



IMPERIALISMO Y ORIENTALISMO EN *MADAMA BUTTERFLY* DE GIACOMO PUCCINI

IMPERIALISM AND ORIENTALISM IN GIACOMO PUCCINI'S *MADAMA BUTTERFLY*

Joaquín PIÑEIRO BLANCA*

Recibido: 11 de junio de 2021

Aceptado: 12 de septiembre de 2021

RESUMEN: El objetivo principal del presente trabajo es analizar la ópera *Madama Butterfly*, de Giacomo Puccini, desde tres vertientes: su discurso crítico con el imperialismo europeo y estadounidense en Asia, su aportación a las recreaciones orientalistas surgidas del colonialismo y las singularidades creativas de esta obra dentro de la corriente verista italiana. El libreto y la partitura serán las fuentes básicas de estudio, junto con el aparato crítico bibliográfico.

PALABRAS CLAVE: Imperialismo, orientalismo, Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, Ópera.

ABSTRACT: *The main objective of this work is to analyze the opera Madama Butterfly, by Giacomo Puccini, from three aspects: its critical discourse with European and American imperialism in Asia, its contribution to the orientalist recreations that emerged from colonialism and the creative singularities of this work within of the Italian verista current. The libretto and the score will be the basic sources of study, together with the critical bibliographic apparatus.*

KEYWORDS: Imperialism, Orientalism, Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, Opera.

1. Introducción

Madama Butterfly, de Giacomo Puccini (Lucca, 22 de diciembre de 1858- Bruselas, 29 de noviembre de 1924) es una de las óperas más célebres del repertorio y, a la vez, una de las más complicadas de representar por la dificultad de encontrar una soprano que haga justicia al largo y complejo personaje principal, por las elevadas exigencias orquestales y por las múltiples trampas que la popularidad de la obra ha ido acumulando a lo largo del tiempo. *Madama Butterfly* es una elección ineludible para cualquier centro operístico de importancia, tanto que ocupa el octavo puesto en el listado de *Operabase* de las óperas más representadas del mundo (la cuarta de Italia y

* Universidad de Cádiz. <https://orcid.org/0000-0001-6068-6145>. C. e: joaquin.pineiro@uca.es

la tercera de Puccini, después de *La Bohème* y *Tosca*). Ha sido montada en los escenarios incluso por directores de cine como, por ejemplo, Harold Prince, Ken Russell y Anthony Minghella, autor de una controvertida puesta en escena en Londres y Nueva York en 2006.

El objetivo principal del presente trabajo es analizar la ópera *Madama Butterfly* desde tres puntos de vista: su discurso crítico con el imperialismo europeo y estadounidense en Asia, su aportación a las recreaciones orientalistas surgidas del colonialismo y las singularidades creativas de esta obra dentro de la corriente verista italiana. El libreto y la partitura serán las fuentes básicas de estudio, junto con el aparato crítico bibliográfico.

2. Dominadores y dominados: Pinkerton sobre Butterfly

El desarrollo del capitalismo financiero y el crecimiento industrial de las grandes potencias europeas terminó exigiendo una expansión en múltiples vertientes a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Una de las fundamentales estuvo relacionada con la obtención de nuevas y más abundantes materias primas y fuentes de energía. Otra, con la búsqueda de una mano de obra de coste bajo y menor grado de conflictividad que la europea. Y una tercera, con la ampliación del mercado para dar salida al muy creciente volumen de producción. Los países más industrializados se embarcaron en una conquista sistemática de los continentes todavía no ocupados para controlar el mayor número posible de territorios (unas tres quintas partes del planeta) y población (más de la mitad de la mundial). Además de este evidente objetivo económico, existió también el interés de que esta estrategia lograra acrecentar el prestigio de la metrópoli ante su propia opinión pública y en la escena internacional. En ello descansaba buena parte del aparato legitimador de la acción y, por tanto, a nuestro juicio, es un elemento clave para la interpretación de este período¹.

Buena parte de la producción cultural del momento tuvo un fin propagandístico de los logros coloniales y, como decíamos, un trasfondo justificador, básico en cualquier acción de poder. El expansionismo europeo se cimentó, en parte, en el nacionalismo, pero no en aquel de base revolucionaria desarrollado durante la primera mitad del siglo XIX, sino en uno conservador, en ocasiones racista, basado en un sentimiento de superioridad frente a otros pueblos considerados inferiores. Desde este punto de vista, las metrópolis tenían la misión «humanitaria» de «civilizar» a los pueblos poco desarrollados de sus colonias y la acción cultural era el vehículo idóneo para ello.

Numerosas creaciones literarias, plásticas y musicales se adscribieron a este discurso supremacista en las últimas décadas del siglo XIX y primeros años del s. XX, particularmente en Gran Bretaña y Francia, y también fue una moda con amplias salidas comerciales: escritores como Percival Christopher Wren con su novela de aventuras *Beau Geste* (1924), llevada al cine en varias ocasiones, la más célebre en 1939 con Gary Cooper como protagonista; Rudyard Kipling, en su relato corto *Gunga Din* (1890), también con varias versiones cinematográficas entre las que destacó la encabezada por Cary Grant en

¹ SAID, Edward W. (1996): *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama, pp. 90-114.

1939; o Alfred E. W. Mason, autor de *Las cuatro plumas* (1902), también objeto de producciones para la pantalla (con una muy exitosa dirigida por Zoltan Korda, igualmente en el prolífico 1939 que, como en los casos anteriores, amplificó así su alcance)². Asimismo, diversos compositores desarrollaron este discurso en óperas como *Les Pêcheurs de Perles* (1863), de Georges Bizet; *L'africaine* (1864), de Giacomo Meyerbeer; *Samson et Dalila* (1877), de Camille Saint-Saëns; *Aida* (1871)³, de Giuseppe Verdi; *Il figliuol prodigo* (1880), de Amilcare Ponchielli; *Lakmé* (1890), de Léo Delibes; *Le Roi de Lahore* (1877) y *Thaïs* (1893), de Jules Massenet; o Igor Stravinsky en su ciclo *Canciones Japonesas* (1913). También siguieron esta línea pintores de temas orientalistas y coloniales como Mariano Fortuny, Henriette Browne, Eugène Delacroix, Henri Émilien Rousseau o Eugène Siberdt⁴.

En *Madama Butterfly* se introduce un hecho diferencial, apenas apuntado tímidamente en *Lakmé*, de Delibes: Puccini deseaba crear una obra que representara los conflictos surgidos en la confrontación de dos culturas, con un retrato negativo, por dominante y abusivo, de la occidental (encarnado en el teniente de la Marina estadounidense Benjamin Franklin Pinkerton); y uno positivo, por confiado y generoso, de la oriental (materializado en Cio-Cio-San, apodada como *Madama Butterfly*)⁵. Huyendo del maniqueísmo que hubiera construido un drama demasiado simple, se atemperan estos dos retratos culturales colocando unos contrapesos: uno positivo en el personaje de Sharpless, el cónsul de los EE. UU. en Nagasaki, y otros negativos en algunos parientes de *Butterfly* (particularmente el tío Bonzo) y en el agente matrimonial Goro. De este modo, aunque el centro de la historia sea el abuso de poder de Pinkerton sobre Cio-Cio-San, por la parte occidental Sharpless intenta amornar el duro golpe que la víctima recibe al ser engañada y abandonada; y por la oriental, las personas que rodean a *Butterfly*, salvo Suzuki, le dan la espalda o también se aprovechan de ella⁶.

Inicialmente pensó en situar el acto 2 en la embajada de los EE. UU. en Nagasaki, con la aparición de Kate Pinkerton, la esposa americana del teniente de la Marina, en un encuentro casual con *Butterfly*, sin que ambas supiesen de la identidad de la otra. Luego, como es bien sabido, ese encuentro se reservaría para el momento final de la ópera, con la verdad ya al descubierto,

² FREIXAS, Ramón, y Joan BASSA (2008): *El cine de aventuras*. Madrid, Notorius Ediciones, pp. 1.118-135.

