

LA MÚSICA COMO LENGUAJE Y MEDIO DE COMUNICACIÓN.
ECOS DEL LEJANO ORIENTE EN LA VANGUARDIA MUSICAL
ORIENTALISMO Y JAPONISMO MUSICAL

Luisa M^a Gutiérrez Machó
Universidad de Zaragoza

ABSTRACT

Music is a language across which human being can communicate and express. Sounds create a few harmonic structures to express ideas, feelings and generated images. At the end of the 19th century and beginning of the 20th century, the development of colonialism provokes the knowledge of the distant cultures. Cultural relations East-West will remain manifest, specially, in Art and Music.

KEYWORDS: Communication, Expression, Evocation, Music, Orientalism, Japonismo

RESUMEN

La Música es un lenguaje a través del cual el ser humano se expresa y se comunica. Al igual que un idioma utiliza las palabras para crear unas estructuras gramaticales de las que participa una comunidad, pueblo o cultura, la Música se sirve de los sonidos para, en sus múltiples combinaciones, crear otras estructuras, en este caso armónicas, que serán las que expresen ideas, sentimientos y generen imágenes. En el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX, con el desarrollo del colonialismo, se va a popularizar el conocimiento de culturas lejanas y de sus gentes. Las relaciones culturales Oriente-Occidente quedarán manifiestas especialmente en el arte y en la música.

PALABRAS CLAVE: Comunicación, Expresión, Evocación, Música, Orientalismo, Japonismo

1. INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente, la Música se define como el arte que surge de la combinación de los diferentes sonidos para expresar sentimientos. Pero en realidad, la definición de Música se extiende mucho más allá de estos límites desde el mismo momento en que por primera vez el hombre emitió un sonido valiéndose de un instrumento. Esas armonías y melodías no sólo eran un sonido bello, una expresión de *Belleza*, sino que establecieron una forma de lenguaje, una nueva manera de expresarse y de sentir, así como de transmitir sensaciones, imágenes y conceptos que abarcan desde la simple intención de comunicarse, hasta la Filosofía, la Política, la Ética o los complicados principios cosmológicos, sin olvidar el papel tan importante que ha desempeñado dentro de la Religión a lo largo de la historia.

Por todo ello, la Música es merecedora de ser considerada una forma de lenguaje, así como una disciplina científica cuyo estudio es necesario para conocer el desarrollo de una parcela de la cultura del ser humano y comprender mejor la evolución del mismo dentro de la historia y su necesidad de comunicación.

Oriente, y sobre todo el Lejano Oriente, esa vasta extensión geográfica que hoy viene a denominarse Asia Oriental, siempre ha suscitado el interés del hombre occidental, especialmente por lo diferente que resulta en comparación con Occidente.

Los numerosos viajeros que lo visitaron, muchos de ellos creadores de esas magníficas obras que componen el género literario de viajes, ofrecieron una singular visión, más idílica, evocadora y sugestiva que real del mismo, pero que sin embargo, se convirtieron en los *best seller* del momento, mostrando unos personajes exóticos, en especial las mujeres, que conquistaron y alimentaron la inspiración de los artistas occidentales, sobre todo la de aquellos que desde la Vieja Europa buscaban nuevas vías de expresión y comunicación.

El pueblo oriental se ha venido considerando muy diferente al de Occidente. Obviamente, los rasgos físicos, de carácter y espíritu, evidencian tal afirmación. No obstante, entre culturas aparentemente tan dispares siempre existe un punto de intersección donde esas diferencias desaparecen y, precisamente, uno de esos puntos de encuentro es la Música, por tratarse de un lenguaje universal donde los sonidos transportan a un lugar donde no llegan las palabras, donde gobierna la poesía y el sentimiento, donde las impresiones y emociones generan nuevas imágenes que se alojan en el corazón, anegando y desbordando el alma del ser humano.

El hombre, desde el comienzo de su existencia, es curioso, y desde un primer momento siempre ha deseado comunicarse, sirviéndose de muy distintos medios para la consecución de tal fin.

¿Qué sentido tendría el hecho de que el hombre simplemente se limitara al cumplimiento de sus obligaciones biológicas?

El ser humano, al margen del ser biológico que es, también es un ser espiritual. El hombre tiene inteligencia y sentimientos que desea exteriorizar y compartir con los demás. La creación artística será para él un instrumento, un eficaz medio para comunicarse con los demás.

El anhelo de conocer, el ansia de comprender, la necesidad de crecer intelectual y espiritualmente ha dado a luz un sentimiento de superación y esfuerzo capaz de proporcionar el estado idóneo para gestar las obras a través de las cuales el artista se expresará y se comunicará con el resto del mundo. Por medio de su obra entenderemos, tanto al hombre, como al artista, y además conoceremos su entorno, pues la creación artística, la obra de arte, es siempre resultado o producto de su época¹.

¹ Cuando un artista se dispone a crear una obra, considerará importantes factores que determinarán la forma de ésta independientemente de la genialidad y la capacidad creativa que pueda tener dicho artista porque la obra será un producto de la sociedad en la que vive. Los recursos de los clientes condicionan el medio, éste condiciona a su vez el estilo del trabajo. Por otra parte, el estilo artístico queda supeditado a la tradición local y además el tema viene dictado por quien lo financia. Con anterioridad al s. XIX y a la aparición de los grandes marchantes, la mayoría de las obras realizadas eran producto de un encargo y obviamente ello influía, por regla general, en el tema y en la apariencia final. La clientela más frecuente y poderosa era la Iglesia católica y las cortes europeas, sin olvidar a la burguesía que, sobre todo, desde la segunda mitad del s. XVIII cobra gran importancia y adquiere poder relevante. Este mecenazgo artístico nace en el Renacimiento, momento en que el artista adquiere una importancia social y cultural, y el cliente ve en el arte un medio de prestigio social. El arte es un idioma propagandístico, es el lenguaje del poder. Filarete, en su *Trattato di Architettura*, trató este tema e intentó echar abajo el argumento económico de que los edificios eran demasiados caros, y a tal respecto se expresa de la siguiente manera:

Magnánimos grandes príncipes, y también las repúblicas, no deberían renunciar a los grandes y bellos edificios por su coste. Ningún país se ha empobrecido, ni nadie ha muerto por la construcción de edificios... Después que la construcción de un gran edificio está acabada, no hay ni más ni menos dinero, pero el edificio permanece en el país o la ciudad junto con su reputación u honor.

Por tanto, con esta interrelación mecenas-artista, ambas partes salen beneficiadas. A partir de la segunda mitad del s. XVIII, cuando las revoluciones burguesas imponen su ideología, surge la figura del artista solitario e independiente con su propia visión del mundo. Ahora, los *Salones* aparecen como espacios expositivos cuyas obras se encuentran fuera de los límites del poder político. El artista goza de libertad de creación; es decir, puede expresarse y comunicarse libremente y alcanzar el éxito conlleva también el éxito económico y el ascenso en el status social. Por otro lado el arte, como medio para obtener el prestigio social, supone el desarrollo del coleccionismo.

En el caso que nos ocupa, la Música, como resultado del momento vivido por el compositor, encontramos dos aspectos diferentes. Por un lado, es obvia la existencia de una música autóctona de cada pueblo, en la que se han desarrollado y establecido unos patrones identificativos y característicos del mismo, que formarán parte de su patrimonio y constituirán las señas identitarias que, junto a la lengua y demás códigos particulares, los diferenciará de otros pueblos o culturas. Por otra parte, importante será el hecho de que dichos patrones, como consecuencia de las interrelaciones que se dan entre los distintos pueblos, se extiendan más allá de las demarcaciones que imponen las fronteras geográficas y, sutilmente, se entremezclen puntualmente con otros modelos establecidos y característicos de otra identidad que, en mayor o menor grado, con más o menos veracidad, gracia y originalidad, creará novedosos esquemas musicales. En otras palabras, las interrelaciones culturales provocarán una simbiosis de elementos tal, que en muchos casos el nivel de influencia será tan grande, como capaz de crear un estilo propio, con unas estructuras armónicas y unas melodías distintas cuya calidad dependerá ya del genio del compositor².

