

NUEVOS PROTOTIPOS FEMENINOS PARA EL CRUCE DE SIGLOS (XIX-XX): DE LA MUJER GERMÁNICA A LA ISOLDA WAGNERIANA*

Lourdes Jiménez Fernández

En el llamado Cruce de Siglos (XIX-XX), aparecieron unos nuevos prototipos femeninos importados su mayoría desde latitudes nórdicas: Ondinas, Loreleys, Walkirias, doncellas medievalizantes de antiguas leyendas... que se incorporaron con fuerza al panorama plástico del momento bajo los postulados del Simbolismo y el Art Nouveau. Mas será el prototipo de *Mujer Germánica* característico de un nuevo modelo de mujer real, fuerte, de físico imponente, el que se convierta en referente general de otros nuevos prototipos femeninos como las heroínas de los dramas wagnerianos: *Brunilda, Kundry, Isolda, Elsa...* Por tanto partimos del modelo general al particular de *Isolda*, para ver cómo son interpretados por los artistas del momento.

El debate estético producido en el último tercio del siglo XIX acabaría con la hegemonía del Realismo para dar cabida a nuevas propuestas modernizadoras que se incorporaron con fuerza al panorama artístico del momento. El Simbolismo, y más tarde su versión más decorativa, el Art Nouveau, auténtico triunfador de las nuevas fórmulas mostradas en la Exposición Universal de París de 1900, acogerán nuevos prototipos femeninos alejados de la más inmediata realidad –aunque no tengamos siempre que relacionar temática con propuestas plásticas renovadoras-. Musas, ninfas, sirenas, náyades, hadas, doncellas medievalizantes, esfinges o vampiras; mujeres de leyenda; alegorías, y la incorporación de una nueva iconografía, la wagneriana, destacándose las walkirias como su principal y más conocido motivo, van a dominar desde mediados de los ochenta y más en particular desde los noventa en las artes del momento.

La iconografía wagneriana surge como respuesta a la demanda que se produce en la segunda mitad del siglo XIX¹ de ver escenificadas y traducidas en imágenes

* Este estudio es fruto de los trabajos de investigación realizados bajo el Proyecto I+ D de la Secretaría General del Ministerio de Educación y Cultura: PB 97/1110: *Imagen y percepción de la Mujer en la Historia*, cuya investigadora principal es la Dra. Teresa Sauret Guerrero. Asimismo, es parte de la Tesis Doctoral que estoy desarrollando sobre *La imagen de lo wagneriano en la España de fin de siglo XIX*.

¹ Aproximadamente 1861 –estreno de *Tannhäuser* en la Ópera de París– marcará la fecha de inicio de ese creciente interés por el wagnerismo en la Europa de su tiempo, sobre todo para un importante grupo de intelectuales y artistas que más tarde se reconocerían bajo las filas del Simbolismo literario y plástico: Baudelaire, Paul Verlaine, Joris Karl Huysman, Villiers de l'Isle Adam, Edouard Dujardin, Mallarmé, Joséphin Péladan...; y en cuanto a artistas plásticos: Redon, Fantin-Latour, Delville, Khnopff, Ensor, Beardsley, Arthur

gráficas los dramas musicales, véanse las óperas de Richard Wagner (1813-1883). Aunque no debemos desdeñar que uno de los principales motivos en los que se asentó esta codificación de la estética wagneriana se produjo en el último tercio del siglo XIX, cuando se consolidaba por parte de intelectuales y artistas del momento la teoría promulgada por el compositor basada en la síntesis de las artes. La *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total se convierte, de este modo, en una de las premisas fundamentales sobre las que se basó la doctrina y el ideario simbolista tanto en las artes plásticas como literarias, y que más tarde serían interpretadas bajo las formas modernistas y las más decorativas del Art Nouveau de 1900.

Esta iconografía artística no sólo estará presente como podía ser lo más usual en la producción de escenógrafos, figurinistas y demás artistas relacionados con el mundo del teatro; sino que también la tomaron autores como Odilon Redon o Aubrey Beardsley, dando vida gráfica de forma ejemplar a muchos de los personajes de sus óperas, atraídos por la fascinación que inspiraban las leyendas y antiguos mitos que Wagner había tomado como base para la construcción de sus dramas musicales.