³ PIÑEIRO BLANCA, Joaquín (2008): «El Discurso del Imperialismo Decimonónico en *Aida*, de Giuseppe Verdi». *Figaro*, n.º 30, pp. 6-13.

⁴ FERNÁNDEZ LÓPEZ, José (2008): «La pintura orientalista en España», en DELGADO PÉREZ, Mercedes; ROLDÁN CASTRO, Fátima (eds.): *La fascinación de al-Andalus*. Sevilla, Cajasol, pp. 39-57.

⁵ NIEVES, Adriana (2014): *The Mythology; or How Imperialism and the Patriarchy Crushed Butterfly's Wings*. HIM 1990-2015. 1679. Tesis doctoral, University of Central Florida. Disponible en: <https://stars.library.ucf.edu/honorstheses1990-2015/1679> (consultado el 6 de julio de 2021).

⁶ ALIER, Roger (1988): *Madama Butterfly de Giacomo Puccini*. Barcelona, Daimon, p. 16.

cuando Cio-Cio-San entrega al hijo que ha tenido con Pinkerton a Kate, lo que hace todavía más cruel el desenlace⁷.

La mirada de Occidente sobre Japón se inicia con la apertura nipona al exterior tras el inicio de la denominada revolución Meiji, que aproximadamente desde los años centrales del siglo XIX hicieron que el país pasara de una situación feudal y agraria a convertirse en una de las primeras potencias mundiales de la Segunda Revolución Industrial. Este contacto exterior del antes aislado archipiélago dio lugar a que, principalmente desde los centros culturales europeos (París, Londres, Viena) y estadounidenses (Nueva York), se desarrollara un fenómeno creativo llamado *Japonismo*⁸. Surgió en los años centrales del siglo XIX y se extendió hasta la víspera de la Segunda Guerra Mundial, cuando la alianza japonesa con la Alemania nazi cambió radicalmente la percepción y la aceptación del país nipón. Hasta ese momento la influencia de, por ejemplo, las estampas de Utamaro, Hiroshige o Hokusai en pintores occidentales como Toulouse-Lautrec, Manet, Degas o Van Gogh fue palpable. En este contexto debemos situar composiciones como *Iris* (1898), de Pietro Mascagni, y *Madama Butterfly*, de Puccini.

El punto de partida literario debe buscarse en Pierre Loti (1850-1923) y su novela *Madame Chrysanthème* (1887), un texto en el que se describen costumbres del Japón de finales del siglo XIX vistas bajo la peculiar óptica occidental. Este escritor supuestamente narraba su experiencia en aquel país, en el que estuvo destinado como oficial de la Marina francesa. De esta pieza surgió la ópera *Madame Chrysanthème* (1893), de André Messager, tan sólo nueve años antes del estreno de la de Giacomo Puccini, que antes ya había puesto su mirada en el tema de Pierre Loti en una de sus primeras composiciones orquestales, titulada, precisamente, *Crisantemi* (1890)⁹.

De la novela de Loti surge, a su vez, un relato breve de John Luther Long (1861-1927), ya bajo el título de *Madame Butterfly* (1898). Hipotéticamente se trata de un relato también basado en experiencias reales, en este caso de la hermana y cuñado del escritor, los señores Corell, misioneros en Japón. Éstos habrían conocido a una geisha, Tsuru Yamamura, convertida al cristianismo (como Butterfly en la ópera) en una misión de Nagasaki. El autor declaró que esta chica no se suicidó, sino que murió por otras causas a los 48 años de edad en Tokio, a donde se había trasladado con su hijo Tomisaburo Kuraba, que regresó a Nagasaki tras el fallecimiento de su madre en 1899. El sobrenombre de Butterfly procedía del emblema en forma de mariposa de la familia de samuráis de la que descendía Tsuru Yamamura¹⁰.

Basándose en las fuentes anteriores de Pierre Loti y John Luther Long, el dramaturgo David Belasco (1853-1931) escribió una obra de teatro que sería

⁷ GUTIÉRREZ, Luisa María (2018): «Giacomo Puccini y Japón. Un estudio de las interrelaciones culturales y musicales a través de *Madama Butterfly*». *Itamar. Revista de Investigación Musical*, n.º 4, pp. 202-225.

⁸ GUTIÉRREZ, Luisa María (2010): «Puccini. La creación del personaje y la atmósfera: *Madama Butterfly*». *Itamar. Revista de Investigación Musical*, n.º 3, pp. 131-132.

⁹ *Ibid.*, pp.11-14

¹⁰ GONZÁLEZ MORENO, Beatriz (2001): «El orientalismo en M. Butterfly». *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.º 16, pp. 47-54.

el basamento principal de la ópera de Puccini, aunque el compositor y sus libretistas utilizaron también elementos de aquellas, como la idea de que los navegantes y diplomáticos occidentales se aprovechaban de la legislación japonesa del matrimonio temporal presente en *Loti*.

La *Madame Butterfly* de David Belasco, autor del que Puccini adaptaría otra obra en *La Fanciulla del West* (1910), se estrenó en el Herald Theatre de Nueva York el 5 de marzo de 1900. Pocas semanas más tarde, el 29 de abril del mismo año, la pieza fue representada en el Duke of York's Theatre de Londres, ciudad en la que Puccini estaba preparando el estreno de *Tosca* en la Royal Opera House Covent Garden. El compositor asistió a una de las representaciones de *Madame Butterfly*, y aunque desconocía la lengua inglesa, la exposición gestual y los numerosos pasajes visuales permitieron que quedase conmovido y que después de la función fuese a saludar a Belasco detrás del escenario. El escritor escribió más adelante que le dijo que podía contar con la obra como quisiera, ya que era difícil poder hablar de negocios con *un italiano impulsivo que te abraza con lágrimas en los ojos*¹¹.



Figura1: El compositor Giacomo Puccini al piano (1900).
Fuente: Wikimedia Commons.

Bajo la iniciativa empresarial del editor Giulio Ricordi (1840-1912), Puccini comenzó a componer sobre un libreto debido a Giuseppe Giacosa (1847-1906) y Luigi Illica (1857-1919), dos escritores con los que colaboró también en sus grandes logros precedentes: *Manon Lescaut* (1893), *La Bohème* (1896) y *Tosca* (1900). Tras estos éxitos, Puccini ya era considerado el sucesor indiscutible de Giuseppe Verdi, sobresaliendo por encima del resto de autores de su generación, los adscritos a la escuela verista. A su favor tuvo un mayor dominio de la orquestación, su apertura a las novedades procedentes de las vanguardias

¹¹ CANTÓN, José Antonio (2012): «Intimista drama psicológico», en *Madama Butterfly*. Sevilla, Teatro de la Maestranza, pp. 13-15.

musicales y su imaginación creativa puesta al servicio de una efectiva articulación del drama (con secuencias rápidas, creación de atmósferas y administración de emociones que preludian algunos elementos esenciales del lenguaje cinematográfico a partir del sonoro). Aunque sin apartarse por completo del marco teórico del verismo, Puccini trascendió sus límites¹².

Comenzó a trabajar en la obra en el otoño de 1901, una vez que David Belasco firmó el contrato de cesión de los derechos a Giulio Ricordi, y no la terminó hasta el 27 de diciembre de 1903. Es decir, algo más de dos años de trabajo que aún no concluirían ya que, tras el estreno en el Teatro alla Scala de Milán, Puccini realizó hasta cuatro versiones más de la partitura, añadiendo, modificando o eliminando pasajes para hacer más efectivo el melodrama¹³.

Debido a las connotaciones negativas del personaje del teniente estadounidense Pinkerton y al papel de víctima de la japonesa Cio Cio San, la ópera fue suspendida en Estados Unidos durante los años de la Segunda Guerra Mundial, en el contexto del enfrentamiento bélico entre Japón y EE. UU. Estas dificultades para ser representada en los Estados Unidos durante la confrontación bélica surgen del hecho evidente de que el personaje dañino de la trama es un militar estadounidense, causante de las desgracias de una japonesa que confió incondicionalmente en él. Algunas puestas en escena de las últimas décadas del siglo XX e inicios del s. XXI subrayan estas circunstancias al trasladar la acción a la época del gobierno militar estadounidense de ocupación del país tras la derrota japonesa en el conflicto bélico a partir de 1945, lo que multiplica las perspectivas de dominio de situación de Pinkerton e incrementa el abuso de poder ejercido sobre Butterfly (Cio-Cio-San)¹⁴.