Dentro del ámbito musical, cuando se habla del País del Sol Naciente, se apunta el término *influencia* refiriéndose a Japón y no a la música japonesa que quizás podría parecer más lógico dentro de la evidencia o del convencimiento de que así debería ser en última instancia. La razón de ello se encuentra en el hecho de que la mayor parte de las veces lo que se ha reflejado en las composiciones occidentales no es sólo el eco de unas estructuras armónicas extrañas y diferentes sino más bien, el compendio de una cultura distinta que subyuga al espectador y le sumerge en otro mundo, donde lo exótico y lo desconocido, por ser precisamente tan diferente y tan lejano, se

² El exhaustivo análisis musical de una obra debe comprender, tanto el aspecto formal de la misma, como el armónico, técnico y estético. Por forma, se entiende la estructura organizativa de la pieza musical. La armonía es la organización interna de la obra; esencia musical o manera en qué está construida siguiendo unas determinadas y consolidadas leyes y normas. La técnica debe entenderse como el grado de virtuosismo que queda patente en la obra y que dificultará en mayor o menor medida su interpretación y en la misma influirán distintos factores: velocidad, matices, tonalidad, cambios de clave, compás, ritmo, floreos y notas de adorno, etc; es decir, el conjunto general de la obra. Finalmente, la estética hará referencia a todas aquellas características de la obra –formales, armónicas y técnicas- que permiten incluirla en una corriente estilística determinada. La combinación de todos estos factores llevados a su máxima expresión darán lugar a la obra de arte, fruto de la genialidad del músico. De este análisis se entresacan los datos relacionados con la capacidad técnica y creativa del artista, además de poder rastrear influencias, de otros autores o del propio autor hacia otros compositores, siempre en función de la corriente estilística y estética del momento, así como de otros factores externos a la música propiamente dicha, pero que forman parte de lo cultural y social.

convierte en algo poético y sensitivo, cuando se superponen y asocian imágenes, impresiones o emociones.

No obstante, justificando el objetivo que nos atañe y para llegar a la consecución del mismo, debería ofrecerse, en primer lugar, una breve panorámica de lo que *Oriente*, en general, ha supuesto en la música clásica occidental buscando, en pro de la lógica, los precedentes culturales que muchas veces se encuentran fuera de los límites del ámbito seleccionado. De hecho, la influencia japonesa no es sólo el producto de una moda, sino el resultado de una evolución y de la conjunción de dos factores: la herencia *orientalista*, y el fenómeno del *japonismo*.

2. ORIENTALISMO

La palabra *orientalismo* es un término controvertido. El *Diccionario de la Real Academia Española* presenta tres entradas:

- conocimiento de la civilización y costumbres de los pueblos orientales,
- predilección por las cosas de Oriente,
- carácter oriental.

En principio, tres definiciones perfectamente válidas a las posibles intenciones de conocimiento, gusto e identificación por y con Oriente. Sin embargo, algunos sectores eruditos, promovidos por Edward W. Said, han considerado el término como calificativo de carácter peyorativo por entenderse como algo banal o superficial o bien se ha entendido dentro de un sentido de inferioridad en comparación con lo occidental, provocando no pocos debates académicos.

Al margen de tales discusiones semánticas, la autora de este texto utiliza en su título *Ecos del Lejano Oriente*, con la intención de destacar el sentido poético, artístico y estético que deriva de la concepción musical propiamente dicha y que transporta hacia ese mundo diferente, lejano y en ocasiones desconocido arriba citado.

Desde la Antigüedad Clásica, Oriente ya era *la aventura*, lo inexplorado, y su pueblo, gentes extrañas, de diferentes modos y costumbres, con curiosas tradiciones³. El entusiasmo por estas tierras se mantendría en los siglos

³ Los clásicos ya manifestaron un especial interés por Egipto. Escritores griegos y romanos visitaron el país y después dejaron constancia en sus escritos de los usos y costumbres, así como de las creencias religiosas y ritos. Entre estos viajeros se encuentra Heródoto, el padre de la Historia, quien visitó Egipto en el s. V a.C. y a su regreso escribió sobre las maravillas que había visto, aportando importantes datos acerca de la construcción de las pirámides y otros grandes monumentos. Estrabón, Plutarco, Platón o Diodoro fueron otros ejemplos. Los magníficos Colosos de Memnón, las gigantescas estatuas del *Amenophium* o Templo funerario de Amenofis

venideros, acrecentándose en el siglo XVIII con el nacimiento de las Ciencias Sociales y el desarrollo de la Egiptología⁴ a raíz de las Campañas Napoleónicas, fomentándose en Europa el coleccionismo de antigüedades, que la mayor parte de las veces consideraba el objeto más por lo curioso del mismo que por su valor artístico.

Esta pasión por Oriente se reavivará con el movimiento romántico, con la exaltación del sentimiento, de la libertad creativa, de lo diferente, y de las evocaciones del pasado, y quedará especialmente reflejada en las obras pictóricas, que muestran unos escenarios idílicos donde aparecen gentes ataviadas de extrañas guisas y donde la luz y el color adquieren nuevos matices; características que los músicos trasladarán a las composiciones, valiéndose, salvo excepciones, de hábiles trucos melódicos y orquestales.

Felicien David motivado por sus experiencias en Oriente, introduce en Francia la moda o *estilo orientalista*, con obras como *Mémoires Orientales* (1836) o *Les Brises d'Orient* (1845), convirtiéndose en punto de referencia para otros músicos y en especial para los compositores de ópera, por encontrar en este estilo unas expectativas sugerentes y evocadoras, que mostrarían al público un mundo fantástico y ensoñador⁵. Unos años más tarde, en 1863, Bizet estrenaría *Les pêcheurs de perles* 'Los pescadores de perlas' cuya trama ubicará en el antiguo Ceilán o en 1865 se representaría *La Africana* de Meyerbeer (obra póstuma).

Ya, en el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX, con la aparición del capitalismo y el desarrollo del colonialismo, se va a popularizar el conocimiento de las tradiciones y culturas lejanas, al igual que sus personajes, colaborando a ello las Exposiciones Universales donde los diferentes países se muestran ampliamente al público, como si del escaparate de una tienda lujosa

III, prestaron su superficie a inscripciones de importantes personajes romanos que quisieron dejar constancia de su visita turística.

⁴ La Egiptología es la disciplina que estudia la lengua, la historia, la escritura y el arte del Antiguo Egipto a partir de los restos conservados y las fuentes. Nace en Francia en el s. XVIII, adquiriendo gran desarrollo como consecuencia de las Campañas Napoleónicas (1798-1801) durante las cuales se descubrió la *Piedra de Rosetta*. Científicos e historiadores formaron parte de estas expediciones y en el s. XIX se publicaron los datos recogidos en las mismas. Las obras de Vivant-Denon y Jomard resultaron ser un extraordinario inventario ilustrado con magníficos dibujos y grabados que desataron la pasión por Egipto. Jean François Champollion, en 1822, dio el primer paso en la traducción de la escritura jeroglífica, trabajo que basó en la inscripción que aparecía en la *Piedra de Rosetta*, que incluía el mismo texto en tres idiomas distintos, siendo uno de ellos el griego (los otros dos eran el jeroglífico y el demótico) y que resultó fundamental para realizar la traducción. Como consecuencia del desciframiento de la escritura jeroglífica se abrió la vía del conocimiento de la cultura del Antiguo Egipto.

⁵ Si bien Felicien David supone un punto de referencia, anteriormente se habían dado algunos ejemplos de orientalismo. Recuérdese *El rapto del Serrallo* (1782) de Mozart que ubicaba la acción en Turquía.

se tratase, y así surgirá un fenómeno peculiar y particular: el exotismo⁶, que inmediatamente conquistará todos los campos de la cultura.

