

# MIGUEL FLETA (1897-1938) Y *TURANDOT* (1926). UNA PUESTA EN ESCENA ORIENTAL

*Miguel Fleta (1897-1938) & Turandot (1926):  
An Oriental Mise-en-scène*

María Pilar ARAGUÁS BIESCAS\*  
María Asunción ARAGUÁS BIESCAS\*\*  
Universidad de Zaragoza

## **Resumen**

La ópera inacabada *Turandot* del compositor italiano Giacomo Puccini (1858-1924) fue una de las óperas japonistas cuyo argumento se desarrolla en China y cuya creación se enmarca en un período de moda e interés por el país del Sol Naciente. Estrenada en 1926 en *La Scala* de Milán narra la historia del príncipe Calaf que se enamora de la fría princesa Turandot. En su estreno participó el tenor aragonés Miguel Fleta (1897-1938) en el papel de Calaf.

*Palabras clave:* Miguel Fleta, Turandot, Giacomo Puccini, ópera, japonismo

## **Abstract**

*Turandot* is an opera by Giacomo Puccini (1858-1924) and it was an example of a *Japonisme on music*. The story, set in China, involves prince Calaf who falls in love with the cold princess Turandot. The opera was unfinished at the time of Puccini's death in 1924. The first performance was held at the *Teatro alla Scala* in Milan. Miguel Fleta had the honour of creating the role of Calaf.

*Key words:* Miguel Fleta, Turandot, Giacomo Puccini, opera, japonisme.

---

\* Doctora en Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza. Investigadora del proyecto I+D *Coleccionismo y coleccionistas de arte japonés en España*. Correo electrónico: pilararaguas@hotmail.com. Fecha de recepción del artículo: 1 de septiembre de 2011. Fecha de aceptación: 3 de octubre de 2011.

\*\* Licenciada en Medicina y Cirugía por la Universidad de Zaragoza y estudios superiores de música en el Conservatorio de Sabiñánigo. Correo electrónico: asunaraguas@hotmail.com.

## 1. EL JAPONISMO MUSICAL

En el siglo XIX, como consecuencia del Imperialismo, comienzan a conocerse las culturas y tradiciones lejanas, lo que provocará un fenómeno: el exotismo que se pondrá de moda y conquistará todos los campos de la cultura. Y junto al exotismo, surgirá el culturalismo como una huida al pasado donde encontrar nuevos elementos para la creación artística.

Así pues, en música será Felicien David<sup>1</sup> (1810-1876) quien, con sus *Melodías Orientales*, pondrá de moda el exotismo convirtiéndose en un punto de referencia para la ópera, con sus melodías sugestivas, sus personajes y su rico colorido, e inundará los teatros de ópera. Le seguirán *El pescador de perlas* (1863) de Bizet, *Aida* (1871) de Verdi, *La princesse jaune* (1871) de Camille Saint-Saëns, *Lakmé* (1883) de Delibes o *The Mikado* (1885) de Gilbert y Sullivan. De este modo, el *Japonismo* musical continuó la estela de la obra de Pierre Loti (1850-1923), *Madame Chrysanthème* (1887).

Esta moda por Oriente se desarrolló en Italia en fechas tempranas debido a sus fluidas relaciones. Así debemos citar el caso de Alessandro Kraus<sup>2</sup> (1853-1931), autor de la obra *La musique au Japon* (1878) con la que intentaba acercarse, de manera científica, a otras músicas y que se basaba en los escritos de Pietro Savio (1838-1904).<sup>3</sup> Pero fueron Pietro Mascagni (1863-1945) y Giacomo Puccini (1858-1924),<sup>4</sup> máximo representante de la corriente verista,<sup>5</sup> los mayores exponentes de este *Japonismo* musical en Italia.

Sin embargo, fue Pietro Mascagni con su obra *Iris* el primer italiano que situó una ópera en el lejano y exótico Japón. *Iris* fue estrenada el 22 de noviembre de 1898 en el teatro Costanzi de Roma con clamoroso éxito por parte del público,<sup>6</sup> aunque en modo contrastado por la crítica. A su estreno acudieron la reina Margarita (1851-1926), los príncipes de Nápoles, el compositor Franchetti (1860-1942), Boito (1842-1918), Marchetti

- 
1. Dorothy Veinus Hagan, *Felicien David, 1810-1876: A composer and a cause*, Nueva York, Syracuse, 1988.
  2. Gabriele Rossi, *Alessandro Kraus musicologo e antropologo: guida alla Mostra (catálogo)*, Florencia, Giunti, 2004.
  3. Daniele Sestili, «Le origini degli studi musicologici in Italia. Alessandro Kraus figlio e La musique au Japon (1878)», en *Italia- Giappone 450 anni*, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente e Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 2003, pp. 337-341.
  4. Puccini fue autor de las óperas *Le villi*, *Edgar*, *Manon Lescaut*, *La Bobème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*, *La rondine*, *Il Trittico* y *Turandot*.
  5. Adriana Guarnieri Carazzol, «Opera and verismo: Regressive points of view and the artifice of alienation», en *Cambridge Opera Journal*, 5/1 (1993), pp. 39-53.
  6. Leporello, «Revista teatrale», *L'Illustrazione Italiana*, (L'Ill. It.), Milán, año xxv, n.º 48, 27 de noviembre de 1898, p. 358.