Debe tenerse presente que Pinkerton es retratado de una forma más desfavorable en la ópera de Puccini que en el drama de Belasco, para hacer más evidente el choque de civilizaciones y la crueldad abusiva del teniente de la Marina estadounidense sobre la ingenua e inexperta Butterfly. Belasco lo muestra con un cierto enamoramiento de Cio-Cio-San, mientras que en Puccini siempre está clara su cínica postura. Para él, la joven es un divertido y bello juguete de entretenimiento durante el tiempo de su estancia en Nagasaki. Lo explicita antes de la boda y durante la noche nupcial, en contraste con el sincero amor de ella.

Por otra parte, el punto de partida de las dos obras es diferente: la pieza teatral comienza con el abandono de Pinkerton, en cambio la ópera desarrolla la boda y la noche nupcial para contrastar la confiada felicidad inicial de Cio-Cio-San con su posterior desengaño. Asimismo, la vivienda de Butterfly tiene una localización distinta: Belasco la sitúa en el mismo puerto de Nagasaki, focalizando la atención en la espera a Pinkerton, y Puccini la coloca en una colina que permite una panorámica mayor que facilita la incorporación de

¹² POVEDA JABONERO, Rafael-Juan (2007): «Puccini y la ópera verista». *Ritmo*, n.º 803, pp. 6-10.

¹³ CLAUSSE, Eleonore (1980): *Puccini*. Madrid, Espasa-Calpe, pp. 78-81.

¹⁴ SAID, Edward W. (1996): *Cultura e imperialismo...*, *op.cit.*, pp. 435-467.

otros asuntos relacionados con las circunstancias cotidianas de la protagonista¹⁵.

3. Oriente como lugar esencialmente exótico en *Madama Butterfly*

Madama Butterfly constituye un espectáculo musical y teatral que cumple ampliamente con las demandas de la cultura europea del momento. Una de ellas es dirigir una mirada hacia Oriente como un lugar distante, misterioso y exótico. No olvidemos que, en esta época, como se ha señalado antes, otros campos artísticos están recreando lo oriental y se están revalorizando vestigios de la presencia árabe en Occidente, como el Palacio de la Alhambra de Granada. Asimismo, en las exposiciones universales que se organizaron en la segunda mitad del siglo XIX en París o Londres se mostraron aspectos de las culturas de los países colonizados para, implícitamente, demostrar su maleabilidad y capacidad de ser transportadas y, por tanto, su debilidad e inferioridad con respecto a la cultura europea. En ninguna de ellas faltó un «pabellón chino» donde se daba muestra de una forma muy artificiosa de las civilizaciones asiáticas. Y era necesario que la visión de lo oriental fuese así porque esto ayudaba a legitimar las exhibiciones de fuerza de las metrópolis europeas.

Edward Said publicó en 1978 su influyente libro, *Orientalismo*, en el que da un nuevo significado al concepto. Según su punto de vista, el término se empleaba para referirse a una tradición occidental dominante, tanto académica como cultural y artística, que ofrecía interpretaciones de Oriente por parte de extranjeros que eran ajenos a las auténticas realidades que allí latían. Said elabora conceptos de Antonio Gramsci sobre hegemonía y teoría del discurso. Asimismo, se hace eco de la relación entre el conocimiento y el poder de Michel Foucault.

Como ha señalado Edward Said, el orientalismo es *una idea de representación teórica única*, en la que *el Oriente es un escenario en el que todo el Oriente se limita*. Esto, en definitiva, *permite la dominación política, económica, cultural y social de Occidente no solo durante la época colonial, sino también en el presente*¹⁶. Es decir, que su alcance se ha extendido más allá de la descolonización política, que no económica, hasta nuestros días.

El término «oriental» se introdujo en el idioma castellano procedente del inglés y del francés y tiene varios significados. El que aquí nos interesa se refiere a la parte oriental del mundo desde la posición geográfica europea, lo que en sí mismo ya es un ejercicio de primacía. Aunque el desarrollo cultural orientalista terminó desdibujando esa referencia geográfica para incidir en las fronteras culturales entre Occidente y Oriente, ya que el sur de Europa, con África como su franja más amplia, también entraría en esta categoría oriental.

Como muchos creadores europeos de su época, Giacomo Puccini se sintió atraído por el orientalismo como estímulo creativo y empresarial, ya que la

¹⁵ GUTIÉRREZ, Luisa María (2010): «Puccini. La creación del personaje...», art. cit., pp. 146-147.

¹⁶ SAID, Edward W. (2015): *Orientalismo*. Barcelona, Debolsillo editorial.

demanda del público era sensible a este tipo de propuestas¹⁷. Algunos compositores italianos contemporáneos a Puccini, como Pietro Mascagni en su ópera *Iris* (1898), ya se habían adentrado con éxito en este territorio. Fuera de Italia también encontramos otras piezas de temática japonesa como *The Mikado* (1885), de Gilbert y Sullivan, o *La Geisha* (1896), de Sydney Jones¹⁸.

Desde 1902 Puccini investigó la cultura de Japón gracias a la ayuda prestada por el embajador de aquel país en Italia, que le envió partituras y grabaciones que le sirvieron de fuente de inspiración, más o menos literal, para dar color oriental a la música asociada a los personajes japoneses y a la ambientación creada en los pasajes instrumentales, aunque es cierto que las expresiones de enamoramiento de Butterfly no llevan un vestuario sonoro oriental, sino que se occidentaliza de un modo en cierta forma lógico por su amor por Pinkerton y su deseo de adoptar las costumbres y la religión de su marido.

Para documentarse, además de manejar partituras como la Collection of Japanese Koto Music de la Tokyo Academy, se puso en contacto con la actriz japonesa Sado Jacco, con la que mantuvo encuentros en Milán para que ella le recitara pasajes en su lengua con el fin de captar su fonética. En definitiva, su sonoridad¹⁹.

En la partitura pueden localizarse siete motivos musicales japoneses, algunos con el uso de la escala pentatónica, quintas paralelas o acordes aumentados: el himno de Japón durante la llegada del oficial del registro de matrimonios y del comisario imperial (figura 1, ejemplo 2)²⁰, la canción popular «Mi Príncipe» en la entrada escénica de Yamadori (figura 1, ejemplo 3)²¹, o la breve melodía militar que se escucha cuando Sharpless llega a la casa de Butterfly (figura 1, ejemplo 1)²². En contraste, los personajes del teniente de la Marina y el cónsul son distinguidos con una cita del himno de los EE. UU. en su primera escena.

Sin embargo, la mayor parte de la música «japonesa» es invención de Puccini, aunque la mezcla de lo auténtico con lo que es producción original del compositor sea difícil de distinguir para los oyentes no avezados. Por ejemplo, la entrada de Butterfly en escena (*Ah, quanto cielo! Quanto mar!*) es una página muy orientalista a pesar de que el material es creación de Puccini.

¹⁷ MALLADA ATARÉS, Blanca (2018): *Los orientalismos en Puccini: Madama Butterfly y Turandot*. Zaragoza, Universidad, TFG dirigido por Roberto Anadón Mamés en el curso 2017-2018, pp. 12-28. Disponible en: <https://zaguan.unizar.es/record/75081/files/TAZ-TFG-2018-2437.pdf> (consultado el 8 de mayo de 2021).

¹⁸ GUTIÉRREZ, Luisa María (2010): «Puccini. La creación del personaje...», arr. cit., pp. 133-134.

¹⁹ CARNER, Mosco (1987): *Puccini*. Buenos Aires, Editorial Javier Vergara.

²⁰ GIACOSA, Giuseppe, Luigi ILLICA, Giacomo PUCCINI: *Madama Butterfly*. Milán, Ricordi, acto 1, escena 1.