En esta época, dentro del ámbito musical, entre otras cosas, asistimos a una rápida y mejor difusión musical, debido a la labor de los Conservatorios, las editoriales musicales, la organización de conciertos, la creación de numerosos Teatros de Ópera, las escuelas nacionales, los grandes maestros y compositores, los cantantes de ópera o los directores de orquesta, cuyo protagonismo cada vez es mayor. A esta difusión ayudará la importancia que adquieren determinados géneros musicales que se hacen muy populares entre el público, siendo ejemplo de ello la opereta⁷.

Paralelamente a la *música culta* surgen otras formas musicales que adquieren gran popularidad, destacándose el café-cantante y el jazz, con un tipo de música dirigido a un público más amplio, y de cuyo éxito supieron aprovecharse editores y empresarios, beneficiándose de las ventajas que supuso la aparición del disco.

Por otra parte, en esta época, al igual que sucede con el arte en general, tenemos que hablar de un período de movimientos separados, ampliamente independientes, sin un patrón central que unifique unas características. Y Oriente ofrece la posibilidad de presentar algo atractivo e insinuante al público, sobre todo, como ya ha quedado referido, dentro del género operístico al proporcionar no sólo unos escenarios fantásticos sino el color musical de esas tierras lejanas, tal y como sucede con *Aida* de Verdi⁸, cuya acción transcurre en Egipto, al igual que sucederá con *Thais* de Massenet, o con *Lakmé* de Delibes, que se desarrolla en la India.

⁶ El término *exotismo* se desarrollará en dos sentidos: uno se referirá al exotismo como rechazo a la civilización occidental, el otro describe un exotismo que muestra las grandes aventuras del hombre blanco en tierras lejanas y maravillosas. Este último será el que rápidamente conquistará todos los campos de la cultura.

⁷ La opereta es un género de carácter popular, que tiene sus raíces en la *Ópera-Cómica*. Offenbach fue la figura determinante en el éxito de este género, cuando en 1855 inauguró un teatro específico para la opereta, *Les Bouffes Parisiens*. Los temas que presenta la opereta son realistas, satíricos, sentimentales y su público lo constituye una burguesía nueva, *los parvenus*, deseosa de diversión. La opereta, que intercala diálogos y música, triunfa especialmente en Viena, entre los vales de Strauss. Tanto aquí, como en París, los argumentos son exclusivamente sentimentales y, falseando la historia, se desarrollan en maravillosos e idílicos principados centroeuropeos. Se trata de un género que, poco a poco, ganará adeptos hasta conseguir el respeto de todos en el mundo musical, implicando en su producción a músicos de prestigio, afamados directores de orquesta y cantantes o coreógrafos y escenógrafos de primera fila. Recuérdense títulos tan conocidos como *El murciélago* de Strauss o *La vinda alegre* de Léhár.

⁸ Estrenada en el Teatro de Ópera de El Cairo en 1871, presentó una escenografía espectacular que recreaba los grandes templos y palacios del Antiguo Egipto. El despliegue escénico fue extraordinario, con grandes coros y ballets.

Otro músico que sucumbió al orientalismo fue el inglés Albert William Ketèlbey, autor de obras como *En un mercado persa*, *En el jardín de un templo chino*, *Carnaval japonés*⁹ o *En la misteriosa tierra de Egipto*. La obra de Ketèlbey ilustra perfectamente las interrelaciones culturales entre Oriente y Occidente a comienzos del siglo XX y se consolida en uno de los ejemplos de cómo la cultura oriental influyó en la música clásica occidental.

Ketèlbey es un compositor poco conocido e infravalorado dentro de la música clásica, fundamentalmente por dos razones. En primer lugar, su personalidad artística se ve superada por el grandioso éxito y difusión de *En un mercado persa*, y en segundo lugar porque sus composiciones de claro carácter melódico de herencia romántica se alejan de las vanguardias de la época, relegando al autor a un segundo término manifiestamente popular.

Con un talento especial a la hora de presentar los diferentes instrumentos, las composiciones de Ketèlbey muestran unas armonías diáfanas y resolutivas, y las estructuras melódicas, emotivas y delicadas, de gran lirismo, muchas veces irrumpen en el discurso musical de una pieza instrumental. Por otra parte, el autor gusta utilizar los recursos que ofrece la *música programática*, brindando al oyente imágenes sugestivas y evocadoras.

La *música programática* es aquella que se basa en una trama de ideas literarias o de imágenes mentales que se trata de evocar o recordar por medio del sonido. Es decir, la intención del compositor es presentar al espectador un argumento¹⁰. *En un mercado persa* o *En la misteriosa tierra de Egipto* serían ejemplos de este tipo de música.

⁹ *Carnaval japonés* es una composición que, aunque fruto del orientalismo, debe ser tenida en cuenta como una pieza musical resultado del fenómeno japonista que será analizado en este mismo texto en el epígrafe 3.

¹⁰ Franz Liszt definió programa como:

[...]cualquier prefacio en lenguaje inteligible agregado a una pieza de música instrumental, por medio del cual el compositor intenta precaver al oyente contra una interpretación poética errónea, y dirigir su atención hacia la concepción poética del conjunto o de parte determinada del mismo.

Percy A. Scholes, en el *Diccionario Oxford de la Música* (1984) indica que en este tipo de música el plan formal muy raramente está ausente por completo, aún en las composiciones programáticas más avanzadas; sin embargo, el programa pictórico o literario ocupa el lugar prominente en la mente del compositor, y éste espera que ocurra lo propio con sus oyentes. Su fin es la belleza; sin embargo, la emoción, o aún más un argumento o la evocación de imágenes, constituyen su interés principal. La trama pictórica o literaria no existe en la *música absoluta* o *música abstracta*, basada en los principios de la belleza formal y, en grado mayor o menor, sobre el juego de los contrastes emocionales, sobre las emociones liberadas de asociaciones materiales, sobre emociones sublimadas. En cualquier caso, no toda música abstracta carece enteramente de programa, puesto que en el acto creativo es posible que acudan imágenes a la mente del

En un mercado persa (1920) ofrece un argumento desarrollado a través de una novedosa escritura musical de gran fuerza descriptiva que en determinados momentos recuerda la música de Sullivan, Stravinsky y Rimski-Korsakov. Ketèlbey plasma el bullicio de un día de mercado en Bagdad, a través de diez escenas definidas con temas musicales propios, los cuales se repiten cuando reaparecen en la historia las situaciones o los personajes descritos.

La primera escena describe a los camelleros aproximándose al mercado cargados de mercancías. Dos melodías se van sucediendo; la de registros más graves se identifica con el lento y pesado andar de los camellos, la otra queda reservada para los camelleros. El conjunto de ambas forja en la mente la imagen de una caravana que, lentamente, bajo el sol que ya comienza a calentar, se va desplazando sobre el difícil terreno arenoso.

Ya en el mercado, se escuchan los gritos de los mendigos pidiendo limosna, con una melodía de gran fuerza expresiva.

En la siguiente escena, una sucesión de acordes arpegiados¹¹ anuncian la aparición de la princesa, que llega con su séquito al mercado y se escucha una exquisita melodía de marcado lirismo. La princesa, elegante, delicada, pasea entre los puestos buscando sedas, perfumes o cualquier objeto curioso. En el aire flota un agradable y embriagador olor a especias.

A continuación, y descritos por rápidas sucesiones de sonidos en forma de escalas¹², los juglares actúan en el mercado, mientras que en un extremo de la plaza los encantadores de serpientes encandilan al público que se agolpa en un círculo que se representa a través de un tema que se repite a una 8ª más grave.

De pronto, el son de las trompetas, simuladas con la repetición de una misma nota, anuncian la llegada del califa al mercado, para después volver a escuchar los gritos de los mendigos, la melodía de la princesa que regresa a palacio, y la de los camelleros que también se disponen a partir al término de la jornada.

compositor y que éste las exprese por medio del sonido; y asimismo no hay música puramente programática, puesto que por más que se proceda según una trama pictórica o literaria, los principios de la forma tiene sus exigencias que deben ser reconocidas. Pero hay una gran cantidad de música en la cual el elemento dramático o pictórico es de poquísima importancia; y por otra parte, hay también una cantidad considerable en que es evidente que el elemento dramático o pictórico está en primer plano.