(1831-1902), los literatos Panzacchi (1840-1904) y Gabriele d'Annunzio (1863-1938)<sup>7</sup> y el mismo Puccini.<sup>8</sup>

El papel de *Iris* recayó en la cantante rumana Hariclea Darclée (1860-1939), Fernando de Lucía (1860-1925)<sup>9</sup> era *Osaka*, Guglielmo Caruson, *Kyoto* y el padre de *Iris*, *el Ciego*, era Giuseppe Tisci-Rubini. Las escenografías de Adolf Hohenstein (1854-1928) tenían una marcada influencia modernista, que posteriormente recogería la *première* de *Madama Butterfly*.<sup>10</sup> La ópera, con libreto de Luigi Illica (1857-1919), se basaba en la leyenda *L'Innamorata dei fiori*,<sup>11</sup> la cual se encuadraba perfectamente en el momento histórico que vivía Italia: el acercamiento e interés por la cultura del país del Sol Naciente.

Pero, sin lugar a dudas, la ópera más famosa de ambientación japonesa es *Madama Butterfly*<sup>12</sup> de Giacomo Puccini.<sup>13</sup> Puccini conocía perfectamente la debilidad de la época por lo exótico, una moda europea que coincidía con el movimiento modernista del *stile floreale*. Policromados de madera, objetos de arte, muebles, porcelanas y kimonos procedentes del Japón estaban de moda.<sup>14</sup> Para esta obra maestra Giacomo Puccini adaptó

7. María Pilar Araguás Biescas, «Gabriele d'Annunzio (1863-1938) y el Japonismo», *Artigrama Revista del Departamento de Historia del Arte*, 24 (2009), pp. 775-787.

8. Aldo Salvagno, «Mascagni e *Iris*. Genesi, sviluppi e carattere di un'opera che "langue per tre atti"», en *Italia-Giappone 450 anni*, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente e Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 2003, p. 342.

9. Michael E. Henstock, *Fernando De Lucia: son of Naples, 1860-1925*, Londres, Duckworth, 1990.

10. En [www.mascagni.org](http://www.mascagni.org). Véase Vanja Strukelt, «I tempi del Liberty ed il realismo di Adolfo Hohenstein», en *La pittura nella Mitteleuropa*, Atti del Convegno, Gorizia 27-30 settembre 1975, Gorizia, 1980, pp. 127-136; y Eugenio Manzato, *Un pioniere del manifesto. Adolf Hohenstein 1854-1928*, catálogo, Treviso, Palazzo Giacomelli, 25 gennaio-25 aprile 2003, Treviso, Unindustria, 2003.

11. Existe un documento datado el 24 de julio de 1894 en el cual el mismo Illica afirma: *Il mio libretto di soggetto giapponese, tratto dalla leggenda L'innamorata dei fiori, per questa amichevole e privata scrittura dichiaro io sottoscritto che non potrà da parte mia, a parità di condizioni venir ceduto ad altro musicista che al m° Alberto Franchetti...* En Aldo Salvagno, «Mascagni e *Iris*...», *op. cit.*, p. 343.

12. Actualmente, Luisa María Gutiérrez Machó está realizando en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y bajo la dirección de las Dras. Elena Barlés y Cristina Giménez su tesis doctoral bajo el título de: *Puccini y su Tragedia Giapponese: Madama Butterfly, Arte y Mito*. Véase sobre este tema: Luisa María Gutiérrez Machó, «*Madama Butterfly* y sus fuentes: La creación de un mito», en *La mujer japonesa, Actas del VIII Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Zaragoza, noviembre-diciembre de 2005, pp. 879-912.

13. Véase el reportaje A0646/1930 *Villa Giacomo Puccini*. Torre del Lago. Luce y A0351/1949. *Puccini, com'era*. Lucca y Torre del Lago. Sett. Incom, en [www.archivioluice.it](http://www.archivioluice.it).

14. Ernest Krause, *Puccini. La historia de un éxito mundial*, Madrid, Alianza, 1985, p. 151.

la obra de David Belasco (1859-1931), *Madama Butterfly*, quien a su vez adaptó el cuento de John Luther Long (1861-1927) publicado en 1898 en la revista americana *Century Magazine*. A su vez, Long se había inspirado en la novela del escritor francés Pierre Loti titulada *Madame Chrysanthème* (1887). En ella se narraba la historia de una geisha y su hijo, abandonados por el amante y padre, respectivamente, un oficial de la marina norteamericana. Puccini contó con los libretistas Giacomo Giacosa (1847-1906) e Luigi Illica (1857-1919) —el mismo con el que trabajó Mascagni—, así como con la señora Ohyama, mujer del embajador en Italia.<sup>15</sup>

## 2. EL TENOR ARAGONÉS MIGUEL FLETA

Miguel Burro Fleta, conocido como Miguel Fleta (Albalate de Cinca 1897-La Coruña, 1938),<sup>16</sup> último en una familia de catorce hermanos, fue un tenor lírico español. Recibió su primera formación musical en la rondalla de su pueblo, de su padre y de Lázaro Uriel, el cura-párroco de Albalate de Cinca.<sup>17</sup> En septiembre de 1917 destacó en un concurso de jota celebrado en Villanueva de Gállego<sup>18</sup> y, posteriormente, en Zaragoza —donde participó en el concurso de jotas ese mismo año<sup>19</sup>— y en Barcelona, con la profesora de origen belga Luisa Pierrick, quien luego sería su compañera y madre de dos hijos, además de su mentora y guía. En los años siguientes continuó su formación en Milán.

Debutó en 1919 en el Teatro Comunale Giuseppe Verdi de Trieste interpretando a *Paolo il Bello* en la ópera descriptiva —y leal al mensaje que el poeta italiano Gabriele d'Annunzio recibiera de Dante (h.1265-1321)—<sup>20</sup> *Francesca da Rimini*, de Riccardo Zandonai (1883-1944), bajo la batuta del propio compositor.<sup>21</sup> Con este compositor estrenó la obra *Giulietta e Romeo* en 1922 en el Teatro Costanzi de Roma, donde se le ensalzó *in maniera encomiabile*.<sup>22</sup>

15. *Ibidem*, p. 161.