²¹ *Ibid.*, acto 2, escena 2.

²² REVERTER, Arturo (2012): «El ropaje musical de la geisha», en *Madama Butterfly*. Sevilla, Teatro de la Maestranza, pp. 24-25.

4. Singularidades de *Madama Butterfly* en la corriente verista

Giacomo Puccini, discípulo predilecto de Amilcare Ponchielli en el Conservatorio de Milán²³, ocupa una posición central en el conjunto de autores italianos del verismo, a pesar de su alejamiento de parte de los preceptos de la escuela en algunas de sus óperas más importantes, como es el caso que nos ocupa. La razón debemos encontrarla en diversas circunstancias: sus composiciones son menos emblemáticas de las características de la escuela verista que las de Mascagni o Leoncavallo; su aperturismo a las novedades musicales de vanguardia era mayor que las de sus compañeros de generación; y los libretos en los que trabajó no siempre buscaban un acercamiento a un asunto cercano al espectador y que ofreciese tramas «realistas», como fue el caso de *Le Villi* (1883), *Suor Angelica* (1918), *Gianni Schicchi* (1918) o *Turandot* (1924).

**Ejemplo 1: Melodía de soldados en las zonas montañosas de Japón
(entrada de Sharpless en la casa de Butterfly)**



**Ejemplo 2: Himno nacional de Japón
(llegada del oficial de Registro de Matrimonios y del Comisario Imperial)**



**Ejemplo 3: Canción japonesa "Mi príncipe"
(entrada en escena de Yamadori)**



Figura 2: Ejemplos de motivos japoneses en *Madama Butterfly* de Puccini.
Fuente: Elaboración propia.

²³ PIÑEIRO BLANCA, Joaquín (2019): «El camino de Verdi al Verismo. La Gioconda de Ponchielli». *AV Notas. Revista del Conservatorio Superior Andrés de Vandelvira de Jaén*, n.º 8, pp. 55-70.

El verismo fue un paso adelante con respecto a los esquemas operísticos post-románticos en Italia. La generación de compositores que se asocian a esta corriente pretendió trasladar el naturalismo de escritores como Émile Zola, Henrik Ibsen y Giovanni Verga al teatro lírico. Aunque podría considerarse que los precedentes de esta nueva tipología operística se encuentran ya en *La Traviata* (1853), de Giuseppe Verdi, y *Carmen* (1875), de Georges Bizet, no es hasta 1890 cuando se inauguró la que sería conocida también como *Giovane Scuola*, con el estreno de *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni (1863-1945)²⁴. Dos años más tarde, *I Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo (1857-1919), incluiría el manifiesto estético de la corriente en las palabras que son cantadas en el prólogo de esta ópera²⁵. Autores como Alfredo Catalani (1854-1893)²⁶, Alberto Franchetti (1860-1942), Francesco Cilèa (1866-1950), Umberto Giordano (1867-1948), Italo Montemezzi (1875-1952), Franco Alfano (1875-1954), Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948), Riccardo Zandonai (1883-1944), Licinio Refice (1883-1954) y el mismo Giacomo Puccini siguieron esta estela en mayor o menor medida, aunque no siempre de modo literal, como en siguientes páginas se comentará.

La intención de estos compositores y libretistas era la de subir a escena un «trozo de vida» lo más realista (verista) posible a través de escenas de la vida cotidiana contemporánea fácilmente reconocibles para el espectador. Prioritariamente se prestó atención a los sectores sociales periféricos y a tramas en las que la violencia y la sordidez estuvieran presentes. Esto llevaba implícito el rechazo de los temas históricos o míticos frecuentes durante el Romanticismo. Asimismo, un abandono de los asuntos políticos relacionados con la construcción de señas de identidad nacionales, que tan frecuentes fueron en Giuseppe Verdi. Esta pretendida búsqueda del realismo en el plano más cotidiano cambió también las estrategias musicales puestas al servicio del drama, al procurar una partitura sin las interrupciones en el discurso que suponían los «números cerrados» (arias, duettos, tercetos, etc.) que pudieran ser separables a través de los recitativos. Esto no fue siempre así, ya que un amplio conjunto de las óperas veristas contienen estos «números» desgajables. Lo que sí desapareció del todo fue el canto ornamentado, ya que se consideró que el uso de la coloratura era artificioso y, por tanto, poco «real»²⁷.

Giacomo Puccini no desarrolló su obra plenamente dentro del marco temático que se ha considerado definitorio del verismo, ya que evitó temas cotidianos de las clases populares, desde la poética vida cotidiana de *La Bohème* (1896) o un relato extraído de la *Divina Commedia* de Dante en *Gianni Schicchi* (1918), hasta los asuntos orientales reflejados en *Madama Butterfly* (1904) y *Turandot* (1924). Quizás sólo *Tosca* (1900), *La Fanciulla del West* (1910) e *Il Tabarro* (1918) responden a lo que dramáticamente se espera de la

²⁴ BADENES MASÓ, Gonzalo (1985): «Pietro Mascagni: vida y obra», *Ritmo*, n.º 551, pp. 95-96.

²⁵ ALIER, Roger (1985): *Pagliacci de Ruggero Leoncavallo*, Barcelona, Daimon. pp. 39-42.

²⁶ PIÑEIRO BLANCA, Joaquín (2020): «La Wally de Alfredo Catalani en la ópera verista italiana». *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, n.º 8, pp. 100-122.

²⁷ FERNÁNDEZ CID, Antonio (1974): *Puccini, el hombre, la obra la estela*. Madrid, Ediciones Guadarrama, pp. 70-72.

escuela²⁸. No fue el único que abandonó este ámbito, pero sí el que lo hizo de modo más frecuente. Otros compositores se adentraron en asuntos en principio alejados de los presupuestos estéticos de la corriente, empezando por uno de sus «fundadores», Mascagni, que escribió una amable comedia pastoral titulada *L'amico Fritz* (1891); *Iris* (1898), una obra simbolista situada en Japón; y dos romances de ambientación medieval: *Isabeau* (1911) y *Parisina* (1913). Umberto Giordano y Francesco Cilèa también se apartaron de los duros dramas rurales asociables al verismo, trasladando sus dos obras más emblemáticas a la Francia del siglo XVIII en *Andrea Chénier* (1896)²⁹ y *Adriana Lecouvreur* (1902)³⁰, respectivamente. Asimismo, Riccardo Zandonai utilizó un episodio de la *Divina Commedia* de Dante, en versión de Gabrielle D'Annunzio (1863-1938), en *Francesca da Rimini* (1914). En definitiva, muchas de estas obras se encuentran lejos de las temáticas más puramente veristas, pero se escriben en el mismo estilo musical que las obras de adscripción más clara. De hecho, se ha defendido incluso la idea de que sólo *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci* pueden ser consideradas como óperas completamente veristas. Por ello, quizás sería más prudente entender que no sólo son los duros dramas de la clase trabajadora los que pueden ser asociados al verismo, sino también el movimiento cultural que aglutinó a los compositores que sucedieron a Giuseppe Verdi en el tránsito del siglo XIX al s. XX. Si se admite esto, Giacomo Puccini estaría plenamente vinculado a la *Giovane Scuola*.

El proceso de creación de *Madama Butterfly* fue largo y difícil, como siempre en Puccini. Como apuntábamos, está basada en tres fuentes literarias: la novela *Madame Chrysanthème* (1887), de Pierre Loti; el cuento breve *Madame Butterfly* (1898), de John Luther Long; y la obra de teatro del mismo título (1900), de David Belasco. Los entonces habituales libretistas del compositor, Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, fusionaron estos materiales que jugaban con la idea no demostrada de que recogían unos acontecimientos que realmente sucedieron en Nagasaki a principios de la década de 1890³¹.

