées*, construirían una singular visión de lo japonés y de la mujer japonesa.

Puccini no hubo nadie con esa sensibilidad para las cosas pequeñas; esas cositas sin importancia de la vida de la gente corriente.

⁶⁴⁵ SAID, E. W. (2003): *Orientalismo*, Debolsillo, col. Ensayo-Historia, Barcelona.

⁶⁴⁶ Para más información: GUTIERREZ MACHO, L. M. (2006): “*Madama Butterfly* y sus fuentes: la creación de un mito”. *Actas del VIII Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España. La Mujer Japonesa: Realidad y Mito*. Zaragoza, 30 de noviembre, 1, 2 y 3 de diciembre de 2005. Zaragoza.

Rudyard Kipling, André Bellessort, Lafcadio Hearn o Enrique Gómez Carrillo entre otros, seguirían la estela de Loti describiendo un idealizado Japón.

En Música, sería Felicien David (1810-1876) quien, con sus *Melodías Orientales*, pondría de moda el exotismo convirtiéndose en punto de referencia para la ópera. Oriente, con sus melodías sugestivas, sus personajes y su rico colorido, inundaría los teatros de ópera. Un escenario exótico atraía a gran número de público y en el caso de la ópera, además, añadía el color musical de aquellas tierras lejanas trasladando al público a mundos de fantasía. Ejemplos de ello son *El pescador de perlas* (1863), de Bizet, que nos lleva al antiguo Ceilán; *Aida* (1871), de Verdi que se desarrolla en Egipto; la *Lakmé* (1883), de Delibes que nos lleva a la India, o la *Thais* (1894), de Massenet que se desarrolla nuevamente en Egipto.

No quedaría completo el panorama de Occidente en este período si no se hiciera referencia al *japonismo* -captación y recepción de lo japonés en la cultura occidental-; fenómeno que marcaría, especialmente desde mediados del siglo XIX, tanto el arte como, en cierto sentido, alguna parcela de la cultura y del modo de ser del hombre occidental⁶⁴⁷. Dicho fenómeno se reflejará también en el campo operístico convirtiéndose *Iris*⁶⁴⁸, de Mascagni, en el primer intento por acercar el Japón al público; en ella colaboraría Luigi Illica, más tarde libretista de Puccini en *Madama Butterfly*, una de las obras más representativas del japonismo musical puesto que recoge todos los elementos que caracterizarían la imagen japonesa. Para conseguir dicha imagen sería preciso un meticuloso trabajo de documentación que afectaría no solo a la composición de la música sino a toda la puesta en escena.

Perfeccionista y autocrítico, Puccini siempre se preocupó por reflejar un ambiente real en todas sus obras, sobre todo en aquellas que se desarrollaban en lugares exóticos, de costumbres y formas de pensar tan dispares a la cultura occidental. Ello le llevó a consultar, al margen de otras fuentes, toda clase de libros sobre costumbres, religión y pensamiento japoneses, así como la literatura de viajes antes referida y tan difundida a partir del último cuarto del siglo XIX, que ofrecía una imagen amable, exótica e idílica del Japón sus gentes. Por otra parte, familiarizarse con una música tan diferente a nuestro sentimiento fue difícil y exigía ciertos conocimientos;

⁶⁴⁷ La constante mirada de Occidente a Oriente, las condiciones para acceder a la cultura japonesa y el contexto aperturista japonés a partir de la Revolución Meiji en 1868, después de casi dos siglos de aislamiento, hicieron posible la aparición de este fenómeno. El Dr. David Almazán distingue tres grandes etapas: las últimas décadas del s. XIX, cuando se generaliza la moda por lo japonés, el cambio de siglo, en torno al Modernismo, y los años veinte con el Art Déco. Para más información ALMAZAN, D.: *El Japonismo en la Prensa Ilustrada. Japón y el Japonismo en las Revistas Ilustradas Españolas (1870-1935)*. Vol IV. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Elena Barlés Báguena.

⁶⁴⁸ Esta ópera se representaría por vez primera el 22 de noviembre de 1898 en el Teatro Costanzi de Roma.

discos, partituras y cuadernos de música japonesa para koto ayudarían al Maestro. Hay que destacar la inteligente manera en la que el compositor combinó las melodías y armonías occidentales con otras de origen oriental. Unas veces introdujo una melodía auténtica japonesa en otra impresionista, donde los acordes no resolutivos creaban una atmósfera evanescente; otras veces Puccini inventaba melodías al modo japonés, introduciendo, a menudo, motivos musicales auténticos⁶⁴⁹.

El estreno de *Madama Butterfly* se fijó para el 17 de febrero de 1904 en el Teatro de La Scala de Milán. La administración preparó una presentación de lujo⁶⁵⁰, encargándose de la producción Tito Ricordi⁶⁵¹. Todo apuntaba al éxito de la obra, sin embargo, determinadas circunstancias que nada tenían que ver con la calidad de la composición musical, provocaron que la representación resultara un estrepitoso fracaso. La crítica musical tampoco estaba preparada para escuchar un lenguaje armónico tan novedoso, sin embargo, destacaba la capacidad de Puccini para crear determinadas escenas y conseguir una atmósfera exótica.