16. Luis Torres, *Miguel Fleta: el hombre, el «divo» y su musa*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1940. Alfonso Carlos Saiz Valdivieso, *Miguel Fleta: memoria de una voz*, Madrid, Espasa, 1986. Andrés Ruiz Castillo, *Vida de Miguel Fleta*, Zaragoza, Ibercaja, 1989. Fernando Solsona Martínez, *Vida, obra y persona de Miguel Fleta*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1998. Fernando Solsona, *Miguel Fleta: el tenor de tenores*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1998.

17. Alfonso Carlos Saiz Valdivieso, *Miguel Fleta: memoria...*, op. cit., p. 23.

18. *Ibidem*, pp. 33-35.

19. *Ibidem*, pp. 36-39.

20. *Ibidem*, p. 70.

21. Guido, «Rivista teatrale. Francesca da Rimini», *L'Ill. It.*, año XLI, n.º 9, 1 de marzo de 1914, p. 206.

22. Carlo Gatti, «Giulietta e Romeo di Ricardo Zandonai al Teatro Costanzi di Roma», *L'Ill. It.*, año XLIX, n.º 9, 26 de febrero de 1922, pp. 255 y 256.

En 1923 hace lo mismo en Metropolitan Opera House de Nueva York. Durante la década de los años 20 realiza giras por todo el mundo, recorriendo toda Europa y gran parte de América. En 1926 participa en el estreno en *La Scala* de Milán de la ópera *Turandot*, de Giacomo Puccini, siendo la culminación de su carrera. La relación con Luisa Pierrick fue apagándose, hasta la separación definitiva de la pareja en 1926.

Su estancia en América y la influencia de algunas personas hicieron de Fleta una persona dispendiosa en gastos. Su declive se inicia en 1927. Una faringitis aguda le hace rescindir sus contratos con la Ópera del Metropolitan. De regreso a España se casa en Salamanca con la bella Carmen Mirat Rúa con quien tuvo cuatro hijos. Cuando recuperó su voz, nunca más fue la misma. Comenzó las giras, las cuales le llevaron a Japón, China y América del Sur.

Se afilió a Falange Española de las JONS.<sup>23</sup> Al estallar la guerra civil española se trasladó a La Coruña y colaboró en campañas de propaganda, grabando una versión del *Cara al sol*, como ejemplo. Junto a su vaivén político<sup>24</sup> tuvo siempre, en testimonio de los que lo recuerdan, una preocupación enorme por el futuro del arte lírico en España y por la formación de los cantantes. No olvidemos que desde abril de 1925 el Teatro Real de Madrid (donde había actuado por primera vez en 1922) se había cerrado a la ópera, y que la situación del arte lírico en nuestro país no hizo más que empeorar.<sup>25</sup> Falleció el 28 de mayo de 1938 en estado de coma urémico sin saberse la causa primaria.

Su voz excepcional de tenor cubría desde el barítono hasta el tenor y estaba dotada de un prodigioso «aire». Esto le facultaba un fraseo prodigioso y una *messa di voce* que hacía de él un tenor con exquisito sentido de la cantilena.

---

23. Asimismo colaboró con el régimen fascista con niños huérfanos italianos que había perdido a sus padres en acción de guerra o en la represalia de la retaguardia. El 5 de agosto de 1937 el Duce recibió a los expedicionarios en el Foro de Mussolini y abrazó efusivamente a Fleta. Cf. Alfonso Carlos Saiz Valdivieso, *Miguel Fleta: memoria...*, op. cit., pp. 320 y 321. En el diario *La Stampa* podemos leer: *Il Duce acclamato dalla giovinezza delle due Rivoluzioni latine. Il magnifico saggio dei cinquemila capi centuria avanguardisti e la vibrante manifestazione degli spagnoli ospiti di Roma (...) e fra il clamore e il tripudio si sono fatti avanti i giovani del «Campo Spagna», che si sono riuniti in massa compatta sotto il podio ed hanno intonato l'Inno falangista «Cara al sol» a braccio teso verso il Duce. Subito dopo i giovani hanno intonato l'inno «Giovinezza» con uguale fervore e con identica chiarezza.* Cf. «Il Duce acclamato dalla giovinezza delle due Rivoluzioni latine», *La Stampa*, Turín, n.º 186, 6 de agosto de 1937, p. 1.

24. José Ramón Marcuello, «Miguel Fleta, tenor del franquismo (en el XL aniversario de su muerte)», *Andalán*, 191 (1978), contraportada.

25. Alfonso Carlos Saiz Valdivieso, *Miguel Fleta: memoria...*, op. cit., p. 205.

En el repertorio operístico destacan sus interpretaciones del papel de *Radamés* en *Aida* de Verdi (1813-1901), y el de *Don José*, en *Carmen* de George Bizet (1838-1875). Con esta última ópera debutó en el Liceo de Barcelona.<sup>26</sup> La mayor parte de su producción se centró en el mundo de la ópera (*Tosca* de Giacomo Puccini, *I Puritani* de Vincenzo Bellini (1801-1835), *La Bobème* de Giacomo Puccini, *Lohengrin* de Richard Wagner (1813-1883), *Carmen* de George Bizet, *Aida* de Giuseppe Verdi), entre otras. También en el género de la zarzuela dejó registros, entre otros en *La Marina* de Emilio Arrieta (1821-1894) y *Doña Francisquita* de Amadeo Vives (1871-1932). Además, grabó canciones de Brahms (1833-1897) y jotas, nanas, himnos, etc.