Puccini escribió hasta cinco versiones de la ópera. La original, en dos actos, fue estrenada en el Teatro alla Scala de Milán el 17 de febrero de 1904 con escaso éxito, a pesar de contar con un destacado reparto (Rosina Storchio, Giovanni Zenatello y Giuseppe De Luca). Esta versión primigenia ha sido recientemente utilizada en las representaciones ofrecidas en el Teatro alla Scala de Milán, bajo la dirección de Riccardo Chailly, en las funciones de la inauguración de la temporada 2016-2017.

Giulio Ricordi había preparado el estreno en la Scala con cuidadosas operaciones producto de su instinto empresarial. Había mantenido en secreto los ensayos —incluso el general— frente a la prensa, mientras que iba dosificando

²⁸ CLAUSSE, Eleonore (1980): *Puccini...*, *op.cit.*, pp. 81-83.

²⁹ PIÑEIRO BLANCA, Joaquín (2021): «Andrea Chénier de Umberto Giordano y su reinterpretación de la Revolución francesa». *Trocadero*, n.º 32 (Extraordinario), pp. 269-280.

³⁰ PIÑEIRO BLANCA, Joaquín (2018): «Adriana Lecouvreur de Francesco Cilèa en la ópera verista italiana». *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, n.º 6, pp. 167-196.

³¹ BUDDEN, Julián (2020): *Puccini, su vida y sus obras*. Madrid, Ediciones Akal.

pequeñas informaciones diarias para crear expectación. La partitura con la reducción para voz y piano no se puso a la venta hasta la misma mañana de la primera función, que en pocas horas agotó su edición³². Sin embargo, los detractores de Puccini tenían preparadas diversas actuaciones para asegurar que la representación fuese un fracaso: gritos y risas en momentos culminantes de la obra, abucheos acusando al compositor de plagiar a sí mismo con materiales procedentes de *La Bohème*, y otros altercados que llevaron a la retirada de cartel de la ópera y a que el músico la reescribiera, dividiendo el segundo acto en dos e introduciendo importantes cambios en la partitura:

- Reducción de las conversaciones de los parientes de Butterfly y de las intervenciones del coro en el acto 1.
- División del acto 2 en dos, separando el *Coro a bocca chiusa* del Intermezzo reescribiendo los compases intermedios.
- Añadido del aria *Addio fiorito asil*, para ampliar la *particella* del tenor y aminorar la antipatía del personaje de Pinkerton.
- Inclusión del intenso pasaje *Trionfa il mio amor*, la expresión de júbilo de Butterfly cuando divisa el barco de Pinkerton entrando en el puerto
- Eliminación de los comentarios de sorpresa de Sharpless por ser obligado a descalzarse en casa de Butterfly, ya que se suponía impropio que un diplomático desconociese esa costumbre del país en el que estaba destinado.
- Modificación del nombre de Pinkerton, que pasó de llamarse Francis Blummy a Benjamín Franklin. Un vestigio de la versión original se quedó en las posteriores al no corregirse el orden de las consonantes cuando Butterfly menciona su nombre de casada como «F. B. Pinkerton»³³.

La segunda versión sí logró conquistar al público en su primera representación en Brescia el 28 de mayo de 1904. Esta revisión fue la que se utilizaría en las primeras funciones en los Estados Unidos con el libreto traducido al inglés, primero en el Teatro Columbia de Washington D. C. el 15 de octubre de 1906, y luego en el Teatro Garden de Nueva York el 12 de noviembre del mismo año, por la Compañía de Ópera Inglesa de Henry Savage.

Puccini escribió una tercera versión en 1906, que se interpretó en el Metropolitan Opera House de Nueva York el 11 de febrero de 1907, con la presencia del compositor y un reparto estelar encabezado por Geraldine Farrar y Enrico Caruso. A pesar del éxito ya indiscutible de la ópera, el perfeccionismo de Puccini lo llevó a revisar por cuarta vez la partitura a la luz de la experiencia de las funciones neoyorquinas, que fue presentada por vez primera en París en 1907. Pero su inquietud creativa lo llevó a realizar ese mismo año una quinta versión, por fin la definitiva, que es la que se interpreta habitualmente.

Madama Butterfly se estrenó en España en el Teatro del Bosc de Barcelona en agosto de 1907, en la cuarta versión, y en noviembre subió a las tablas del Teatro Real de Madrid. En el Teatro del Liceo de Barcelona se estrenó en 1909

³² MIOLI, Piero (2009): «Giacomo Puccini». *Nuova Informazione bibliografica*, n.º 1, pp. 13-63.

³³ ALIER, Roger (1988): *Madama Butterfly...*, *op. cit.*, pp. 22-23.

en la versión definitiva y allí se ha representado casi doscientas veces, incluido el debut escénico en el rol protagonista de Renata Tebaldi en 1958³⁴.

Finalmente, la obra quedaría estructurada de un modo más equilibrado y claro. El primer acto tendría tres partes: la presentación de los personajes, la boda de los protagonistas y la noche nupcial, que se articula en el prolongado dúo entre Butterfly y Pinkerton. El segundo acto se organiza también en tres partes: la presentación de la más madura Cio-Cio-San, el rechazo del pretendiente Yamadori y la entrevista con Sharpless (donde se desvela que ella ha tenido un hijo), y los preparativos para recibir a Pinkerton. Y el tercer acto consta de un único bloque, el que resuelve el drama³⁵.

5. Aspectos musicales de *Madama Butterfly*

Siguiendo los presupuestos formales de la escuela verista, en *Madama Butterfly* desaparecen los números cerrados, en aún mayor medida que en sus óperas anteriores. Las arias están insertas dentro de la trama y no son separables con facilidad. Es el caso de la célebre *Un bel di vedremo*, en la escena 1 del acto 2, que forma parte de la conversación de Cio-Cio-San con Suzuki y pierde buena parte de su significado y efecto musical si se separa esta página de su contexto³⁶. Asimismo, las dos arias del tenor, *Dovunque al mondo* y *Addio fiorito asil* están insertas, respectivamente, en los diálogos que Pinkerton mantiene con Sharpless en los actos 1 y 3³⁷. Son, realmente, una réplica algo más extensa dentro de una conversación.

Por otra parte, influido por el uso de *leit-motiv* de Richard Wagner (1813-1883), Puccini emplea temas musicales que asocia a personajes o acontecimientos, quizás no en tanta intensidad como en *Tosca*, pero con suficiente insistencia³⁸. Por ejemplo, el *fugato* que inicia la ópera estará presente en toda la primera mitad del primer acto y en algunos momentos de los siguientes, vinculado a la agitación de los preparativos de la boda. Los más recurrentes son los identificables con la Butterfly enamorada de Pinkerton, procedentes del tema con el que hace su entrada en escena (*Ancora un passo or via*) y de los variados que se exponen en el extenso dúo entre la soprano y el tenor del final del acto 1 (*Bimba dagli occhi pieni*)³⁹. El retrato de Pinkerton como un ser frívolo y petulante es puesto de manifiesto en un tema intrascendente que lo acompaña en su primera intervención (*Dovunque al mondo*). La personalidad sociable de Sharpless queda definida en una elegante figura ascendente a cargo de las cuerdas. Un pequeño intervalo descendente dibuja el carácter intrigante de Goro. Varios de estos temas cobran absoluto protagonismo en el *Intermezzo* del acto segundo al tercero⁴⁰.

³⁴ BISOGNI, Vincenzo Ramon (1999): *Renata Tebaldi, viaggio intorno ad una voce*, Parma, Azzali, pp. 129-132.

³⁵ KRAUSE, Ernst (1991): *Puccini*. Madrid, Alianza Música, pp. 153-161.

³⁶ GIACOSA, Giuseppe, Luigi ILLICA, y Giacomo PUCCINI (1904): *Madama Butterfly...*, *op. cit.*, acto 2, escena 1.

³⁷ *Ibid.*, acto 1, escena 1; acto 3.

³⁸ FERNÁNDEZ CID, Antonio (1974): *Puccini...* *op.cit.*, pp. 72-78.

³⁹ GIACOSA, Giuseppe, Luigi ILLICA, y Giacomo PUCCINI (1904): *Madama Butterfly...*, *op. cit.*, acto 1, escena 3.