Tres meses más tarde, con pequeños cambios, se presentó de nuevo la tragedia japonesa en el Teatro Grande de Brescia con un éxito extraordinario y desde entonces no ha dejado de representarse en todos los teatros del mundo.

ESPEJO DE ORIENTE. UNA PUESTA EN ESCENA JAPONESA

Acertadamente, Mercedes Viale califica de compleja la escenografía de la ópera pucciniana, susceptible de diferentes interpretaciones.

Evidentemente, *Madama Butterfly* no es una excepción. En este estudio se destacarán algunos de los aspectos más interesantes de dos representaciones que, de alguna manera, han supuesto un hito en la historia de esta ópera: el estreno de la misma en el Teatro de La Scala en Milán, en 1904, y la première parisina de 1906 en L'Opéra-Comique. En ambas veladas el escenario se convertiría en el espejo de Oriente y las flores, los colores, la arquitectura o los sonidos serían los reflejos del mismo.

⁶⁴⁹ Para más información: CARNER, M. (1974): *Puccini: a critical biography*. London. Segunda edición de la publicada en 1958.

⁶⁵⁰ En este momento la dirección recaía en la figura de Giulio Gatti-Casazza, más tarde gerente del Metropolitan Opera House de Nueva York. El reparto de *Madama Butterfly*, cuidadosamente elegido, recayó en Rosina Storchio para el papel de Butterfly, Giovanni Zenatello para Pinkerton y Giuseppe De Luca interpretaría al cónsul Sharpless. La dirección musical se otorgó a Cleofonte Campanini.

⁶⁵¹ Hijo del editor y amigo personal de Puccini, Giulio Ricordi.

- TEATRO DE LA SCALA. MILAN (1904)

Cuidar la puesta en escena –*mise en scène*- es importante ya que como he indicado en alguna ocasión, ésta crea el marco del argumento, la atmósfera en la que cobrarán vida los personajes del drama haciendo creíbles las situaciones⁶⁵².

Los escenógrafos de La Scala, Vittorio Rota y Carlo Songa trabajarían bajo la dirección del famoso pintor teatral parisino Jusseaume, dejándose el vestuario en manos de Giuseppe Palanti.

Las magníficas descripciones que presenta Pierre Loti en *Madame Chrysanthème*⁶⁵³ –una de las fuentes literarias de la ópera⁶⁵⁴ -, inspirarían el libreto y los bocetos de la escenografía a fin de conseguir una atmósfera y un ambiente veraz y convincente. Para ello, tanto Vittorio Rota como Carlo Songa siguieron, en la elaboración de los mismos, la tradición escenográfica scaligera creada por su predecesor Carlo Ferrario.

Rota se encargó del diseño del boceto del Acto I de la ópera (fig.1), mientras que el interior de la casita de Butterfly, donde se desarrollaba el Acto II⁶⁵⁵, se dejó a la mano diestra de Carlo Songa (fig.2).

Además de las fuentes literarias, Rota, influenciado por el movimiento verista, se valió de cierta documentación fotográfica: dos imágenes de Nagasaki; una vista del puerto desde lo alto, y el canal de Nakajima (fig.3,4). Si comparamos las dos vistas de la ciudad japonesa y el boceto del Acto I de la ópera, pueden apreciarse perfectamente las similitudes (fig.1,3,4). El escenógrafo entresaca la idea para la creación de la casa japonesa que queda a la izquierda mientras que el canal se ha sustituido por un sendero que, enmarcado por plantas coronadas por flores, va a potenciar la concentración hacia una determinada visión: el puerto bajo la colina. Similar a la idea con la que Loti se expresa en *Madame Chrysanthème*:

“... Desde nuestra galería se disfruta, a vista de pájaro, un vertiginoso panorama sobre Nagasaki, sus calles, sus juncos y sus grandes templos. A ciertas horas, todo ello se ilumina a nuestros pies como una decoración de magia”⁶⁵⁶.

O como se indica en el libreto de *Madama Butterfly*:

⁶⁵² GUTIERREZ MACHO, L. M. (2006): *op. cit.*

⁶⁵³ LOTI, P. (1931): *Madame Chrysanthème*. Barcelona, Editorial Cervantes.

⁶⁵⁴ GUTIERREZ MACHO, L. M. (2006): *op. cit.*

⁶⁵⁵ Posteriormente, este acto quedaría dividido en dos.

⁶⁵⁶ LOTI, P. (1931): *op. cit.*

“Una colina en las afueras de Nagasaki. Una casa con terraza y jardín, desde la que se ven la bahía, el puerto y la ciudad de Nagasaki.”⁶⁵⁷.

Recordando la pintura impresionista, el boceto de Rota ofrece una composición equilibrada en la que destaca la buena plasmación de la perspectiva, la arquitectura y la atmósfera evanescente conseguida, con una vaporosidad donde el armonioso ritmo de los diferentes elementos se une al delicado juego cromático de los mismos destacando el verde de la vegetación y el lila de las flores. El toque dorado de las hojas guía la mirada del espectador hacia el tenue azul del mar que se va diluyendo progresivamente hacia el cielo. Destacar la sensación de movimiento, sobre todo, manifiesta en los árboles cuyas ramas se mecen con la suave brisa del mar, a lo que se une la ligereza de las formas potenciada por la cascada de las plantas colgantes que vierte sobre el *engagua*⁶⁵⁸.