TABLA 1  
REPERTORIO OPERÍSTICO REPRESENTADO POR MIGUEL FLETA<sup>27</sup>

Título	Autor	Número de actuaciones
<i>Aida</i>	Verdi	175
<i>Andrea Chenier</i>	Giordano	20
<i>Carmen</i>	Bizet	276
<i>Cavallería Rusticana</i>	Mascagni	8
<i>Flor de nieve</i>	Gaito	1
<i>Francesca da Rimini</i>	Zandonai	20
<i>I Pagliacci</i>	Leoncavallo	20
<i>I Compagnacci</i>	Ricitielli	10
<i>Il Guarany</i>	Gomes	6
<i>L'amico Fritz</i>	Mascagni	6
<i>La Africana</i>	Meyerbeer	15
<i>La Bobème</i>	Puccini	40
<i>La Favorita</i>	Donizetti	25
<i>La Sonámbula</i>	Bellini	6
<i>Lohengrin</i>	Wagner	9
<i>Los cuentos de Hoffmann</i>	Offenbach	5
<i>Lucía de Lammermoor</i>	Donizetti	3
<i>Manon</i>	Massenet	34
<i>Mefistofele</i>	Boito	18
<i>Tosca</i>	Puccini	260
<i>Rigoletto</i>	Verdi	140
<i>Turandot</i>	Puccini	3
<i>Giulietta e Romeo</i>	Zandonai	31

26. *Ibidem*, p. 57.

27. Datos tomados de Alfonso Carlos Sáiz Valdivieso, *Fleta, memoria de una voz*, Madrid, Espasa, 1986, pp. 329-330.

También realizó algunas incursiones en el mundo del cine a través de tres películas: *Miguel Fleta en los jardines del Chalet de los señores Pie-Sopena*, hecha con ocasión de la inauguración del Teatro Olimpia y rodada expresamente para este evento en 1925. La segunda fue *La Boda de Miguel Fleta*, rodada en 1927. La tercera película fue *Miguelón*, realizada por Adolfo Aznar (1900-1975) en 1933. E interviene brevemente en la película *Gigantes y cabezudos* de Florián Rey (1894-1962).<sup>28</sup>

TABLA 2  
REPERTORIO DE ZARZUELA REPRESENTADO POR MIGUEL FLETA<sup>29</sup>

Título	Autor	Número de actuaciones
<i>La Dolores</i>	Bretón	15
<i>Marina</i>	Arrieta	30
<i>El caserío</i>	Guridi	11
<i>El dúo de la Africana</i>	Caballero	20
<i>Doña Francisquita</i>	Vives	31
<i>Luisa Fernanda</i>	Moreno Torroba	27
<i>María la Tempranita</i>	Moreno Torroba	6
<i>La Dolorosa</i>	Serrano	21

### 3. TURANDOT, REFLEJO DE ORIENTE

El 29 de noviembre de 1924 Giacomo Puccini<sup>30</sup> moría debido a un cáncer de garganta dejando tan solo treinta y seis páginas con esbozos sobre el final de *Turandot*. Su discípulo Franco Alfano (1876-1954) —bajo la supervisión de Arturo Toscanini (1867-1957), con libreto de Giuseppe

28. Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, pp. 60-73, especialmente pp. 66-69.

29. Datos tomados de Alfonso Carlos Sáiz Valdivieso, *Fleta, memoria de una voz*, Madrid, Espasa, 1986, pp. 329-330.

30. Así Giacomo Puccini escribía: «Io sono qui - lavoro - ma che lavoro? - mi consumo per Turandotte. Ho fretta, tantissima fretta - sono un vecchio che vuole correre - sono un vecchio maestro alle prese con un'opera che può riuscire bellissima e straordinaria - io ci credo molto - ma riuscirò a farlo capire ai poeti che mi scrivono il libretto? Riuscirò a spiegare che cosa sia l'ansia e la paura di un vecchio?». «Io lavoro a Turandot che se Dio mi dà vita, riuscirà una cosa notevole (è troppo poco) straordinaria, sì, sì, sì, straordinaria», escribía a su amigo el empresario Schnabl; «una Turandot attraverso il cervello moderno, il tuo, d'Adami e mio», le comentaba a Simoni. «Metto le mani sul piano e mi si sporcano di polvere! La scrivania mia è una marea di lettere - non c'è traccia di musica. La musica? Cosa inutile. Non avendo un libretto, come faccio la musica? (...) O voi che dite di lavorare e che invece fate tutt'altro, chi film, chi commedie, chi poesie, chi articoli... e non pensate, come dovrete pensare, ad un uomo con la terra sotto i piedi che si sente fuggire ogni ora, ogni giorno il terreno come una frana che lo travolge!» escribía a Adami.

Adami (1878-1946) y del periodista del *Corriere della Sera* y crítico musical de *L'Illustrazione Italiana*<sup>31</sup> Renato Simoni (1875-1952)<sup>32</sup>— acabó respetuosamente y con talento las partes inconclusas de *Turandot*, que finalmente fue estrenada en La Scala de Milán el 25 de abril de 1926.<sup>33</sup>

Esta obra de tres actos, que se basaba en un drama del compositor veneciano Carlo Gozzi (1720-1806),<sup>34</sup> *Turandotte*, traducida a su vez por el dramaturgo alemán Friedrich Schiller<sup>35</sup> (1759-1805) y del romance amoroso *Haft Paikar (Las siete bellezas)* de Elasebn-e Ysof Nazàmi (1141-1209),<sup>36</sup> trasladaba la acción a China, concretamente Pekín, y su protagonista, *Turandot*, una princesa cruel de hielo que escondía un oscuro secreto, finalmente se transformaba por amor.<sup>37</sup> La ópera *Turandot* se estrenó en Zurich el 11 de mayo de 1917 con la *mise en scène* de Max Reinhardt (1873-1943).<sup>38</sup>

31. Renato Simoni firmaba bajo el seudónimo de Il Nobiluomo Vidal.

32. Renato Simoni viajó a Grecia, Rusia, China, Japón, ..., en Tartaglia, «Uomini e cose del giorno», *L'Ill. It.*, año LI, n.º 31, 3 de agosto de 1924, p. 128.