⁴⁰ KRAUSE, Ernst (1991): *Puccini...*, *op.cit.*, pp. 149-153.

La obra exige cuatro grandes voces en los roles de Butterfly (soprano lírico-spinto), Pinkerton (tenor spinto), Suzuki (mezzo-soprano lírica) y Sharpless (barítono lírico). Pero, asimismo, intérpretes solventes en los episódicos personajes secundarios, que tienen unas *particellas* breves pero llenas de trampas: el agente matrimonial Goro (tenor ligero), Kate Pinkerton (mezzo-soprano), el príncipe Yamadori (barítono), el comisario imperial (bajo), el oficial del registro civil (barítono) y los cinco parientes de Butterfly (los tíos Bonzo y Yakusidé, la madre, la tía y la prima; bajo, barítono y mezzo-sopranos respectivamente). Todos ellos deben realizar un buen trabajo en equipo, ya que son numerosos los pasajes en los que sus voces se mezclan concertadas⁴¹. Por otra parte, los personajes principales tienen una mayor y más compleja evolución psicológica si los comparamos con los de *La Bohème* y *Tosca*, menos sutiles y trazados en una única pieza.

Como era de esperar, el rol más largo musicalmente hablando es el de Madama Butterfly, con una tesitura que abarca dos octavas, es decir, con exigencias en los registros agudo y grave y algunas páginas con bruscos saltos de octava. Además, requiere un preciso control del fraseo, del *legato* y del *fiato*, ya que su parte tiene abundantes frases largas, sostenidas en melodías que ponen a prueba la musicalidad de la soprano. También es necesaria una capacidad notable para la regulación, ya que hay pasajes en los que debe sobreponerse a una densa escritura orquestal y otros en los que tiene que emitir delicados *pianissimi*. Su prestación incluye varias partes solistas: *Ancora un passo or via* (la entrada del personaje en escena), *Un bel di vedremo*, *Non, no é nato quand'egli stava in quel suo gran paese* (el pasaje en el que revela al cónsul que ha tenido un hijo con Pinkerton) y *Tu? Tu? Tu? piccolo iddio* (el final de la obra). Asimismo, es especialmente importante el largo dúo de quince minutos con Pinkerton en la conclusión del primer acto (*Bimba dagli occhi pieni*). La riqueza y variedad compositiva es aquí especialmente elocuente, al sucederse hasta veintiocho cambios de compás, doce transformaciones del tempo expresivo, ocho modificaciones de tonalidad y múltiples indicaciones dinámicas⁴².

La soprano que encarne a Butterfly tiene ante sí dos posibles enfoques vocales del personaje: el más lírico, que se dio en sopranos como Victoria de los Ángeles o Pilar Lorengar y el *spinto*, bien representado en cantantes como Renata Tebaldi⁴³ y Leontyne Price. Como se acaba de señalar, estamos ante un rol vocalmente muy exigente, lleno de obstáculos de diversa índole musical y dramática, pues es especialmente complicado representar con credibilidad a una adolescente con el peso de una soprano *spinto*, que suele terminar de configurarse en la madurez de la intérprete. Existen en el repertorio operístico algunos roles que demandan, más allá de lo musical, una presencia física y escénica muy concreta para su viabilidad: aspecto juvenil, capacidad para transmitir inocencia casi infantil o dominio de la gestualidad propia de la tradición japonesa. La mayoría de las grandes sopranos que se han enfrentado

⁴¹ LANDINI, Giancarlo (1998): «La vocalidad verista», *Ópera Actual*, n.º 27, pp. 26-27.

⁴² CLAUSSE, Eleonore (1980): *Puccini...*, *op.cit.*, pp. 85-91.

⁴³ BISOGNI, Vincenzo Ramon (2019): *Renata Tebaldi. Dolce maestà. Figlia, donna, icona*. Varese, Zecchini Editore, pp. 129-131.

a este papel no solían contar con estos elementos físicos que si se pretenden compensar con actuación se corre el riesgo de caer en la afectación. Resulta significativo el que con frecuencia se recurra a sopranos asiáticas de ojos rasgados para encarnar a la protagonista como un modo de asegurar la credibilidad en un aspecto que es totalmente irrelevante desde el punto de vista musical.

La nómina de sopranos que han sobresalido en el papel es larga y muy importante, lo que da prueba de la preeminencia del personaje en la construcción de las carreras de las intérpretes que aspiran a ocupar la posición más elevada: Renata Tebaldi, Maria Callas, Victoria de los Ángeles, Pilar Lorengar, Montserrat Caballé, Leontyne Price, Renata Scottò, Anna Moffo, Raina Kabaivanska, Mirella Freni o Angela Gheorghiu. La emoción contenida en el trazado musical y dramático del personaje dificulta extremadamente la labor de la cantante principal, hasta el punto de que reconocidas sopranos limitaron su acercamiento a la ópera, como María Callas, que sólo la llevó a escena en una ocasión (Chicago, 1955), además de la grabación para EMI dirigida por Herbert Von Karajan ese mismo año; o Mirella Freni, que nunca la interpretó en teatro, a pesar de que tuvo gran éxito en dos registros dirigidos, respectivamente, por Karajan en 1974 y Sinopoli en 1987, y en una película de Jean Pierre Ponnelle en 1974⁴⁴.

En comparación, el cometido del tenor que encarna a Pinkerton es breve y, además, tiene muy fragmentada su *particella*, con la mayor parte de sus intervenciones en el acto 1, especialmente brillantes en el brindis con Sharpless (que incluye el airoso *Dovunque al mondo*), y en el prolongado dúo con Butterfly tras la celebración de la boda (*Bimba dagli occhi pieni*). No vuelve a aparecer hasta la penúltima escena del acto 3, en la que Puccini incorporó después del estreno una breve aria (*Addio fiorito asil*) para ampliar su cometido e intentar reducir la antipatía del personaje⁴⁵.

El resto de los personajes de *Madama Butterfly* son secundarios porque no tienen asignada ninguna página de lucimiento y, por otra parte, poseen menor entidad musical. Están ahí porque son necesarios para el desarrollo de la trama. No obstante, tres de ellos tienen algo más de peso con respecto a los demás, pues aparecen en escena más frecuentemente, en episodios que son esenciales en la historia desarrollada. Estos roles son los de Suzuki, Sharpless y Goro, que requieren cantantes solventes a pesar de su relativo peso musical⁴⁶.

En relación con su extensa presencia escénica en los tres actos de la ópera, el cometido de la mezzo-soprano que asuma el rol de Suzuki es relativamente breve. Sus intervenciones más importantes están en el acto segundo: la pequeña oración que lo inicia (*E Izaghi ed Izanamì*) y el dúo de las flores con Butterfly (*Scuoti quella fronda di ciliegio*). En el acto 3 tiene asignada una parte

⁴⁴ CELLETTI, Rodolfo (1976): *Il Teatro d'Opera in Disco*. Milán, Rizzoli.

⁴⁵ GIACOSA, Giuseppe, Luigi ILLICA, y Giacomo PUCCINI (1904): *Madama Butterfly...*, *op. cit.*, acto 1, escenas 1 y 3; acto 3.

⁴⁶ FERNÁNDEZ CID, Antonio (1974): *Puccini...*, *op.cit.*, pp. 78-81.

importante en el trío con Pinkerton y Sharpless (*Io so che alle sue pene*)⁴⁷. No obstante, su actuación es de gran trascendencia dramática, ya que es la principal interlocutora de la protagonista y el testigo que observa al completo la trágica situación, en una perspectiva similar a la del público.

Sharpless, el Cónsul de EE. UU. en Nagasaki, está presente, de algún modo, en toda la obra: primero como la voz de la conciencia de Pinkerton cuando éste accede al casamiento con Butterfly, luego como soporte que aminore el duro impacto que Cio-Cio-San va a sufrir cuando tenga la certeza de que ha sido abandonada, y por último como supuesto solucionador del soporte material necesario para la crianza del hijo que Butterfly y Pinkerton han tenido, al que su madre le puso el significativo nombre de Dolor. Aunque es cierto que, finalmente, es el facilitador de un nuevo golpe para ella al facilitar la separación materno-filial. El baritono debe enfrentarse a numerosas intervenciones en escenas compartidas con los otros personajes principales, aunque carece de una página solista de importancia⁴⁸.