Junto al carácter impresionista aparece la estética de la estampa japonesa en la que el hombre entra en comunión con la naturaleza y se ofrece la imagen con esa sutileza y delicadeza de colorido y ese cuidado y atención por los detalles. Obsérvese la armonía que impera en la naturaleza, llena de contrastes, con esa asimetría que incrementa la fuerza y el movimiento. Constantemente encontramos referentes japoneses; al fondo de la imagen, allí donde se pierde el sendero, encontramos la cerca, elemento fundamental del jardín japonés, cuya función será delimitar el terreno particular y producir cierta sensación de intimidad. Junto a la casita encontramos la linterna⁶⁵⁹ que cobija el fuego que iluminará durante la noche y que permitirá atrapar las sombras en los *shoji*.

Del boceto del Acto II, obra de Carlo Songa del Acto II (fig.2) hay que destacar esa atención y cuidado en el diseño de los interiores arquitectónicos destacando los detalles más pequeños sin perder esa sensación de magnificencia que, impactando en el espectador, incrementa el grado de efectividad. Nuevamente, las fuentes literarias se convertirían en punto de referencia:

“Todo en nuestra casa parece una estampa japonesa: sólo pequeños biombos, pequeños taburetes, graciosos soportes de vasos con ramilletes –y, en el fondo del departamento, en un hueco que sirve de altar, un gran Buda dorado, erguido sobre un loto... Encaramada

⁶⁵⁷ GIACOSA, G. E ILLICA, L. (2002): *Madama Butterfly*. Libreto. Texto: Italiano-Español. Ed. Fundación Teatro Lírico: Teatro Real

⁶⁵⁸ Amplio corredor exterior entre el jardín y la casa que puede ser considerado como una extensión bien del jardín bien de la casa, de manera que si miramos desde el jardín a la casa ésta aparece como una prolongación del jardín que se mete en la casa.

⁶⁵⁹ Elemento procedente de China que originalmente iluminaba la sala de oro de los santuarios budistas.

en lo alto, en un arrabal apacible, en medio de jardines verdes. Toda ella es de hastiales de papel y se desmonta cuando se quiere, como un juguete de niños. Familias de cigarras cantan noche y día sobre nuestro viejo techo sonoro.”⁶⁶⁰

PINKERTON

(Sorprendido a Goro)
...Y techo.... y paredes...

GORO

(Muy satisfecho)
Van y vienen a voluntad, mostrando distintos aspectos, ambientes diferentes de la misma habitación

PINKERTON

¿Y la sala?

GORO

(Señalando la terraza)
¡Ahí la tiene!

PINKERTON

(Asombrado)
¿Al aire libre?

GORO

(Goro desliza un panel hacia la terraza)
Se corre un panel⁶⁶¹

Este boceto scaligero se inspira en unos esbozos que realizó Luigi Illica—libretista de *Madama Butterfly* junto a Giuseppe Giacosa— y que a su vez se basaban en el decorado del drama teatral de Belasco que inspiró la ópera de Puccini. A pesar del elogio recibido por parte de la crítica, el compositor, no satisfecho, consideró deficiente el resultado puesto que podía desvirtuar, en alguna medida, la atmósfera exótica conseguida. Si la distribución espacial era en principio correcta, no ocurría lo mismo con la decoración que se presentaba más cercana en ocasiones al *art nouveau* que a la estética japonesa.

Por lo que respecta al vestuario, sería Giuseppe Palanti el que se encargaría del mismo. Los figurines correspondientes a los personajes japoneses se inspiraron en trajes auténticos recordando algunos de ellos el vestuario del teatro Nô. Todos destacan por su riqueza, su bello colorido y las

⁶⁶⁰ LOTI, P. (1931): *op. cit.*

⁶⁶¹ GIACOSA, G. E ILLICA, L. (2002): *op. cit.*

composiciones del diseño, especialmente uno de los kimonos pertenecientes a Butterfly con un delicado brocado de crisantemos que, en un juego armonioso de composición y colorido, extienden sus formas ligeras a lo largo del soporte textil (fig.5,6). Palanti, miembro desde hacía tiempo del equipo del Teatro de La Scala, ya había recreado Oriente en sus realizaciones: *L'Africaine*, de Meyerbeer en 1910⁶⁶² (fig.7) y *Salomé*, de Richard Strauss en 1912, destacando siempre por sus exóticos diseños elegantes y coloristas que, como parte de la *mise en scène*, se convierten en elemento indispensable y complementario de la música.

- L'OPÉRA-COMIQUE. PARÍS (1906)

Tras el éxito de *Madama Butterfly* en Brescia (1904), la ópera recorrería los grandes teatros del mundo destacando la première de 1906 en L'Opéra-Comique de un París donde el japonismo está en pleno auge después de la Exposición de 1900. Este estreno iba a marcar un hito en la historia del drama japonés, encargándose la dirección escenográfica a Albert Carré, gran admirador y conocedor del arte y de la cultura japonesa y elaborando los bocetos Marcel Jambon y Alexandre Bailly. Novedades escenográficas de toque simbolista que el mismo Puccini aprobaría, quedarían establecidas para sucesivas representaciones.