¹¹ El acorde arpegiado es una manera de tocar las diferentes notas que componen un acorde. Si en el acorde simple se tocan todas las notas simultáneamente, en el acorde arpegiado se tocan en una rápida sucesión, desde la más grave a la más aguda.

¹² La escala musical se define como una sucesión de sonidos correlativos dispuestos en forma ascendente o descendente que guardan una posición determinada denominada grado. La primera nota o primer grado de la escala recibe el nombre de tónica.

La melodía se va haciendo cada vez más lenta, con un matiz también cada vez más *piano*¹³, describiendo como poco a poco, va quedando desierto el mercado. Los acordes rotundos, pero suaves, y la melodía cortada de los camelleros anuncian el final de la obra que termina con un *sforzato*, que es la acentuación intensa del acorde para reforzar el significado musical.

En la misteriosa tierra de Egipto (1931) nos traslada al País del Nilo y nos brinda una evocadora imagen de esta tierra; tierra que desde tiempos inmemoriales ha suscitado interés y curiosidad. Egipto no sólo ofrece arquitecturas colosales con extrañas inscripciones, sino el misterio de lo oculto, de lo inescrutable, de lo desconocido, o incluso de lo mágico.

Ya los griegos visitaron esta tierra y escribieron ampliamente sobre la misma; relevo que tomarían los romanos, que incluso adoptarían algunos de sus dioses y se llevarían algunos de sus más emblemáticos monumentos para adornar sus ciudades. Todo el que ha visitado Roma, recordará esos magníficos obeliscos que presiden las plazas más emblemáticas de la ciudad y que, con distintos significados, han permanecido allí erigidos hasta nuestros días¹⁴.

¹³ El término *piano* tiene dos acepciones diferentes. Aplicado al instrumento, significa la resistencia que ofrecen las teclas a la presión de los dedos; y aplicado al ejecutante, la manera en que maneja las teclas, cuerdas, etc, con una pulsación suave o pesada, variada o invariable. En este texto debe aplicarse este último sentido, por referirse al modo personal en que el autor desea que sea interpretado el fragmento.

¹⁴ El obelisco surge por vez primera en el Antiguo Egipto durante el Imperio Antiguo (2705-2250 a.C.), en la V dinastía, en el Templo Solar de Niuserre. Simboliza la piedra sagrada de Heliópolis denominada *benben*. *Ben* significa algo reluciente, algo que asciende. Para el egipcio antiguo era la colina primigenia, salvada del caos por Atón. Además, los obeliscos representan los rayos solares que descienden a la Tierra. El obelisco se remataba en su parte superior con el *piramidión*; una pieza en forma piramidal que acoplaba en el remate y que se realizaba en el mismo material pétreo que el coloso (la mayor parte de las veces granito rosa de Asuán) que después se revestía de electro (oro y plata) con la intención de que el sol reflejara en la superficie metálica. Desde finales del s. XVI, la Roma triunfante valedora del prestigio papal y símbolo de la Iglesia Católica, perseveró en la creación de una imagen monumental que evocara, en palabras de Sixto V, el «domicilio de la religión cristiana». La sede de la cristiandad occidental comenzó a representarse a través de la arquitectura y del urbanismo, y de las artes en general, con la intención de cambiar la imagen pagana y medieval de la ciudad por otra cristiana y moderna. Se proyectaron una serie de programas de actuación, que unían lo antiguo con lo nuevo y que culminaría con la terminación de San Pedro de Vaticano, el centro simbólico de la cristiandad. Iglesias, conventos, palacios y viviendas se remodelaron, mientras que otros se levantaron de nueva planta. Sixto V (1585-1590) incluyó en su proyecto las actuaciones de sus antecesores y sentó las normas de la Roma barroca. Domenico Fontana, arquitecto del Papa, elaboró una trama de calles que uniría las siete basílicas principales, un eje vertebral a partir del cual surgen una serie de calles en abanico, conectando lo nuevo con lo antiguo. En el entramado de las calles se disponen las plazas, en las que destacan las iglesias que aportan el simbolismo sacro junto con los monumentos antiguos, los obeliscos egipcios, que ahora adquirirán un nuevo significado, consecuencia de la nueva función y el nuevo simbolismo de los mismos. Se rematan

El interés por Egipto se extendería a lo largo de los siglos, y cada vez más, las excavaciones arqueológicas irían mostrando su gran riqueza cultural y artística. Cuando se compuso esta obra aún estaba reciente el descubrimiento de la tumba de Tutankamon por Howard Carter¹⁵, cuyos tesoros maravillaron al mundo entero.

Ketèlbey, de nuevo dentro del estilo de *música programática*, ofrece una visión evocadora de Egipto. Un destacamento de soldados se aproxima con aire marcial a un pueblo. Desde una barca en el Nilo se escucha *sottovoce*¹⁶ una canción de melodía muy expresiva y de gran romanticismo. En la orilla, un egipcio contempla la escena mientras prepara la shisha¹⁷. De nuevo se escucha la dulce melodía, que se entremezcla armónicamente con la de los soldados que regresan, conduciéndonos al final de la obra.

3. JAPONISMO

Vista la herencia orientalista, analizaremos el fenómeno del japonismo y su repercusión en la música occidental. El *Japonismo* se define como la captación y recepción de lo japonés en la cultura occidental a partir de la *Revolución Meiji* de 1868, cuando Japón, tras siglos de aislamiento, se abre a Occidente. El régimen feudal del shogunado cae y el emperador Mutsuhito toma las riendas del nuevo gobierno inaugurando la *Era Meiji* que se extenderá hasta 1912. A partir de este momento, se sucederán cambios de diferente índole que acercarán Japón cada vez más a Occidente, ofreciendo la imagen de un país moderno que, sin embargo, mantiene una rica tradición milenaria, cuyo interés cultural y científico derivará en el estudio y difusión de la cultura japonesa en Occidente.

El *japonismo* se extenderá especialmente desde mediados del siglo XIX, hasta la década de los años treinta del siglo XX, constituyéndose como focos centrales del fenómeno, París, Londres o Viena en Europa, desde donde los elementos japoneses se interpretarían de diferente manera.

Los pintores occidentales, que en aquellos momentos buscaban nuevos caminos, quedarían fascinados por el nuevo concepto de belleza que ofrecían

con la bola y la cruz, a la vez que en su basamento se va a colocar una inscripción, de manera que el hito vertical antiguo y pagano, ahora simboliza el triunfo de la Iglesia sobre la herejía.

¹⁵ Howard Carter descubrió la tumba del faraón Tutankamon en 1922. La tumba estaba inviolada y los tesoros que allí se encontraron maravillaron al mundo entero. El mismo narra el descubrimiento en CARTER, Howard (1985): *La tumba de Tutankamon*, Barcelona, Orbis.

¹⁶ Matiz que se utiliza en música para indicar que un fragmento debe interpretarse a media voz.

¹⁷ Pipa característica de Oriente que puede llegar a alcanzar grandes proporciones.

las escuelas japonesas, especialmente la del *Ukiyo-e*¹⁸, con esas imágenes del mundo flotante que maestros como Utamaro, Hokusai o Hiroshige ofrecían en unas estampas que, causando furor, comenzarían a coleccionarse en Occidente.