33. Véase la revista publicada con motivo de su estreno Codice identificativo: NT0097\_RIVMUSTURANDOT Teca: Archivio Ricordi. Localizzazione: Archivio Ricordi. Tipologia: documenti vari Titolo: Turandot. Numero unico. Titolo convenzionale: Rivista. Datazione del documento: Anno di pubblicazione: 1926. Lingua: italiano. Luogo di redazione/publicazione: Milano. Editore: Societa editrice Salsese, (S.E.S), en <http://www.internetculturale.it>.

34. «Una scena di Turandot, di Gozzi», *L'Ill. It.*, año XI, n.º 39, 28 de septiembre de 1913, p. 309. «Goldoni e suoi tempi», *L'Ill. It.*, año XI, n.º 5, 3 de febrero de 1884, p. 79. «Carlo Gozzi», *L'Ill. It.*, año XII, n.º 15, 12 de abril de 1885, p. 235. «Carlo Gozzi», *L'Ill. It.*, año XII, n.º 16, 19 de abril de 1885, p. 247.

35. Asimismo Andrea Maffei (1798-1885) tradujo la obra *Prinzessen von China* de Schiller.

36. Ernest Krause, *Puccini...*, *op. cit.*, p. 216.

37. *Caro Renato, tu mi hai scordato. Pensa che ho estremo bisogno del duetto che è il clou dell'opera. Mi son messo a strumentare per guadagnar tempo; ma non ho l'animo tranquillo fino a che questo duetto non sia fatto. Fammi il piacere di mettermi a questo ultimo lavoro. Sii buono per me come sei sempre stato; strappa qualche ora al tuo grande da fare e dedicalo a questo povero vecchio maestro che ha urgenza di finire questa «magna» opera (...)* Carta de Puccini a Renato Simoni, 22 de diciembre de 1923, en Eugenio Gara, *Carteggi Pucciniani*, Milán, Ricordi, 1958, p. 545. Sobre las fuentes de la ópera véase «Gran teatro del Liceo. Estreno de Turandot. Ópera póstuma de Puccini», *La Vanguardia*, Barcelona, martes 1 de enero de 1929, p. 33.

38. (...) *Ieri parlai con una signora straniera, la quale mi disse di questo lavoro dato in Germania con la mise en scène di Max Reinhardt, in modo molto curioso e originale. (...) In Reinhardt Turandot era una donnina piccola piccola; attornziata da uomini di statura alta, scelti a posta; grandisedie, grandi mobili, e questa donnina viperina con un cuore strano di isterica. Y también: La mise en scène ha un'importanza speciale se si tentano nuove vie. Io ho visto alcuni spettacoli di Reinhardt e sono rimasto conquiso dalla semplicità*

Puccini se sentía atraído por la mezcla de abigarrada frialdad, sed de sangre, barbarie, sentimiento, amor, ambiente mágico, monstruosidad y *commedia dell'arte*, o sea, violencia y ternura: *algo pomposo, enigmáticamente original, y emotivo*.<sup>39</sup> Sin embargo Gozzi, situado en las antípodas del padre de la *commedia dell'arte* Goldoni (1707-1793), la niega y amenaza con destruirla. Puccini conserva *las máscaras con cuidado, (...) un elemento italiano que a todo este manierismo chino (pues de ello se trata) le prestaría un hálito de nuestra vida y sobre todo de sinceridad*.<sup>40</sup> Así Puccini aproxima los personajes de la *commedia dell'arte* a los *fools* de Shakespeare (1564-1616).

La designación de intérpretes fue decidida por Toscanini. Fleta era el único posible. El único preferido por el amo y señor de La Scala. Lauri-Volpi (1892-1979) fue vetado desde aquel desdichado *Chenier* en el Malibrán veneciano de 1922. Gigli fue rechazado por su voz sollozante. Cualquier tipo de conversación con Martinelli (1885-1969) quedaba neutralizada por la amenaza de Gatti-Cassazza (1869-1940), en el sentido de cancelar su contrato con el Metropolitan si cantaba en La Scala. Por otro lado, el papel de *Turandot* recayó en Rosa Raisa (1893-1963). Maria Jeritza (1887-1982) era la deseada por Puccini pero a Toscanini las veleidades escénicas de la vienesa no le convencían en absoluto. En cuanto a Liu no encajaba en el tipo de voz, ni en el temperamento de Dalla Rizza (1892-1975), ni en el de Toti dal Monte (1893-1975). Maria Zamboni (1895-1976) fue la elegida y en este caso bien en contra de la voluntad del difunto.<sup>41</sup>

En su estreno la polaca Rosa Raisa y Miguel Fleta daban vida a los protagonistas, la princesa *Turandot* y el príncipe desconocido *Calaf*, respectivamente. Asimismo Giuseppe Nessi (1887-1961), Giacomo Rimini (1887-1952) y Emilio Venturini (1878-1952)<sup>42</sup> eran los ministros *Pong*, *Ping* y *Pang*.<sup>43</sup>

---

*e efficacia degli effetti. Con un soggetto anche non nuovissimo (...) si arriva a farlo sembrare originale coi nuovi mezzi scenici.* En: Eugenio Gara, *Carteggi Pucciniani*, Milán, Ricordi, 1958, pp. 490 y 404.