“... L'atto 3° così come lo fa Carré (avendo levato molta parte alla Kate e restando questa donna al di fuori nel giardino che è allo stesso livello della scena sempre senza la siepe cioè senza imbarazzo) mi piace molto. Ottima anche la scena finale. Vedremo le mereviglie delle luci e dei fiori. Tutto il primo atto è mosso con molto criterio...”⁶⁶³.

Albert Carré ya había colaborado con Puccini en 1898 para *La Bohème* y en 1903 para *Tosca*. Al igual que el compositor, era perfeccionista en extremo y exigente en todo lo relacionado con su trabajo. Meticuloso e imperialista, Carré buscaba siempre conseguir grandes efectos en el escenario, no en vano se había ganado la fama como director de escenografía de la Gran Opera donde dichos efectos eran característicos de la misma⁶⁶⁴. Puccini, en una carta a Giulio Ricordi, se refiere a él de la siguiente manera:

⁶⁶² *L'Africaine*. Opera en 5 actos. Música de Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Libreto de Eugène Scribe. Estrenada el 28 de abril de 1865 en la Opera de París.

⁶⁶³ ADAMI, G. (1928): *Epistolario di Giacomo Puccini*. Milano. Editorial Mondadori. Carta n° 93, pp. 161-162

⁶⁶⁴ La denominada *Gran Opera* se caracterizaría por su espectacularidad, dramatismo y empleo de grandes conjuntos, destacando el gran lujo de vestuario, los cortejos pomposos, etc.

“... Carré per la *mise en scène* (si tratta poi anche di sua moglie) è di un’eccessiva meticolosità...”⁶⁶⁵

De forma parecida se expresa Luigi Illica cuando escribe al editor y se pronuncia ante ... *il carattere imperialista di Carré*...⁶⁶⁶. Sin embargo, Albert Carré destaca por una puesta en escena bella y, sobre todo, lógica, en la que el respeto por el arte es resultado de los efectos utilizados, siempre con una atención especial hacia los pequeños detalles. En la misma carta de Illica se lee:

“... La messa in scena è bella, è logica...” y “... La messa in scena di Carré , in gran parte molto diversa dalla nostra, è una messa in scena logica, pratica e poetica.”⁶⁶⁷

Esa admiración que Carré sentía hacia el arte y la cultura japonesa le impulsó a leer toda clase de literatura, artículos y otros textos sobre el tema, de la misma manera que buscó documentación fotográfica, encontrándola en la fonoteca Kahn, con un amplio archivo de imágenes del Japón de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Albert Kahn fue un explorador que, enriquecido en el Extremo Oriente y pionero de la fotografía diapositiva en color, se construyó para su deleite en Boulogne-sur-Seine una casita japonesa cuya idea trasladaría Carré al escenario consiguiendo, en palabras de Illica, una auténtica estampa japonesa (fig.11) -... *Nagasaki nel primo atto –dal vero- è paradisiaca-*.

No obstante, pueden apreciarse las diferencias a las que Illica hacía referencia con respecto a las *mises* scaligera y parisina (fig.1,8). Si el boceto de La Scala ofrece una vista panorámica, amplia y abierta, el de París muestra un lugar recogido e íntimo, donde el paisaje, complemento de esta atmósfera de paz y bienestar, está encaminado a producir la sensación de *Sabi*; es decir, de soledad, de apartarse de todo, y lejos de adquirir protagonismo se convierte en un lugar casi sagrado, como es el amor que Butterfly profesa a Pinkerton y que anida en la pequeña casa. A esta sensación y emoción de lo sagrado ayuda la aparición del *torii*, símbolo del shintoísmo que aquí además indica la cercana presencia del templo⁶⁶⁸. Los contrastes vienen dados por el color, las luces y las sombras, los llenos y los vacíos.

⁶⁶⁵ ADAMI, G. (1928): *Epistolario di Giacomo Puccini*. Milano. Editorial Mondadori. Carta n° 92, p. 159

⁶⁶⁶ GARA, E. (1958): *Carteggi Pucciniani*. Milano. Editorial Ricordi. Carta n° 497, p. 335

⁶⁶⁷ GARA, E. (1958): *op. cit.* Carta n° 497, p. 336

⁶⁶⁸ Esta idea expresada a través de la escenografía no es exactamente correcta ya que la presencia del *torii* no siempre implica la existencia de un santuario shintoísta; menos en esta ocasión, puesto que en la ópera aparece la figura del bonzo, por lo tanto, hablaríamos de templo budista que de forma directa nada tiene que ver con el *torii*.

Las ramas de los árboles se van entrelazando conformando un todo del que participan la casa, confundándose e integrándose en la naturaleza, y el resto de los elementos que aparecen en la composición. En el sendero predomina la línea curva como señal de que aquello que se consigue en la vida es siempre a través de caminos sinuosos.