¹⁸ En 1598, tras la muerte de Hideyoshi, el general Tokugawa Ieyasu toma en Japón las riendas del poder. Tras largos años de luchas, finalmente, en 1615, domina todo el país, controla a los señores feudales, anula el poder del Emperador (al final del período, con la Revolución Meiji, en 1868, éste recupera el poder absoluto y el reconocimiento del pueblo como jefe supremo) y constituye, bajo una dictadura absoluta, un gobierno de paz, unidad y estabilidad que perdurará durante doscientos cincuenta años. Diferentes leyes y edictos establecerán los deberes y obligaciones de cada sector de la población. La capital se traslada desde Kyoto a una pequeña ciudad denominada Edo, nombre que se trasladará al período histórico de este momento (*Período Edo*, 1615-1868). Esta ciudad se convirtió no sólo en el centro militar y administrativo, sino también en el centro económico y artístico, emulando con ello a la anterior capital. Durante el *período Edo* (1615-1868), Japón se mantuvo aislado de todo contacto con el exterior. Los misioneros católicos fueron expulsados y excepto un pequeño grupo portuario de chinos y holandeses, ningún extranjero entró en el país a partir de 1839. Los japoneses pusieron de manifiesto los valores autóctonos, el gusto japonés, y la cultura japonesa adquirió un desarrollo extraordinario, especialmente en lo relacionado a las artes, jugando en ello un papel fundamental el gremio de los comerciantes, conformado por la burguesía, que alcanzó un espectacular auge y algunos de sus miembros alcanzaron grandes fortunas y Edo incrementó considerablemente su población, acogiendo a mucha gente que se trasladada desde el campo en busca de empleo. Fue en este momento cuando surgiría el arte de *hanga*, los grabadores en madera. La burguesía, la clase *chonin* 'persona de la ciudad', ante el desahogo de su situación social dio origen a una vida de placeres y de goce, dando a luz una cultural vivaz, llena de pasión, llamada *Ukiyo-e*. Este término, vinculado al budismo y con una connotación negativa, cambió su significación, adquirió un tono positivo y trasladó el mensaje de que lo efímero debía ser disfrutado ante el hecho de su brevedad. Todo gira alrededor del disfrute (manteniendo unas pautas morales) y este ambiente se respira en los denominados *barrios de placer*, donde las cortesanas son reinas, siendo el barrio más famoso de Edo el de Yoshiwara y la vida de estos personajes se convertirán en los temas de un nuevo arte pictórico: la *Escuela del Ukiyo-e*, que captará ese mundo liviano y efímero, de ahí el énfasis que se da a lo sensual y mundano. La cultura del *Ukiyo-e* o del mundo que fluye, tendrá sus propios espectáculos (teatro kabuki, lucha de sumo, teatro de muñecas y marionetas) y sus propias formas literarias (haiku, libros de viajes, luchadores, cortesanas, manuales eróticos). La representación de la vida cotidiana de las clases populares y el grabado en madera, *xilografía*, ya se había dado en Japón, aunque de forma esporádica, desde los siglos XII y XIII, convirtiéndose en algo asiduo en los siglos XVI y XVII, cuando surgen ya los pintores de ciudad, que si bien son anónimos, las comparaciones de estilo hacen pensar en la formación de escuelas cuya principal novedad fue la representación de personajes de cierto tamaño, imágenes focalizadas y escenas de gran vivacidad e inmediatez, frente a las anteriores escenas de grandes panorámicas repletas de diminutos personajes. En el tercer cuarto del siglo XVII, se adoptará el pequeño formato y se reducirá el número de personajes, mientras que los temas se ciñen a las clases populares y a la cortesana. La gran demanda de las obras provocará la multiplicación de las imágenes a través del grabado. La estampa será fundamental en esta *escuela del Ukiyo-e*, fruto de la colectividad de varios especialistas: editor, artista, grabador, impresor y estampador. Los temas representados conforman los siguientes géneros: *bijinga* o imágenes de mujeres hermosas y prostitutas; *shunga* o imágenes eróticas (el sentido de la sexualidad es completamente distinto al occidental); *yakusha-e* o imágenes de actores; *sumo-e* o imágenes de luchadores de sumo (proliferan sobre todo en el siglo XVIII); *kachoga* o estudios de la naturaleza, generalmente aves,

Whistler, Manet, Van Gong, Degas o Toulouse-Lautrec reflejarían en sus obras esos nuevos conceptos aprehendidos:

- una nueva sensación del espacio y de la profundidad sin recurrir a la perspectiva,
- las líneas oblicuas,
- una nueva forma de expresar el movimiento, especialmente en el cuerpo humano,
- la delicadeza de las formas,
- la sutileza del dibujo,
- una nueva visión del encuadre y de la asimetría de la composición,
- los interiores con escenas cotidianas frescas y vivas,
- los fondos neutros donde adquiere total protagonismo la figura o
- el expresionismo gestual

A veces, pueden encontrarse interpretaciones más libres, con claro carácter exótico, como la que nos presenta Monet cuando representa a su esposa Camille vestida de japonesa.

En España, más preocupada por la delicada situación económica y política del momento, también hubo artistas que recogieron el testigo japonés¹⁹. Es el caso de Mariano Fortuny, quien conoció el fenómeno durante su estancia en París o de Isidro Novell, Ramón Casas, José María Rovialta, José Triadó, Miguel Utrillo, Darío de Regoyos y Juan Echevarría.

Tampoco debe olvidarse la importante labor de difusión que desde la Cataluña modernista se llevó a cabo a través de publicaciones como *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *La Esfera*.

En Europa destacará sobretodo la revista ilustrada *Le Japon Artistique*, una publicación en la que participaron los más destacados especialistas europeos del arte japonés, con gran repercusión entre los artistas²⁰.

En el ámbito literario, la fascinación por Japón quedaría especialmente reflejada a través de las descripciones de los autores que viajaron a este país, construyendo una singular visión de lo japonés, especialmente las de Pierre Loti, creador de una idílica imagen de Japón con sus cerezos, sus templos y las musmés, esas jovencitas exóticas y delicadas, con apariencia de muñeca,

peces y flores que, a veces, se vinculan a poemas; *paisajes*, género que surge en el siglo XIX (con la apertura del país, la gente disfruta viajando y comienzan a surgir guías de viaje, historias locales y estampas de viaje); *escenas de guerra*, con héroes y guerreros famosos; *fantasmas y espectros*, que surgen en el siglo XIX buscando sensaciones impactantes; *temas imaginativos*, que a veces rayan el surrealismo.

¹⁹ Para más información, BARLÉS, Elena (2003): "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España" en *Artígrama* nº 18. Revista del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias.

²⁰ Para más información, ALMAZAN, David: "El Japonismo en la Prensa Ilustrada". *Japón y el Japonismo en las Revistas Ilustradas Españolas (1870-1935)*. Vol IV, Universidad de Zaragoza.

vestidas con ricos ropajes llenos de colorido y un peculiar peinado que enmarca un rostro maquillado de blanco sobre el que destacan los ojos y la boca, adquiriendo en definitiva un aire misterioso que, sin embargo, anula su personalidad por asemejarlas unas a otras.

[...]En este momento tengo una impresión del Japón, bastante encantadora; me siento plenamente dentro de un mundito imaginado, artificial, que conocía ya por las pinturas de las lacas y de las porcelanas. ¡Es exacto! Estas tres mujercitas graciosas, menuditas, con sus ojos cosidos, sus hermosos moños en crenchas anchas, alisadas, y como barnizadas [...]Esta menuda Crisantemo,... como silueta, la ha visto ya todo el mundo por doquier. Cualquiera ha contemplado una de esas pinturas en porcelana o en seda, que llenan los bazares actualmente [...] ²¹

O, como también expresa GUERVILLE, A.B. de (1904) ²²:

[...]Jovencitas son casi todas guapas, todas gentiles, graciosas, amables, de encantadoras maneras, alegres y animosas, adoran los vestidos, los colores vistosos, la música, el bullicio de la multitud de las fiestas [...]

El testigo de Loti lo recogerían después otros autores, como Rudyard Kipling, André Bellessort, Lafcadio Hearn o Enrique Gómez Carrillo.