39. Ernest Krause, *Puccini...*, *op. cit.*, p. 214.

40. Carta de Puccini a Adami, en *ibidem*, p. 218.

41. Alfonso Carlos Saiz Valdivieso, *Miguel Fleta: memoria...*, *op. cit.*, p. 226.

42. Véase <http://opera.stanford.edu/Puccini/creators.html>

43. «Il tenore Meichele Fleta nella parte di Calaf», *L'Ill. It.*, año LIII, n.º 18, 2 de mayo de 1926, p. 466. «Rosa Raisa nelle vesti della protagonista», *L'Ill. It.*, año LIII, n.º 18, 2 de mayo de 1926, p. 466. «Maria Zamboni, interprete di Liu», *L'Ill. It.*, año LIII, n.º 18, 2 de mayo de 1926, p. 466. «Giuseppe Nessi (Pong)», *L'Ill. It.*, año LIII, n.º 18, 2 de mayo

En el día del estreno cuando muere Liu y el coro canta *Liù, bontà per-dona! Liù, dolcezza, dormi! Oblia! Liù! Poesía!*, Toscanini se volvió al público desde el podio dejando la batuta, y con voz queda y emocionada mientras lentamente se bajaba el telón, pronunció las siguientes palabras: *Aquí finaliza la ópera, porque en este lugar murió el Maestro.*<sup>44</sup>

Ese día el redoble de tambor de los fascistas no se escuchó en ese importantísimo estreno, Toscanini, profundo antifascista, se negó a que se tocara al comienzo el Himno *Giovinezza*<sup>45</sup> tal y como deseaba Mussolini. El resultado fue que el ofendido Duce prefirió permanecer alejado de la solemne velada.<sup>46</sup>

Al día siguiente, el 27 de abril, toda una página del diario el *Corriere della Sera* entrega una información exhaustiva del acontecimiento. Sobre Miguel Fleta, Gaetano Cesari escribió:

La scelta del tenore Fleta corresponde a ciò che la parte del Principe Calaf richiede: note robuste e squillanti, requisiti di senso teatrale e di stilizzazione tenorile. Fleta di queste qualità fece largo ed anche appropriato uso. Si profuse nella declamazione facendola vibrare caldamente; fraseggiò puccinianamente arie ed ariosi, eccellendo nell'ultimo atto al momento della prova: «Ma il mio misterio è chiuso in me».<sup>47</sup>

En el *Heraldo de Madrid* se podía leer:

Miguel Fleta (...) que acaba de estrenar con éxito clamoroso en la Scala de Milán, y por cuya actuación, quizá la más afortunada de su vida artística, ha dirigido tan entusiastas felicitaciones a Fleta el célebre maestro Toscanini.<sup>48</sup>

---

de 1926, p. 467. «Giacomo Rimini (Ping)», *L'Ill. It.*, año LIII, n.º 18, 2 de mayo de 1926, p. 467. «Emilio Venturini (Pang)» *L'Ill. It.*, año LIII, n.º 18, 2 de mayo de 1926, p. 467. «Francesco Dominici, nella parte dell'imperatore», *L'Ill. It.*, año LIII, n.º 18, 2 de mayo de 1926, p. 470. «Finale dell'atto I: il principe Calaf si offre per la prova (disegno di M. Vellani Marchi), *L'Ill. It.*, año LIII, n.º 18, 2 de mayo de 1926, p. 467.

44. Ernest Krause, *Puccini...*, *op. cit.*, p. 234.

45. El Himno *Giovinezza* era el del Partido Fascista Italiano entre 1924 y 1943, posteriormente utilizado junto a la Marcha Real en el Reino de Italia e himno oficial durante la República de Saló.

46. Ernest Krause, *Puccini...*, *op. cit.*, p. 234. Mucho se ha escrito sobre las relaciones entre *Turandot* y la ideología fascista pero no cabe mayor error que pensar que Puccini intentase adaptar la obra y el fascismo para así ganarse su favor, nunca estuvo Puccini tan ansioso de contactos y de escribir como con *Turandot*. Sin embargo, la profesora Fiamma Nicolodi ve claros los paralelismos entre el tratamiento del pueblo como una masa de carácter grotesco y deformado y el fascismo. Véase [www.puccini.it](http://www.puccini.it).

47. Alfonso Carlos Saiz Valdivieso, *Miguel Fleta: memoria...*, *op. cit.*, p. 241.

48. «Página teatral de Heraldo», *Heraldo de Madrid*, Madrid, sábado 8 de mayo de 1926, p. 4.

Asimismo en las revistas ilustradas *The Illustrated London News*<sup>49</sup> y *Nuevo Mundo*<sup>50</sup> recogieron sendas fotografías del tenor aragonés vestido como príncipe Calaf.



Figura 1. Miguel Fleta en el papel de *Príncipe Calaf*, 1926<sup>51</sup>

Acertadamente, Mercedes Viale Ferrero<sup>52</sup> califica de compleja la escenografía de la ópera pucciniana, susceptible de diferentes interpretaciones.

49. «Sphinx-like riddles the *motif* of Puccini's last opera: "Turandot" - a gorgeous production at Milan», *The Illustrated London News*, Londres, 1 de mayo de 1926, n.º 4.541, vol. 168, pp. 820-821.

50. «La vida de los escenarios», *Nuevo Mundo*, Madrid, año xxxiii, n.º 1.689, 4 de junio de 1926, p. 32.

51. «El teatro. Revista de espectáculos», *Blanco y Negro*, año xxxvi, n.º 1.827, Madrid, 23 de mayo de 1926, s. p.

52. Mercedes Viale Ferrero, «Reflessioni sulle scenografie pucciniane», *Studi Pucciniani 1*, Lucca, Centro di studi Giacomo Puccini, 1998, pp. 19-39.