Junto al *torii* aparece como novedad el puente⁶⁶⁹ cuyo significado va más allá de ofrecer una imagen típica japonesa⁶⁷⁰. Albert Carré defiende la tesis de que *Madama Butterfly* no es sólo una ópera verista sino que además incluye elementos simbolistas muy significativos, opinión que comparto plenamente. Tal mezcla no debe extrañar, sobre todo si tenemos en cuenta que estamos en una época en la que confluyen diferentes movimientos y tendencias y además, siempre se ha insistido en el carácter psicológico de esta ópera.

El puente, como perfectamente expresa Mercedes Viale⁶⁷¹ tras haber leído las impresiones de Albert Carré, tiene dos significados; uno óptico y otro simbólico.

Puccini se expresa de la siguiente manera:

“...Tutto il primo atto è mosso con molto criterio. L’arrivo del Bonzo è d’ottimo effetto. Parte da un’altura, si precipita sulla scena attraversando il ponticello (per dove arriva anche Butterfly) e la maldizione è resa con grande efficacia, poiché la madre, la cugina, le zie e le amiche a vicenda, mentre il Bonzo vomita le sue diatribe, si oppongono con gesti supplicanti ma dal feroce zio sono *repoussées* con violenza fino a che arriva presso Butterfly...”. “...Parlando con Carré mi disse che era sicuro della grande impressione che farà l’opera”⁶⁷².

Efectivamente, la ópera contiene un alto grado de verismo, no sólo en cuanto al argumento se refiere sino también a la escenografía alcanzando esa estética de la estampa japonesa, sin embargo, el simbolismo del puente es evidente. Este, marca la frontera entre dos pueblos –Oriente y Occidente-, dos vidas –Butterfly niña y Butterfly madura-, y entre la ilusión y la tragedia. Para todos, el puente es un camino de ida y vuelta excepto para Butterfly. Desde el

⁶⁶⁹ En el estreno de La Scala, Butterfly aparecía por primera vez acompañada de su cortejo nupcial ascendiendo por la colina donde se encontraba la casita. Ahora, en París, Carré añade un puente por el que desde cierta altura se precipitan sobre la escena los personajes atravesando el mismo produciéndose un efecto espectacular.

⁶⁷⁰ El puente permite pasar de una orilla a otra de un río, o para salvar un paso de un camino.

⁶⁷¹ VIALE, M. (1998): “Riflessioni sulle scenografie pucciniane”. *Studi Pucciniani 1*. Lucca. Centro studi Giacomo Puccini.

⁶⁷² ADAMI, G. (1928): *Epistolario di Giacomo Puccini*. Milano. Editorial Mondadori. Carta nº 93, pp. 161-162

mismo momento en que lo cruza queda ya marcado su trágico destino; renegada por su pueblo y sus costumbres, llega a un nuevo mundo en el que también resulta una extraña y la tragedia interior comienza a destruirla.

Dentro de esta misma idea de obra simbolista, *Come una mosca prigionera*⁶⁷³ extiende su significado y nos hace ver una Butterfly encerrada en su propia realidad, dependiente y presa de su obligación de esposa y madre y del sentimiento de amor que profesa. Cuando Kate, la esposa americana de Pinkerton, realiza la fatal pregunta –*Y el hijo... ¿lo entregará?*– Butterfly cae abatida como si un golpe mortal la hubiera derribado. Su corazón se agita ante el impacto de la cruel realidad, y aunque intenta escapar, cada latido la golpea una vez más acabando poco a poco con su vida.

*Butterfly cae llorando al suelo; Suzuki se apresura a socorrerla.
Con su mano en el corazón de Butterfly.*

SUZUKI

¡Como una mosca prisionera
agita las alas ese pequeño corazón!

*Butterfly entra y ve la habitación llena de la luz del día. Se suelta
de Suzuki y le dice:*

BUTTERFLY

¡Hay demasiada luz fuera,
hay demasiada primavera. Cierra!

Suzuki cierra el panel de modo que la habitación queda
casi oscura...⁶⁷⁴

Los propios paneles adquieren un nuevo significado y así como unen y separan espacios, atrapan y liberan sombras, también crean y destruyen esperanzas o esconden y descubren realidades, jugando con los tonos y las luces.

Puccini e Illica alabaron el trabajo realizado por Albert Carré, incluso el mismo Giulio Ricordi que en un primer momento era algo reticente a los cambios, finalmente dio su aprobación. Puccini declaró no haber encontrado en ninguna parte una realización parecida de su obra y expresó su deseo de que todos los teatros incluyeran en el decorado la casita con el suelo sobreelevado de manera que quedara el jardín más bajo, tal y como lo había visto en París⁶⁷⁵

⁶⁷³ *Como una mosca prisionera*. Breve dúo de Suzuki y Butterfly

⁶⁷⁴ GIACOSA, G. E. ILLICA, L. (2002): *op. cit.*

⁶⁷⁵ CARRE; A. (1950): *Souvenirs de théâtre réunis, présentes et annotés par Robert Favart*. Paris. Plon

(fig.9). ¿Estética y verismo, simbolismo o ambas cosas?. Por un lado invita al espectador a participar de la acción como un personaje más del drama que desde el jardín observa lo que está sucediendo en el interior; por otra parte, se trata de un espacio íntimo donde confluyen sentimientos enfrentados, y como apunta Mercedes Viale, delimita el recinto de una segunda ficción en la que lo único verdadero es el amor que Butterfly siente por Pinkerton.