En el campo musical, también Japón inspiraría a los compositores. En el género instrumental, los compositores utilizarían la música oriental como un recurso musical que les permitiera una reinterpretación novedosa y de efecto. Ejemplo es la pieza para piano de Claude Debussy “Los peces de oro” (1907-1908), de la serie *Imágenes*, creada a partir de la sensación producida por la contemplación de una seda japonesa que el músico tenía en su despacho y en la que aparecían dos carpas doradas nadando contracorriente ²³.

Stravinsky, en 1913, escribió *Tres poesías de la lírica japonesa*, tres canciones deudoras de la música de Schönberg, basadas en poemas de Akahito, Mazatsumi y Tsurayuki.

²¹ LOTI, Pierre(1931): *Madama Crisantemo*, Barcelona, Editorial Cervantes.

²² GUERVILLE, A.B. de (1904): *Au Japon*, Paris, Alphonse Lemerre, Editeur.

²³ Este pez es admirado por los japoneses por su destreza para subir los ríos contracorriente, de ahí que se asocie con la fuerza y represente al varón. Por esta razón, cada 5 de mayo se celebra en Japón el Día del Niño y todas las casas se adornan con los Koinobori que son cometas o banderas multicolores con forma de carpas, a través de las cuales se expresa el deseo de que los niños varones crezcan, como el pez, fuertes y vigorosos.

En 1927, Ketèlbey compuso *Carnaval japonés*, resultado de la evolución del orientalismo que unos años antes había plasmado en su obra *En un mercado persa*.

En esta ocasión, el maestro no recurre a la *música programática* sino a la *música sugestiva*²⁴, de tal forma que toda la composición se desarrolla alrededor de una idea sin desarrollar que además utiliza el músico como título de la misma y transmitir así el mensaje.

El término *carnaval* debe ser concebido aquí dentro de la concepción cristiana, que si en un primer momento queda referido a los tres días que preceden al comienzo de la Cuaresma, los cuales se celebran con festejos bulliciosos, después extiende su significado a cualquier tipo de reunión alegre y ruidosa, y es precisamente este último sentido el que debe aplicarse a la composición musical.

Carnaval japonés, en realidad alude a los *matsuri*²⁵, fiestas, festivales, en los que el pueblo japonés celebra algún evento importante, como pueda ser la cosecha obtenida en el año o la fiesta del pescado, cuando la gente sale a la calle para festejar la construcción de un nuevo mercado del pescado. Este último evento queda extraordinariamente representado en una estampa de Hiroshige en la cual la viveza y la estructura del trazo, el colorido, el sentido del movimiento y dinamismo, la distribución compositiva, proporcionan una expresividad tal que invita a participar de la fiesta y que perfectamente podría extenderse a esta obra musical de Ketèlbey.

El músico inglés crea una pieza donde la melodía, que se va repitiendo con diferente ejecución, se acompaña de sucesiones de acordes que se alternan en las diferentes voces con idéntico desarrollo, evocando la música oriental tradicional.

En ocasiones, el músico recurre al juego tonal dominante-superdominante-dominante²⁶ o bien dispone las voces en cuartas y quintas²⁷.

²⁴ La música sugestiva se ubica entre la música absoluta y la música programática, tal y como la definía Liszt. En este tipo de música, un título pictórico o literario define el estado de ánimo y su fuente, sin que el compositor siga un programa detallado frase por frase. El oyente adivinaría muy raramente la idea literaria o mental de la música si no se le proporcionara el título. Es curiosa e ilustrativa en este sentido, la intención de Rimski-Korsakov al componer su suite orquestal *Scheherazade* y la intriga de que la dotó el famoso director de ballet Diáguilev.

²⁵ Festival o día festivo. Generalmente el *matsuri* lo patrocina un santuario o templo local. Los *matsuri* importantes suelen incluir procesiones a las que acuden los fieles.

²⁶ Términos que definen los grados V, VI y de nuevo V, de la escala. Sirva de ejemplo la escala de Do mayor, en la cual estos grados se corresponderían con los sonidos Sol, La y Sol respectivamente.

²⁷ Teniendo en cuenta que el tono es la distancia mayor que hay entre dos sonidos consecutivos (Do-Re) y el semitono la distancia menor que hay entre dos sonidos consecutivos (Do-Do# / Do#-Re), una cuarta se considera la distancia de dos tonos y medio (Do-Fa), mientras que la

Por otra parte, y de gran importancia son los distintos aires o grados de velocidad con que se ejecuta la obra musical, y los matices o diferentes grados de expresión en dicha ejecución. Unos y otros reflejan una imagen colorista de las calles repletas de gentes pudiéndose realmente escuchar la algarabía de la fiesta, con los desfiles de dragones o guerreros.

3.1. LA ÓPERA, UNA NUEVA FORMA DEL LENGUAJE MUSICAL

El género operístico es un género en cual la influencia de Japón se notó especialmente, mereciendo un apartado especial por la importancia del mismo.

La ópera es una obra dramática musicalizada. Mientras que el compositor se ocupa de la partitura musical, el libretista debe desarrollar el argumento, poner en verso el texto en prosa, elaborar las situaciones líricas y procurar equilibrio a las escenas. Los artistas cumplen la doble función de cantantes y actores, residiendo en su buen hacer el éxito de la comunicación y difusión del mensaje, como consecuencia de la comprensión del lenguaje de la música ofrecida al oyente.

Característica fundamental de la ópera es la presencia de una orquesta que interpreta en directo la composición musical.

En ocasiones, la representación incluye escenas de danza que enriquecen y completan el espectáculo.

Las primeras óperas datan del siglo XVI y se representan en Florencia, cuna del *Humanismo* y las artes. Con el paso del tiempo se fueron desarrollando elementos que después serían esenciales y que han perdurado.

La complejidad de la ópera reside en el hecho de que combina numerosas disciplinas artísticas²⁸.

Considerando lo dicho, Japón proporcionaba no sólo unos escenarios fantásticos, sino también el color musical de aquellas tierras, tal y como sucedió con el resto de Oriente, como ya se ha visto. Así, en la última década del siglo XIX surgirán una serie de operetas relacionadas con Japón: *El Mikado* (1885) de Gilbert y Sullivan, *Madame Chrysanthème* (1893) de Messager, o *La Geisha* (1896) de Sydney Jones. Pero sería Pietro Mascagni, en 1898, quien con su ópera *Iris* marcaría el camino de la que se convertiría en el pilar fundamental del

quinta, si es mayor, se corresponde a tres tonos y medio (Do-Sol). Estos ejemplos pertenecen a la escala de Do mayor.

²⁸ Además de la música y la literatura que son fundamentales y están implícitas en el mismo concepto de la ópera, ésta también se vale de la danza, la escenografía, las artes dramáticas, y otros medios técnicos, como la iluminación y mecanismos relacionados con el decorado, construcción de practicables, etc. Por otra parte, el atrezzo resulta esencial para crear el ambiente y caracterizar a los personajes.

japonismo musical, *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini; una ópera que recoge todos los elementos que caracterizarían la imagen japonesa de finales del XIX y comienzos del XX.

Puccini²⁹ nace en 1858 en Lucca, una pequeña ciudad toscana de gran tradición musical. Fascinado por las posibilidades musicales y teatrales que ofrece la ópera decide abandonar la práctica organística para dedicarse al género operístico. Puccini estrenará su primera ópera en 1885 (*Le Villi*) y desde entonces hasta su muerte en 1924, trabajo y fama ya no le abandonarán, encontrándose entre sus obras más representativas *Manon Lescaut*, *La Bobème*, *Tosca*, *Turandot* o la propia *Madama Butterfly*³⁰. El estilo de Puccini parte de una base verista, cuyos principios se encuentran dentro de la novela realista, que sin embargo, el compositor manejaría a su conveniencia, incluyendo muchas veces elementos de diferentes movimientos artísticos.