El coro no tiene un rol especialmente largo. En el acto 1 su cometido fundamental es el de actuar como comentarista de la acción, como era habitual en las óperas italianas anteriores a Giuseppe Verdi. Su intervención es muy breve en el final del acto 2⁴⁹, pero de una gran belleza: el *Coro a bocca chiusa* que muestra en su escritura la influencia de la entonces muy reciente *Pélleas y Mélisande* (1902), de Claude Debussy. Este tipo de ensoñaciones sonoras fueron muy del gusto del impresionismo francés⁵⁰.

Con respecto a la orquestación, Puccini crea una instrumentación muy rica armónica y cromáticamente, que resalta las líneas melódicas y las voces. Hay ciertos parentescos con recursos que fueron habituales en Jules Massenet y en el mencionado Claude Debussy. Por ejemplo, en el uso de quintas paralelas en el pasaje en el que Butterfly comprende que todo ha terminado y que, tras entregar a su hijo a Kate Pinkerton, lo único que le espera es la muerte. Allí se localiza un *andante sostenuto* que prepara un *larghissimo sostenuto*, con un fondo de *pizzicati* de los bajos al tiempo que la soprano se mantiene linealmente en los graves. Como se pone en evidencia en este ejemplo, la orquesta no suele doblar a los cantantes, sino que fluye a lo largo de la acción con una inteligente utilización de variados recursos, como los mencionados *leit-motiv* o el empleo de instrumentos que ayudan a crear la sonoridad oriental buscada por el compositor⁵¹.

El conjunto instrumental previsto cuenta con una amplia paleta orquestal: la madera está formada por tres flautas más un flautín, dos oboes y corno inglés, tres clarinetes (uno de ellos bajo) y dos fagotes; el viento metal está integrado por cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones y un trombón

⁴⁷ GIACOSA, Giuseppe, Luigi ILLICA, y Giacomo PUCCINI (1904): *Madama Butterfly...*, *op. cit.*, acto 2, escena 1; acto 3.

⁴⁸ MENÉNDEZ TORRELLAS, Gabriel, y Pablo GUTIÉRREZ CARRERAS (coord.)(2019): *Giacomo Puccini y la dramaturgia omnipresente*. Madrid, CEU Ediciones.

⁴⁹ GIACOSA, Giuseppe, Luigi ILLICA, y Giacomo PUCCINI (1904): *Madama Butterfly...*, *op. cit.*, acto 2, escena 3.

⁵⁰ KRAUSE, Ernst (1991): *Puccini...*, *op.cit.*, pp. 161-168.

⁵¹ REVERTER, Arturo (2012): «El ropaje musical de la geisha...», *art. cit.*, pp. 23-30.

bajo; la variada percusión incluye timbales, gran caja, triángulo, platillo, tam-tam japonés y campanas; además del arpa y la sección completa de cuerda. Sobre el escenario, según el diseño concreto de cada producción, pueden llegar a situarse gongs japoneses, campanólogo, tam-tam, tambor grave y silbidos de imitación de aves⁵².

La muy rica escritura orquestal de Puccini está plagada de hallazgos armónicos y complejas soluciones que a veces pasan inadvertidas por las impacantes escrituras vocales. La importancia de la parte orquestal fue puesta en evidencia por directores como John Barbirolli, Herbert Von Karajan o Giuseppe Sinopoli, y no sólo en páginas donde esto queda claramente subrayado, como en el Intermezzo y tras la frase *Trionfa il mio amor*. Por otra parte, la atención al *parlato* y al fraseo, además del mantenimiento de la tensión emocional que contiene esta partitura abundante en escollos, fue explorada por maestros especialistas como Tullio Serafin, Gianandrea Gavazzeni, Francesco Molinari-Pradelli o Antonino Votto.



Figura 3: Cartel de *Madama Butterfly* de Adolf Hohenstein.
Fuente: Wikimedia Commons

6. A modo de conclusión

Madama Butterfly (1904) constituye una de las creaciones más significativas de la carrera de Giacomo Puccini por su contenido dramático, reflejo del contexto en el que surge la obra, con conexiones evidentes con el orientalismo y más particularmente con el *Japonismo*, aunque con una cierta crítica al imperialismo occidental en Asia a través de la metáfora establecida en la relación desigual entre el dominante Pinkerton y la inexperta e ingenua

⁵² CANTÓN, José Antonio (2012): «Intimista drama...», art. cit., pp. 18-19.

Butterfly. En cierto sentido es paradójico que una creación orientalista, surgida del dominio colonial europeo y su peculiar mirada de superioridad sobre los territorios alejados del viejo continente, plantee una revisión de los estereotipos y establezca un marco poco complaciente con lo occidental.

También es una obra destacada en la carrera de Puccini por sus evidentes valores musicales, más que descubiertos y admirados desde el segundo estreno en Brescia el 28 de mayo de 1904. Es uno de los ejemplos más significativos, si no el que más, del verismo «orientalista» junto a *Iris* (1898), de Mascagni, y *Turandot* (1924), del propio Puccini. La gran riqueza melódica, armónica y cromática, el preciso trazado de los personajes principales y el elevado contenido emocional de la obra, hacen de esta partitura una de las más complejas de las producidas dentro de la *Giovane Scuola*, a la vez que una de las más singulares.

Aunque su inclusión dentro del verismo presenta algunas objeciones, como se ha mencionado en páginas anteriores, hay una serie de elementos que relacionan esta ópera con la corriente: el discurso musical no fragmentado en números cerrados, el estilo compositivo directo dramáticamente, la eliminación de la obertura y su sustitución por un *intermezzo* entre los actos 2 y 3, la ausencia de ornamentaciones vocales en la línea de canto, el minucioso trazado psicológico de los personajes centrales y la utilización de un importante número de personajes secundarios que entran y salen de la vida de la protagonista, a veces ajenos a su particular drama, como si de la realidad se tratara.

REFERENCIAS

Discografía y videografía utilizadas

Las referencias se ordenan cronológicamente por el año de producción. Los datos aportados son los cantantes solistas (Madama Butterfly, Pinkerton, Suzuki y Sharpless), la orquesta y el coro, el director musical y el sello discográfico o videográfico. Salvo que se indique lo contrario, se trata de grabaciones de audio.

- 1939. Toti Dal Monte, Beniamino Gigli, Vittoria Palombini, Mario Basiola. Orquesta y Coro de la Ópera de Roma. Oliviero De Fabritiis. EMI-WARNER.
- 1951. Renata Tebaldi, Giuseppe Campora, Nell Rankin, Giovanni Inghilleri. Orquesta y Coro de la Academia de Santa Cecilia de Roma. Alberto Erede. DECCA-UNIVERSAL.
- 1953. Clara Petrella, Ferruccio Tagliavini, Mafalda Masini, Giuseppe Taddei. Orquesta y Coro de la RAI de Turín. Angelo Questa. FONIT CETRA.
- 1954. Victoria de los Ángeles, Giuseppe di Stefano, Anna María Canali, Tito Gobbi. Orquesta y Coro de la Ópera de Roma. Gianandrea Gavazzeni. EMI-WARNER.
- 1955. María Callas, Nicolai Gedda, Lucia Danieli, Mario Borriello. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala de Milán. Herbert Von Karajan. EMI-WARNER.
- 1956. Licia Albanese, Jan Peerce, Anna María Rota, Renato Capecchi. Orquesta y Coro de la Ópera de Roma. Vincenzo Bellezza. RCA-SONY.