Evidentemente, *Turandot* no es una excepción. El escenario se convirtió en el espejo de Oriente, las flores, los colores, la arquitectura o los sonidos fueron reflejos del mismo. Los escenógrafos de La Scala, los pintores Galileo Chini (1873-1956)<sup>53</sup> y Giovanni Magnoni, trabajaron bajo las órdenes de M. Vellani Marchi (1851-1927)<sup>54</sup> creando arquitecturas fantasiosas, palanquines, gemas y telas, dejando el vestuario en manos de Luigi Sapelli, llamado Caramba<sup>55</sup> (1865-1936) y Umberto Brunelleschi (1879-1949).<sup>56</sup> Estos bocetos, fieles al ambiente, fueron mostrados y aprobados por el maestro.<sup>57</sup>

Los figurines de Rosa Raisa y Miguel Fleta se inspiraron en trajes auténticos orientales destacando todos ellos por su riqueza, colorido y vistosidad. De este modo, Miguel Fleta vistió camisola bordada de gran brillo y elegante tocado. (Fig. 1) Rosa Raisa lució un vestido largo ricamente estampado con mangas murciélagos así como una elaborada tiara que se inspiraba en una *kokoshnik*, es decir, una de las diademas tradicionales de las labradoras rusas. (Figura 2)

- 
53. No debemos olvidar que Galileo Chini trabajó desde 1911 hasta 1914 en Bangkok decorando la Sala del Trono del rey de Siam. VV. AA., *Galileo Chini. Dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2006. Moreno Bucci, «Scene di Galileo Chini, musica di Giacomo Puccini», en *La scena di Puccini*, a cura di Vittorio Fagone e Vittoria Crespi Morobio, Catalogo della mostra, Lucca, Fondazione Raggiante, Maria Paccini Fazzi editore, Lucca, 2003, pp. 55-73. *Penso per le scene. Io già parlai molto tempo fa a Paris e qui a Brunelleschi per i figurini; accolse l'idea ma poi rimase lì. Ora ho visto Chini, quello della scena di Schicchi, che ha abitato 4 anni al Siam e in China. Lui sarebbe felice di «bozzettarmi» le scene. Prima di dirgli di sì, aspetto che tu e Renzo mi diciate il compenso. Io ritengo che con Chini e Brunelleschi si potrà avere una «mise en scène» artistica e soprattutto inconsueta e originale. Andare a cercare all'estero (Vienna, Berlino) non conviene e, a dir la verità, io sono per affidare ad artisti nostri il compito importante.* En Eugenio Gara, *Carteggi Pucciniani*, Milán, Ricordi, 1958, carta n.º 882, p. 548.
54. Enrichetta Cecchi, *Memorie in figura: 180 disegni di Mario Vellani Marchi*, Módena, Tipolito Coopitp, 1979. *Mario Vellani Marchi, Modena 1895-Milano 1979*, Galleria d'arte Ponte Rosso, 1995.
55. Laura Maria Morelli, *Luigi Sapelli (Caramba) scenografo e costumista*, Tesis doctoral, Facoltà di Lettere e Filosofia, Bologna, Università statale, 1989/1990.
56. «Turandot» di Puccini alla Scala: la grande scena degli enigmi nell'atto II (disegno di M. Vellani Marchi), *L'Ill. It.*, año LIII, n.º 18, 2 de mayo de 1926, pp. 468-469. «Finale dell'atto III: il dueto d'amore tra Calaf e Turandot (disegno di M. Vellani Marchi)», *L'Ill. It.*, año LIII, n.º 18, 2 de mayo de 1926, p. 470.
57. Ernest Krause, *Puccini...*, op. cit., p. 234.



Figura 2. Rosa Raisa en el papel de la *Princesa Turandot*, 1926<sup>58</sup>

#### 4. EL SIMBOLISMO DEL COLOR DE LAS ESCENOGRAFÍAS

Según la investigadora Michaela Niccolai, Giacomo Puccini siguió las tendencias experimentalistas del color de Vasili Kandinsky (1866-1944),<sup>59</sup> que ya había puesto de manifiesto en su obra *De lo espiritual en el arte* de 1910.<sup>60</sup> De este modo, el juego de los colores fríos y cálidos muestran las

58. «Rosa Raisa nelle vesti della protagonista», *L'Ill. It.*, año LIII, n.º 18, 2 de mayo de 1926, p. 466.

59. No debemos olvidar que Goethe (1749-1832) también formuló una teoría de los colores en 1810. Según el estudioso Luigi Verdi, Kandinsky organiza *i colori in modo corrispondente al loro grado di intensità sui sensi, in un circolo i cui poli opposti rappresentano la vitatra la nascita e la morte*. En Luigi Verdi, *Kandinskij e Skrjabin*, Akademos & LIM, Lucca, 1996, pp. 86 y ss.

60. Michalea Niccolai, «Dalla Cina a Milano (passando per la Russia). Osservazioni sulla scena e i colori in *Turandot*», *Hortus Musicus*, 18, aprile-maggio 2004, Bologna, pp. 73-77.

dos personalidades antagónicas de *Turandot* y *Calaf*. Además, en el libreto de la ópera abundan las indicaciones del color. Así, leemos en el Acto I, cuadro primero:

Las murallas de la gran Ciudad Violeta: la Ciudad Imperial. Sólidos bastiones enclaustran la escena en semicírculo, aunque por la derecha se interrumpe por una gran galería esculpida y adornada con monstruos, unicornios, fénix con grandes columnas que se apoyan en el caparazón de tortugas macizas. Debajo de la galería, sostenido por dos arcos, hay un gong de resonante bronce. Sobre los bastiones están clavadas estacas con las cabezas de los ajusticiados. Al fondo a la izquierda se abren en la muralla tres puertas gigantescas. Cuando se levanta el telón la tarde está en el momento más radiante. A lo lejos vemos Pekín que resplandece con una luz dorada. El palacio está ocupado por una pintoresca multitud china que, inmóvil, escucha las palabras de un mandarín que desde lo alto del bastión y escoltado por guardias tártaros rojos y negros, lee un trágico decreto.