Desde el punto de vista estético, el boceto de los dos últimos actos de la ópera es más correcto que aquel otro de Milán. Debemos hablar de buena distribución espacial, decoración y detalles japoneses excepto los que simbolizan al marido americano, y suelo de tatami. El vivo colorido del boceto de Songa da paso a los suaves tonos de los materiales efímeros característicos de la arquitectura japonesa que se funden con el paisaje que a través del jardín se prolonga hacia el interior de la casa.

La importancia de esta puesta en escena parisina reside en dos hechos fundamentales; por un lado en el carácter novedoso de la misma con la inclusión de elementos simbolistas y por otro, en que dichos cambios no solo fueron aprobados sino alabados por el propio Puccini. El análisis del libro de puesta en escena de Carré⁶⁷⁶ demuestra la importancia de la *mise* no sólo como elemento indispensable para crear el ambiente y la atmósfera sino también para conformar el carácter de cada uno de los personajes del drama y permitir el desarrollo psicológico de los mismos, y además es otra prueba manifiesta de la meticulosidad casi obsesiva de Carré con numerosas anotaciones extremadamente precisas que demuestran, una vez más, el conocimiento que de la cultura japonesa y su arte tenía el escenógrafo⁶⁷⁷.

- EL LEGADO ORIENTAL DE *MADAMA BUTTERFLY*

En 1923, Antonio Rovescalli recogería la herencia escenográfica de *Madama Butterfly* para la representación scaligera de *Iris* (1898) de Mascagni (fig.10).

Comparando los bocetos de Bailly y Jambon para la *Butterfly* con el de Rovescalli (fig.8,10) se aprecian importantes diferencias tanto estéticas y estilísticas como conceptuales. Es evidente que se han tomado algunos elementos de la escenografía parisina como el *torii* y el puente; sin embargo, su lectura no queda clara. El *torii*, en esta ocasión, no parece introducir un espacio sagrado sino que más bien forma parte de la estética del puente, que lejos de

⁶⁷⁶ Puede encontrarse en el Archivo Histórico Ricordi en Milán.

⁶⁷⁷ Más información en *I nomi delle "picole cose"*, apéndice elaborado por Gabriella Olivero que aparece en VIALE, M. (1998): "Riflessioni sulle scenografie pucciniane". *Studi Pucciniani 1*. Lucca. Centro studi Giacomo Puccini.

representar este elemento tan característico del paisaje japonés aquí se alarga en extremo dividiéndose en varias secciones de diferente longitud y forma. De manera inconexa, otro gran puente discurre por la parte superior del boceto.

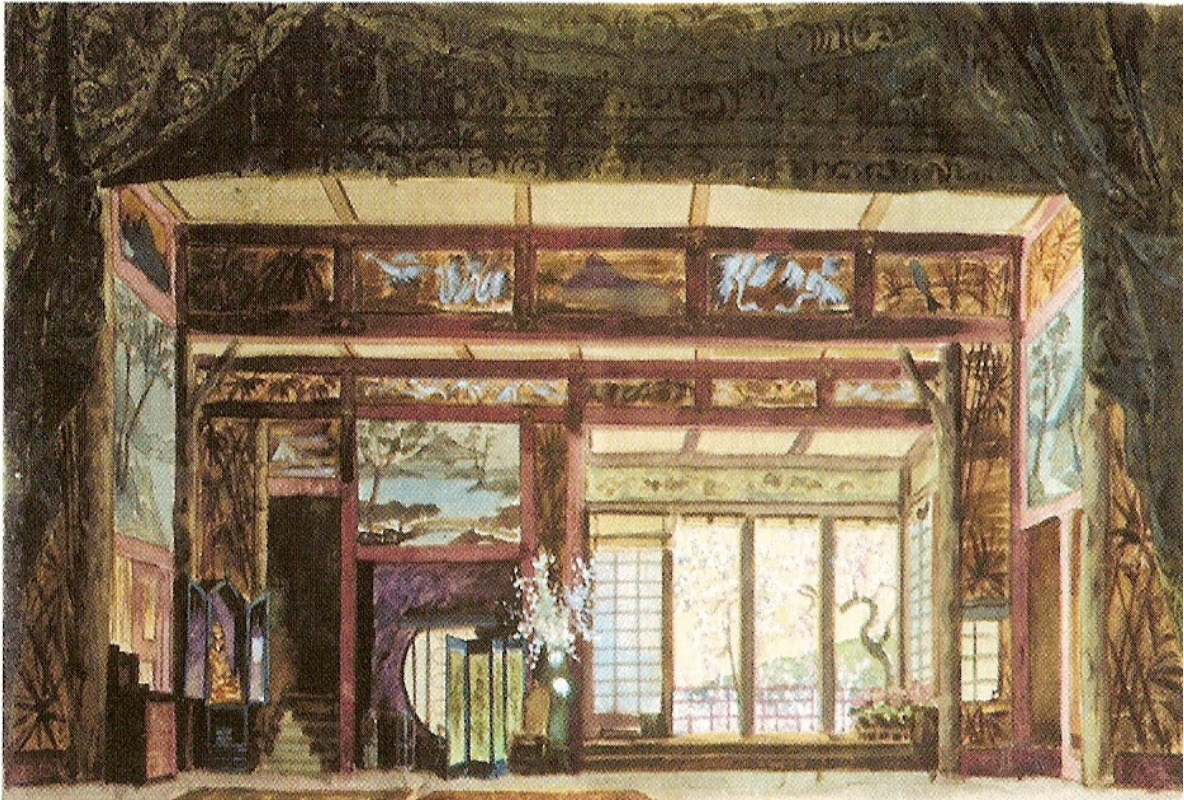
La casa, a la derecha de la composición, no queda integrada al paisaje que la rodea y la vegetación que sobre ella surge, más bien parece desplomarse sobre la misma sin gracia de movimiento y detalles. El interior de la misma (fig.11) recuerda más el diseño del estreno de *La Scala*.