²⁹ Para más información sobre Giacomo Puccini, he aquí una selección bibliográfica. ADAMI, G. (1938): *Puccini*. Milano. Fratelli Treves; ADAMI, G. (1928): *Epistolario di Giacomo Puccini*. Milano. Mondadori; CARNER, M. (1974): *Puccini: a critical biography*. London. Segunda edición de la publicada en 1958; FERNÁNDEZ-CID, A. (1974): *Puccini: el hombre, la obra, la estela*. Madrid, Ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de Bolsillo. Punto Omega; FRACCAROLI, A. (1958): *Giacomo Puccini se confía y cuenta*. Buenos Aires, Ricordi-Americana; GAUTHIER, A. (1961): *Puccini*. Paris. Editions du Seuil, D.L.Col. Solfèges, 20; GIRARDI, M. (1995): *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*. Venecia, Marsilio; KRAUSE, E. (1991): *Puccini. La historia de un éxito mundial*. Madrid. Alianza Editorial, Col.Alianza Música; MARTINEZ, O. (1958): *El sentido humano en la obra de Puccini*. Buenos Aires. Ricordi-Americana; OLIVAN, F. (1949): *Puccini, su vida y su obra*. Madrid. Gráficas Uguina; PINZAUTI, L. (1974): *Puccini: una vita*. Firenze, Vallecchi; SARTORI, C. (1958): *Puccini*. Milano, Nuova Accademia Editrice; SPECHT, R. (1931): *Puccini. Das lebe, der mensch, das werk*. Berlin, Hesse; TORREFRANCA, F. (1912): *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*. Turín.

³⁰ Para más información: BERG, K. y Georg M. (1985): *Das Liebesduett aus Madama Butterfly. Überlegungen zur Szenendramaturgie bei Giacomo Puccini*. Die Musikforschung, XXXVIII pp. 183-94; BOTTERO, A. (1984): *Le donne di Puccini*. Lucca. Pacini-Fazzi; CARNER, M. (1979): *Madama Butterfly. A guide to opera*. Londres; GIRARDI, M. (2003): *Madama Butterfly, una tragedia in kimono*. Teatro comunale. Firenze, pp123-135; GUTIÉRREZ, L.M. (2004): *La ópera de Puccini Madama Butterfly (1904) Estado de la cuestión y Fuentes Literarias*, Trabajo de investigación (DEA) dirigido por la Dra. Elena Barlés Báguena, Universidad de Zaragoza; GUTIÉRREZ, L.M. (2008): "Madama Butterfly: Fuentes. La creación de un mito" en *Actas del VIII Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, "La Mujer Japonesa: Realidad y Mito". Prensas Universitarias; GUTIÉRREZ, L.M (2011): "Las últimas versiones del mito Madama Butterfly", en *Actas del IX Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Universidad de Zaragoza, Prensas universitarias; GUTIÉRREZ, L.M. (2006): "Madama Butterfly: Espejo de Oriente. Una Puesta en Escena Japonesa" en *Actas del I Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico, n° 1. Universidad de Granada; GUTIÉRREZ, L.M. (2008): "La influencia de Japón en Occidente. Madama Butterfly y el Japonismo musical" en *Nihon yūkōkai*. Revista de Cultura Japonesa. Año 2, n° 4; Agenda Ricordi 2004. *Madama Butterfly 1904-2004*. Milano, Ricordi, 2003; VAN RIJ, J. (2001): *Madame Butterfly. Japonisme, Puccini & the search for the real Cho-Cho-San*. Berkeley, California. Stone Bridge Press

Gestada en un primer momento a partir de una serie de obras literarias³¹ *Madama Butterfly* se estrena en 1904, en el Teatro de La Scala de Milán con un reparto de lujo que, sin embargo, no impidió que una serie de acontecimientos, fruto de envidias profesionales y editoriales, hicieran fracasar el estreno; hecho puntual por otra parte ya que tres meses más tarde en Brescia, el público se rendía a la maestría de Puccini. Desde aquel momento esta ópera, no ha dejado de representarse en los mejores teatros del mundo.

Madama Butterfly es considerada una obra maestra, en primer lugar por su temática escabrosa dentro de los principios del Verismo³²; en segundo lugar por su carácter de modernidad³³, y en tercer y último lugar por el laborioso trabajo de documentación y comprensión de una música extraña y unos personajes muy diferentes a los occidentales, que además se presentan en un ambiente exótico y a la vez veraz.

Al margen de las fuentes directas³⁴, Puccini debe mucho a la literatura de viajes tan extendida desde mediados del XIX; magníficas fuentes secundarias que proporcionarían los personajes y los elementos que crearían la atmósfera.

³¹ En el verano de 1900, encontrándose en Londres, Puccini acude a un teatro para ver una exitosa obra del productor norteamericano David Belasco titulada *Madame Butterfly*; una adaptación de un relato corto de su compatriota John Luther Long, publicado en 1898 con idéntico título. A su vez, Long había acomodado este relato, basado en una historia real, a la novela de Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, publicada en 1887 y en la que el autor contaba sus experiencias vividas en Nagasaki durante el verano de 1885, cuando llegó allí como oficial de la marina francesa y siguiendo una costumbre muy extendida, se casó temporalmente con una muchacha japonesa a cambio de un pequeño alquiler mensual. Aunque Puccini aquella noche en Londres apenas entendió el diálogo por desconocer el idioma, la emoción que sintió ante la fuerza del argumento le convenció de la validez del mismo. Firmado el contrato en 1901, inmediatamente se pondrían a trabajar en el libreto Giuseppe Giacosa y Luigi Illica.

³² Puccini presenta a una joven japonesa que obligada por las circunstancias familiares resuelve casarse con un oficial de la Marina de Estados Unidos de quien se enamora profundamente. Cuando los días de permiso terminan, Pinkerton abandona a Butterfly sin saber que ésta espera un hijo suyo. Tres años más tarde, regresa casado con una mujer americana y, enterado del nacimiento del niño, decide llevárselo a los Estados Unidos. Abandonada, humillada, y desesperada, Butterfly sólo encuentra una salida: morir con honor.

³³ Alejándose de la tradición, el personaje femenino, prácticamente no abandona el escenario durante la representación; el coro y la orquesta, además de cumplir con su papel estrictamente musical, también se utilizan para crear una atmósfera de autenticidad; independencia de las voces que jamás se ocultan unas a otras; utilización de determinados grupos de instrumentos para crear situaciones, así como de diseños melódicos que se valen de la escala pentatónica para describir los temas japoneses; el recitativo tradicional se convierte en la melodización del tono verbal; inteligente combinación de las estructuras orientales con las occidentales, sirviéndose de auténticas melodías japonesas, diferenciándose con ello de Mascagni en *Iris*; avanzada y novedosa trama armónica.

³⁴ *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti; *Madame Butterfly* de John Luther Long y *Madame Butterfly* de David Belasco.

Butterfly, con una personalidad muchísimo más representativa, es un compendio de las mujeres que encontramos en todas las fuentes. Además de esa una mujer delicada, con finura de tacto, observadora y detallista, abnegada esposa y madre, con un desarrollado culto al deber, Butterfly es dulce, tierna, cariñosa, como la Chrysanthème de Loti; amante esposa, como la Butterfly de Long, que además será quien la bautice al traducir el nombre japonés al inglés, y finalmente, también encontramos en la ópera a esa mujer que, calladamente, conserva sus tradiciones y se hace deudora de su honor, como la protagonista de Belasco. Puccini, de hecho, incluirá el mismo final del suicidio, con algunos cambios de carácter estético y espiritual, que convertirán el cruento sacrificio en un acto sagrado.

Siguiendo a Lafcadio Hearn en *Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior japonesa*, Puccini dejará patente el gran contraste emocional e intelectual que existe entre Oriente y Occidente; o bien recogerá lo “típico” japonés que Kipling muestra en *Viaje al Japón*; o, como Bellessort en su obra *La Sociedad Japonesa* reflejará una sociedad que bajo el disfraz de la modernidad oculta su tradición y su cultura.