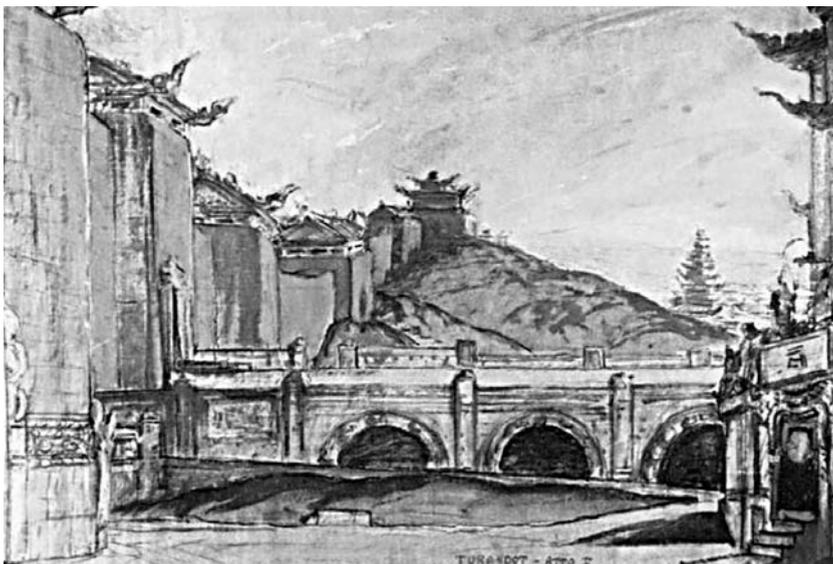


Figura 3. Escenografía del Acto I, cuadro I del libreto *Turandot* de 1997<sup>61</sup>

61. Escenografía del Acto I, cuadro primero, en *Turandot*, libreto publicado con motivo de la representación de la ópera en el teatro de la Fenice de Venecia en 1997. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venecia, Casale sul Sile, 1997, p. 9.

Según la interpretación de Kandinsky podemos leer:

Así como el naranja aparece cuando el rojo se acerca al espectador, el violeta surge al alejarse el rojo por medio del azul. El violeta tiende a alejarse del espectador. El rojo subyacente ha de ser frío, ya que su calor no hay modo de mezclarlo con el frío del azul; lo mismo sucede en el terreno espiritual. El violeta es pues un rojo enfriado, tanto en sentido físico como psíquico, por eso tiene algo de enfermizo, apagado (como la escoria) y triste. No sin razón se considera que es un color adecuado para vestidos de ancianas. Los chinos lo utilizan como color de luto. El violeta recuerda al sonido del corno inglés o de la gaita y, cuando es profundo, a los tonos bajos de los instrumentos de madera (por ejemplo, al fagot).<sup>62</sup>

Esta descripción encaja perfectamente con la personalidad de *Turandot*, una mujer que está sola y con sed de venganza. (Figura 3) Igualmente, en el Acto III, cuadro segundo, dice:

Exterior del palacio imperial, completamente blanco con mármol calado sobre el que se reflejan como flores los rayos rosados de la aurora. Sobre lo alto de la escalera, situada en el centro de la escena, el Emperador rodeado de su corte, dignatarios, sabios y soldados. A ambos lados de la plaza, en amplio semicírculo la enorme multitud que lo aclama, podemos ver el color blanco.

Y en la obra de Kandinsky leemos:

Como el blanco, que a veces se considera un no-color (gracias sobre todo a los impresionistas, que no ven el blanco en la naturaleza) es el símbolo de un mundo en el que ha desaparecido el color como cualidad o sustancia material. Ese mundo está tan por encima nuestro (sic) que ninguno de sus sonidos nos alcanza, de él solo nos llega un gran silencio que representado materialmente semeja un muro frío e infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre el alma como un gran y absoluto silencio. Interiormente suena como un no-sonido equiparable a aquellas pausas musicales que solo interrumpen temporalmente el curso de una frase o de un contenido, sin constituir el cierre definitivo de un proceso. No es un silencio muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse. Es la nada primigenia, la nada anterior al comienzo, al nacimiento. Quizá sea el sonido de la tierra en los tiempos blancos de la era glacial. El sonido interior del negro es como la nada sin posibilidades, la nada muerta tras apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza. Musicalmente sería una pausa completa y definitiva tras la que comienza otro mundo porque el que cierra está terminado y realizado para siempre: el círculo está cerrado. El negro es apagado como una hoguera quemada; algo inmóvil como

---

62. Vassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México D.F., Premia, 1989, p. 78.

un cadáver, insensible e indiferente. Es como el silencio del cuerpo después de la muerte, el final de la vida. Exteriormente es el color más insonoro; junto a él cualquier color, incluso el de menor resonancia, suena con fuerza y precisión. No como sucede con el blanco, junto al que todos los colores pierden fuerza casi hasta disolverse, dejando un tono débil, apagado. Por algo el blanco es el color de la alegría pura y de la pureza inmaculada, y el negro el de la más profunda tristeza y símbolo de la muerte.<sup>63</sup>

Con ello se representa la metamorfosis de la princesa y el triunfo del amor. (Figura 4)



Figura 4. Escenografía del Acto III de *Turandot*, 1926<sup>64</sup>

De este modo podemos afirmar que Puccini era *il manipolatore per eccellenza del «melodramma internazionale»*, dedicado *alla ricerca continua di nuovi mezzi espressivi*.<sup>65</sup>

63. *Ibidem*, pp. 73 y 74.

64. Escenografía del Acto III, cuadro segundo, en «Finale dell'atto III: il dueto d'amore tra Calaf e Turandot (disegno di M. Vellani Marchi)», *L'Ill. It.*, año LIII, n.º 18, 2 de mayo de 1926, p. 470.

65. Michaela Nicolai, «Dalla Cina a Milano (passando per la Russia)...», *op. cit.*, p. 77.