Turandot fue la última ópera de Giacomo Puccini quien después del reto de *Madama Butterfly* se atrevió a enfrentarse nuevamente con el Extremo Oriente. Esta vez trasladó la acción a China, a Pekín, y su protagonista, una princesa cruel a la que el amor finalmente consigue transformar. La obra se estrenó en 1926, dos años después de la muerte del Maestro, con final de Franco Alfano⁶⁷⁸. De la puesta en escena destaca el rico vestuario basado en los figurines de Caramba y Umberto Brunelleschi (fig.12). Los bocetos del decorado se encargaron a Galileo Chini que presentaba una visión fantástica de Oriente.

⁶⁷⁸ Un cáncer de garganta estaba matando lentamente a Puccini mientras escribía *Turandot* y continuamente, el compositor se lamentaba de no poder terminar la ópera; incluso llegó a profetizar que cuando representaran la obra, el director, parando la orquesta explicaría al público que en ese punto el Maestro había muerto sin poder finalizar, como realmente sucedió. El dueto de amor se le resistía y a su muerte el encargo de terminarlo recaería en Franco Alfano quien se demoró seis meses en el trabajo. Cuando en el ensayo general, antes del estreno, éste pidió su opinión a Toscanini, el director contestó: *Vi a Puccini que se acercaba por detrás del escenario para abofetearme* (SOUTHWEL-SANDER, P. (2002): *Puccini*. Barcelona. Ma Non Troppo. Ediciones Robinboock S.L. Col. Grandes Compositores).



*Fig.1 Vittorio Rota. Boceto del Acto I de Madama Butterfly. La Scala, 1904
(Milán, © Archivo Histórico Ricordi)*



*Fig.2 Carlo Songa. Boceto del Acto II de Madama Butterfly. La Scala,
1904
(Milán, © Archivo Histórico Ricordi)*



*Fig.3 Nagasaki. Canal de Nakajima
(Milán, © Archivo Histórico Ricordi)*



*Fig.4 Nagasaki. Vista del puerto
(Milán, © Archivo Histórico Ricordi)*

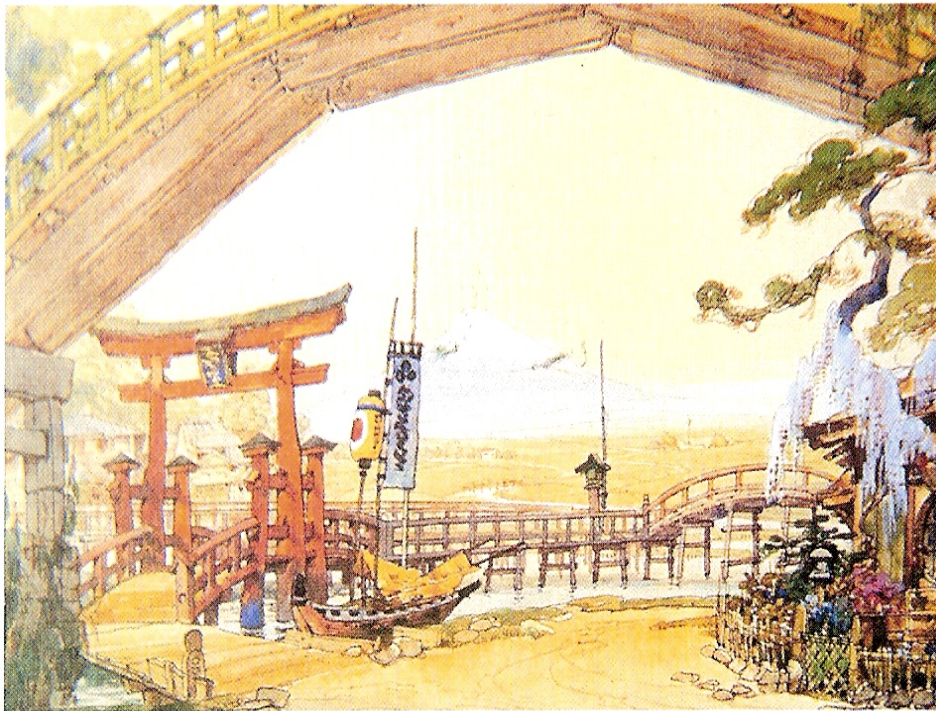


Fig.10 Antonio Rovescalli. Boceto Acto I de Iris. La Scala, 1923
(Museo Teatro de La Scala, Milán)