Se ha mencionado la importancia que para Puccini tenía el poder presentar al público un ambiente veraz, una atmósfera convincente que hiciera creíble los personajes y las situaciones. Al margen del papel representado por la música a tal fin, resulta fundamental para alcanzar este objetivo la escenografía y puesta en escena. El compositor italiano así lo entendió y procuró llevar a cabo esta idea en todas sus óperas. En más de una ocasión afirmó que la ópera no sólo debía entrar por el oído sino también por los ojos.

Dos escenografías marcarán un hito en la historia de *Madama Butterfly*: la del estreno de Milán en 1904, con Jusseaume como director de escena³⁵, y la del estreno de 1906 en un París donde el *Japonismo* está en pleno auge tras el éxito de la Exposición de 1900³⁶. Aquí en París, y aquí reside su importancia, se incluirían cambios, algunos de carácter simbolista, que por deseo expreso de Puccini se fijarían para sucesivas representaciones. Albert Carré, heredero de la *Grand Opéra*³⁷, se encargaría de la dirección³⁸, presentando una *mise en scène* de estética japonesa de lectura mucho más clara que la de Milán³⁹.

³⁵ Los escenógrafos de La Scala milanesa, Vittorio Rota y Carlo Songa, se encargaron de la elaboración de los bocetos.

³⁶ Para más información, GUTIÉRREZ, L.M. (2006): “Madama Butterfly: Espejo de Oriente. Una Puesta en Escena Japonesa” en *Actas del I Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico, nº 1. Universidad de Granada.

³⁷ En la primera mitad del siglo XIX, París será el centro de la ópera y casi todos los compositores de este género, sobre todo italianos y alemanes, acuden a Francia. En este momento impera la *Ópera Heroica*, un estilo de ópera caracterizada por los temas mitológicos, con amplios coros y orquestas, siendo sus mejores representantes, Cherubini, Spontini y Méhul. No obstante, el auge de la burguesía y de la fastuosidad del Imperio a partir de 1820 fomentará

Los elementos que definen la ópera y en especial su protagonista femenina, han generado un mito que ha llegado hasta nuestros días a través de las diferentes versiones⁴⁰: versiones cinematográficas, de cortos animados o teatrales; versiones para el mundo de la publicidad o para ballet. Incluso la difusión del mensaje ha llegado al mundo de la moda y en 2008, la *Semana de Alta Costura* de París para la presentación de la colección primavera-verano, se inauguraba con unos diseños de Galliano para Dior, que se inspiraban en aquellos que en su día se crearon para la ópera, proporcionando originalidad y colorido en la pasarela.

En conclusión, *Madama Butterfly* muestra la imagen de un Japón que, con sus tradiciones y su cultura, con su tipo de mujer, con sus paisajes y sus personajes, sigue conquistando el corazón del hombre occidental.

la aparición y desarrollo de un nuevo tipo de ópera, la *Grand Opéra* que, rápidamente, irá desplazando a la *Ópera Heroica*. Este subgénero de la *Grand Opéra*, recibe el nombre por ofrecer un estilo espectacular, fastuoso, dramático, de grandes conjuntos, sobre todo al final de los actos. Los asuntos mitológicos ceden el paso a los históricos con muchas intrigas, duelos y otros dramas. El ballet, con fines decorativos, adquiere una importancia especial. Además, hay que destacar el gran lujo de vestuario, cortejos pomposos, etc. Los enormes coros, las situaciones extravagantes, y un sentimentalismo melódico francés, hacen que estas obras resulten artificiosas, superficiales y poco profundas, buscando en todo momento el halago. El principal representante de la *Grand Opéra* francesa fue Meyerbeer, un alemán de origen judío que no logrando obtener el éxito en Alemania, se estableció en París, triunfando en este nuevo estilo operístico. Junto a la *Grand Opéra* siguió desarrollándose la *Ópera Cómica*, cuya tradición y espíritu se mantuvo entre el público, ofreciendo temas cotidianos en los que predominaba el elemento satírico y cómico, la gracia y la viveza, y donde los diálogos se alternaban con el canto.

³⁸ Marcel Jambon y Alexandre Bailly trabajarían a las órdenes de Albert Carré, amplio conocedor de la cultura japonesa y famoso por la efectividad de su puesta en escena, cuidadosa con los detalles y siempre respetuosa con el arte.

³⁹ La visión panorámica y abierta de Milán, deudora de la pintura impresionista y con cierto recuerdo japonés en la plasmación del movimiento a partir de las líneas oblicuas y la ligereza de las formas potenciada por la cascada de flores que vierte sobre el *engagua* (amplio corredor exterior dispuesto alrededor de la casa) deja paso en París a un lugar recogido e íntimo que expresa la emoción y sensación de algo sagrado, idea que se ve reforzada con la presencia del *torii* (puerta consistente en dos pies derechos unidos en su parte superior por dos vigas horizontales de sección cuadrangular, cuya función es permitir el acceso a un lugar sagrado. Los contrastes (luz y color, llenos y vacíos) participan del mismo lenguaje transmitiendo un mensaje no exento de simbolismo en variadas ocasiones (linterna, valla, sendero, shoji, fusuma, puente...). En los actos II y III, se muestra un interior de correcta distribución espacial. Los suaves tonos de los materiales efímeros que caracterizan la arquitectura japonesa se funden con un paisaje que, a través del jardín, se prolonga hacia el interior de la casa.

⁴⁰ Para más información, GUTIÉRREZ, L.M (2011): "Las últimas versiones del mito Madama Butterfly", en *Actas del IX Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Universidad de Zaragoza, Prensas universitarias

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAZÁN TOMÁS, D. (1996-1997): "Japón y el Japonismo en *La Ilustración Artística*. Resumen de la Tesis de Licenciatura" en *Artígrama* nº 12, Revista del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias.
- (2000): "Japón y el *Japonismo* en las revistas ilustradas españolas (1870-1935). Resumen de Tesis Doctoral" en *Artígrama* nº15, Revista del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias.
- ALMAZÁN TOMÁS, D. Y BARLÉS BÁGUENA, E. (1996-1997): "Japón y el Japonismo en *La Ilustración Española y Americana*" en *Artígrama* nº 12, Revista del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias.
- BARLÉS, E. (2003): "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España" en *Artígrama* nº 18. Revista del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias.
- BARTHES, R. (1990): *El imperio de los signos*, Madrid. Mondadori.
- BEASLEY, W.G. (1995): *Historia contemporánea de Japón*, Madrid, Alianza Editorial.
- BENEDICT, R. (2003): *El Crisantemo y la Espada. Patrones de la cultura japonesa*, Madrid, Alianza Editorial.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (1989): *El Arte Egipcio*, Historia 16 (Historia del Arte; 1 y 2).
- FAHR-BECKER, G. (1994): *Grabados japoneses*, Köln. Benedikt Taschen.
- FOCILLON, H. (1923): "L'estampe japonais et le peinture en Occident dans la 2ème moitié du XIX siècle", *Actes du Congrès International d'Histoire de L'Art*, París.
- GARCIA GUTIERREZ, F. (1972): *El Arte del Japón*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. "Summa Artis, Historia General del Arte", v. XXI.
- (1990): *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el Arte*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir.
- GIEDION, S. (1981): *El presente eterno. Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza, Alianza Forma.
- GUERVILLE, A.B. DE (1904): *Au Japon*, Paris, Alphonse Lemerre, Editeur
- LOTI, P. (1931): *Madama Crisantemo*, Barcelona, Editorial Cervantes.
- MANNICHE, L. (1997): *El arte egipcio*, Madrid, Alianza, Alianza Forma.
- SALAZAR, A. (1991): *La música en la sociedad europea. El siglo XIX hasta la época contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, Col. Alianza Música.
- SALVETTI, G. (1986): *Historia de la Música. El siglo XX*, vol I, Turner Música, nº 10.

SCHOLES, P.A. (1984): *Diccionario Oxford de la Música*, Tomos I y II, Buenos Aires, Edhasa/Hermes/Sudamericana.

STANLEY-BAKER, J. (2000): *Arte japonés*, London, Ediciones Destino, nº61.