1957. Anna Moffo, Cesare Valletti, Rosalind Elias, Renato Cesari. Orquesta y Coro de la Ópera de Roma. Erich Leinsdorf. RCA-SONY.
1958. Renata Tebaldi, Carlo Bergonzi, Fiorenza Cossotto, Enzo Sordello. Orquesta y Coro de la Academia de Santa Cecilia de Roma. Tullio Serafin. DECCA-UNIVERSAL.
1959. Victoria de los Ángeles, Jussi Bjoerling, Miriam Pirazzini, Mario Sereni. Orquesta y Coro de la Ópera de Roma. Gabrielle Santini. EMI-WARNER.
1962. Leontyne Price, Richard Tucker, Rosalind Elias, Filippo Maero. Orquesta y Coro de la RCA italiana. Erich Leinsdorf. RCA-SONY.
1966. Renata Scotto, Carlo Bergonzi, Anna Di Stasio, Rolando Panerai. Orquesta y Coro de la Ópera de Roma. John Barbirolli. EMI-WARNER.
1969. Pilar Lorengar, Sándor Kónya, Nedda Casei, Mario Sereni. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House de Nueva York. George Schick. BELLA VOCE.
1974. Mirella Freni, Luciano Pavarotti, Christa Ludwig, Robert Kerns. Orquesta y Coro de la Staatsoper de Viena. Herbert Von Karajan. DECCA-UNIVERSAL.
1974. Mirella Freni, Plácido Domingo, Christa Ludwig, Robert Kerns. Orquesta y Coro de la Staatsoper de Viena. Herbert Von Karajan. UNITEL CLASSICA-DEUTSCHE GRAMMOPHON. (Grabación videográfica).
1977. Renata Scotto, Plácido Domingo, Gillian Knight, Ingvar Wixell. Orquesta Philharmonia y Coro Ambrosiano de Ópera. Lorin Maazel. CBS-SONY.
1977. Montserrat Caballé, Bernabé Martí, Silvana Mazzieri, Francesco Bordini. Orquesta Sinfónica de Barcelona y Coro del Gran Teatro del Liceo. Armando Gatto. COLUMBIA-RCA-SONY.
1987. Mirella Freni, José Carreras, Teresa Berganza, Joan Pons. Orquesta Philharmonia y Coro Ambrosiano de Ópera. Giuseppe Sinopoli. DEUTSCHE GRAMMOPHON.
1994. Ying Huang, Richard Troxell, Ning Liang, Richard Cowan. Orquesta de París y Coro de la Radio de Francia. James Conlon. COLUMBIA TRISTAR-SONY. (Grabación videográfica).
2003. Cristina Gallardo-Domás, Marco Berti, Enkelejda Shkosa, Lucio Gallo. Orquesta y Coro de la Royal Opera House Covent Garden de Londres. Antonio Pappano. Privada. (Grabación videográfica).
2008. Angela Gheorghiu, Jonas Kaufmann, Enkelejda Shkosa, Fabio Capitanucci. Orquesta y Coro de la Academia de Santa Cecilia de Roma. Antonio Pappano. EMI-WARNER.
2016. María José Siri, Bryan Hymel, Annalisa Stroppa, Carlos Álvarez. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala de Milán. Riccardo Chailly. RAI-DECCA-UNIVERSAL. (Grabación videográfica de la versión original de 1904).

Bibliografía

- ALIER, Roger (1988): *Madama Butterfly de Giacomo Puccini*. Barcelona, Daimon.
- (1985): *Pagliacci de Ruggero Leoncavallo*, Barcelona, Daimon. pp. 39-42.
- BADENES MASÓ, Gonzalo (1985): «Pietro Mascagni: vida y obra», *Ritmo*, n.º 551, pp. 95-96.
- BISOGLI, Vincenzo Ramon (1999): *Renata Tebaldi, viaggio intorno ad una voce*, Parma, Azzali.
- (2019): *Renata Tebaldi. Dolce maestà. Figlia, donna, icona*. Varese, Zecchini Editore.
- BUDDEN, Julián (2020): *Puccini, su vida y sus obras*. Madrid, Ediciones Akal.
- CARNER, Mosco (1987): *Puccini*. Buenos Aires, Editorial Javier Vergara.
- CANTÓN, José Antonio (2012): «Intimista drama psicológico», en *Madama Butterfly*. Sevilla, Teatro de la Maestranza, pp. 13-20.
- CELLETTI, Rodolfo (1976): *Il Teatro d'Opera in Disco*. Milán, Rizzoli.
- CLAUSSE, Eleonore (1980): *Puccini*. Madrid, Espasa-Calpe.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio (1974): *Puccini, el hombre, la obra la estela*. Madrid, Ediciones Guadarrama.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José (2008): «La pintura orientalista en España», en DELGADO PÉREZ, Mercedes y Fátima ROLDÁN CASTRO (eds.): *La fascinación de al-Andalus*. Sevilla, Cajasol, pp. 39-57.
- FREIXAS, Ramón y Joan BASSA (2008): *El cine de aventuras*. Madrid, Notorius Ediciones, pp. 1118-135.
- GIACOSA, Giuseppe, Luigi ILLICA, y Giacomo PUCCINI (1904): *Madama Butterfly*. Milán, Ricordi.
- GONZÁLEZ MORENO, Beatriz (2001): «El orientalismo en M. Butterfly». *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.º 16, pp. 47-54.
- GUTIÉRREZ, Luisa María (2010): «Puccini. La creación del personaje y la atmósfera: Madama Butterfly». *Itamar. Revista de Investigación Musical*, n.º 3, pp. 127-146.
- (2018): «Giacomo Puccini y Japón. Un estudio de las interrelaciones culturales y musicales a través de Madama Butterfly». *Itamar. Revista de Investigación Musical*, n.º 4, pp. 202-225.
- KRAUSE, Ernst (1991): *Puccini*. Madrid, Alianza Música.
- LANDINI, Giancarlo (1998): «La vocalidad verista», *Ópera Actual*, n.º 27, pp. 26-27.
- MALLADA ATARÉS, Blanca (2018): *Los orientalismos en Puccini: Madama Butterfly y Turandot*. Zaragoza, Universidad, TFG dirigido por Roberto Anadón Mamés en el curso 2017-2018. Disponible en: <https://zagan.unizar.es/record/75081/files/TAZ-TFG-2018-2437.pdf> (consultado el 8 de mayo de 2021).

- MENÉNDEZ TORRELLAS, Gabriel, y Pablo GUTIÉRREZ CARRERAS (coord.) (2019): *Giacomo Puccini y la dramaturgia omnipresente*. Madrid, CEU Ediciones.
- MIOLI, Piero (2009): «Giacomo Puccini». *Nuova Informazione bibliografica*, n.º 1, pp. 13-63.
- NIEVES, Adriana (2014): *The Mythology; or How Imperialism and the Patriarchy Crushed Butterfly's Wings*. HIM 1990-2015. 1679. Tesis Doctoral, University of Central Florida. Disponible en: <https://stars.library.ucf.edu/honorstheses1990-2015/1679> (consultado el 6 de julio de 2021).
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín (2008): «El Discurso del Imperialismo Decimonónico en “Aida” de Giuseppe Verdi». *Fígaro*, n.º 30, pp. 6-13.
- (2018): «Adriana Lecouvreur de Francesco Cilèa en la ópera verista italiana». *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, n.º 6, pp. 167-196.
- (2019): «El camino de Verdi al Verismo. La Gioconda de Ponchielli». *AV Notas. Revista del Conservatorio Superior Andrés de Vandelvira de Jaén*, n.º 8, pp. 55-70.
- (2020): «La Wally de Alfredo Catalani en la ópera verista italiana». *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, n.º 8, pp. 100-122.
- (2021): «Andrea Chénier de Umberto Giordano y su reinterpretación de la Revolución francesa». *Trocadero*, n.º 32 (Extraordinario), pp. 269-280.
- POVEDA JABONERO, Rafael-Juan (2007): «Puccini y la ópera verista». *Ritmo*, n.º 803, pp. 6-10.
- REVERTER, Arturo (2012): «El ropaje musical de la geisha», en *Madama Butterfly*. Sevilla, Teatro de la Maestranza, pp. 23-30.
- SAID, Edward W. (1996): *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama.
- (2015): *Orientalismo*. Barcelona, Debolsillo editorial.