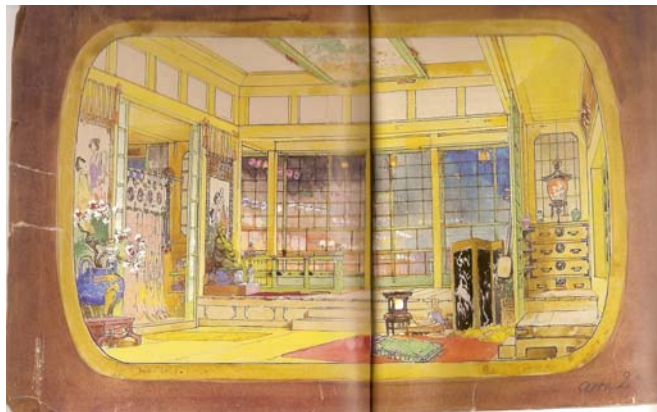


Fig.11 Antonio Rovescalli. Boceto Acto II de Iris. La Scala, 1923
(Museo Teatro de La Scala, Milán)



*Fig.5 Giuseppe Palanti. Diseño kimono Butterfly
(Milán, © Archivo Histórico Ricordi)*



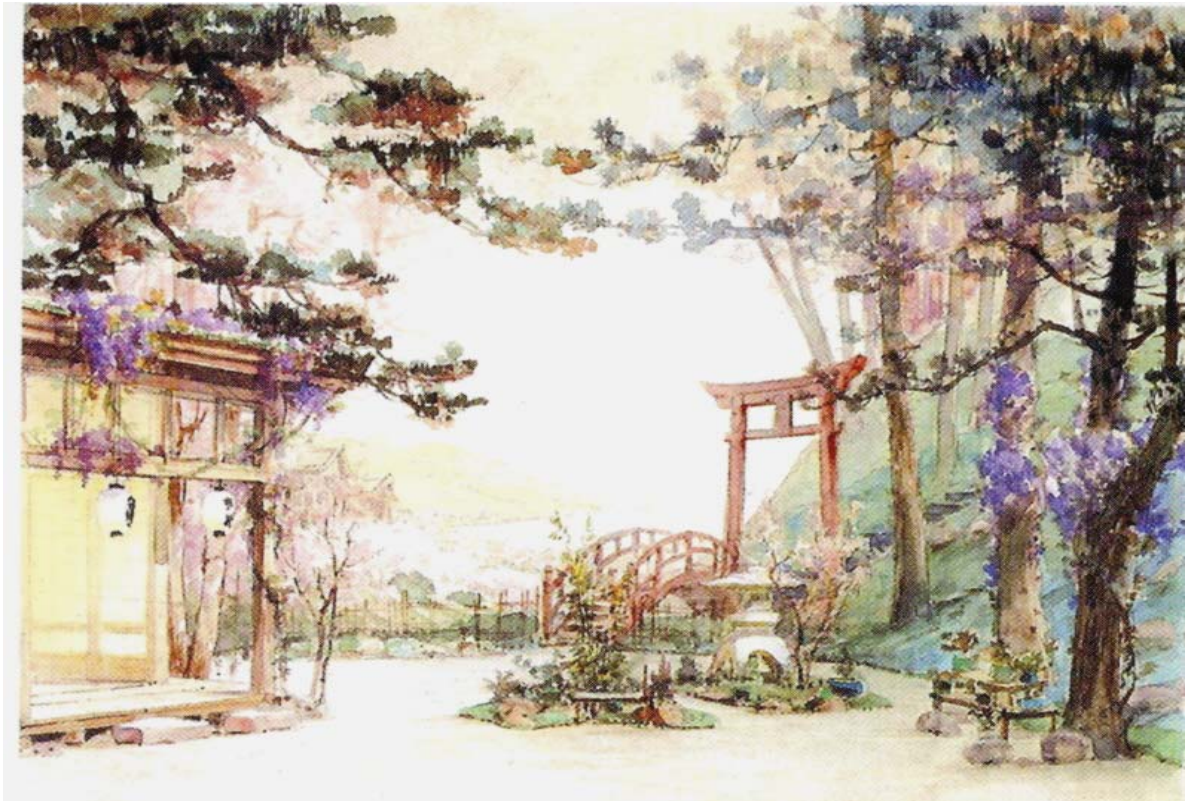
Fig.6 Rosina Storchio como Butterfly
(Milán, © Archivo Histórico Ricordi)



*Fig.7 G. Palanti. Diseño. L'Africaine, 1910
(Museo Teatro de La Scala, Milán)*



*Fig.12 U. Brunelleschi. Diseño. Turandot, 1926
(Milán, © Archivo Histórico Ricordi)*



*Fig.8 M. Jambon y A. Bailly. Boceto del Acto I de Madama Butterfly.
L'Opéra-Comique, 1906
(Milán, © Archivo Histórico Ricordi)*



Fig.9 *M. Jambon y A. Bailly. Boceto del Acto II de Madama Butterfly.
L'Opéra-Comique, 1906
(Milán, © Archivo Histórico Ricordi)*