La nueva iconografía femenina wagneriana, surgida de mundos de leyendas y mitos ambientados principalmente en el Medievo: *Tristán e Isolda*, *Lohengrin*, *El Holandés Errante*, *Maestros Cantores*, *Tannhäuser*..., las hijas del Rhin u ondinas, así como las diosas y vírgenes guerreras que pueblan la Tetralogía: *El Anillo de los Nibelungos*, *La Walkyria*, *Siegfried*, *El Ocaso de los Dioses*, y la atrayente y enigmática *Kundry* de su última creación *Parsifal*, aportarán un prototipo particular al ideario femenino finisecular al que venimos denominando como **mujer germánica**². Este prototipo abarcaría desde personajes alegóricos: *Germania*; de leyenda: como las protagonistas wagnerianas –*Kundry*, *Isolda*, *Elsa*, *Brunilda*...; *Amazonas*, *Loreley*, *Walpurgis*...; así como por extensión todas las mujeres de ficción y reales que tenían su propio mundo situado más allá de las orillas del Rhin, es decir, hacia el norte de Europa. No vamos a hacer distinciones entre las diferentes nacionalidades que pueden tener cabida en este prototipo: suecas, escandinavas, de la antigua Bretaña..., refiriéndose, por tanto, al modelo físico de las mujeres del norte de Europa, frente al modelo mediterráneo de rasgos más suaves, tez morena... que se codificó a lo largo del siglo XIX para las españolas, italianas o francesas.

Rackham, Stassen, Vallotton, Egusquiza... Aclaremos que tomamos esta efeméride parisina como eje de partida del wagnerismo en Francia, sin entrar a estudiar su influencia en otros países: véase Inglaterra, España, Italia..., por ser esta cuna de la modernidad artística y actuar de catalizador de las nuevas propuestas surgidas en el panorama europeo.

Otra fecha clave sería la de 1876, estreno de la Tetralogía en el teatro de los Festivales –*Festpielhaus*– de Bayreuth en presencia de Richard Wagner, estableciéndose desde ese momento sus montajes escenográficos como los representantes originales de la estética wagneriana, marcando de este modo la línea plástica e iconográfica de la producción wagneriana posterior.

² Con anterioridad ya efectué un análisis aproximado en JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, L.: “Introducción de la iconografía wagneriana en la Barcelona de la Restauración (1882-1885)”, *Boletín de Arte*, nº 20, Universidad de Málaga, 1999, págs. 211-236 (especialmente las páginas: 220-221, 224-233).

La **mujer germánica** se concibe como una variante de la mujer bárbara –término acuñado por los romanos, y que persistió al referirse a las gentes del norte, frente a la cultura mediterránea–. El prototipo de mujer germánica en su variante bárbara –interpretada sobre todo a partir de ambientaciones de mundos de leyenda y primigenios, así como por un pasado medieval que tan de moda habían puesto los prerrafaelistas ingleses–, se va a caracterizar por una apariencia física de rasgos belicosos, de carácter salvaje, viril... con antecedentes iconográficos en las amazonas. En definitiva, se destaca ante todo por la rotundidad de sus volúmenes: brazos musculosos, anchas caderas, hombros y cuello robustos, larga melena –normalmente de color claro–, y bien se nos aparece ataviada de guerrera –caso de las walkirias, o con túnicas de corte medieval como *Elsa de Lohengrin*, *Elisabeth de Tannhäuser*, o *Isolda del Tristán e Isolda*. Además de por su apariencia física, esta mujer se distinguirá por su seguridad en sí misma, rasgos, por tanto, excluyentes de una mujer débil, frente a una mujer fuerte, desafiante y llena de valores. Muchas veces las veremos como redentoras del mundo masculino en la mayoría de los ejemplos wagnerianos, frente a un mundo de varones débiles y llenos de valores abstractos.

Podríamos tomar como ejemplo bastante elocuente, no sólo por su representación gráfica, sino también por el comentario que acompañaba a la misma en una revista ilustrada de la época, como la barcelonesa *La Ilustración Artística*, donde apareció en un homenaje por la muerte de Hans Makart³, una obra titulada *Germania*⁴ (Fig. 1), de la que se hacía el siguiente comentario que transcribo entero por ser de relativa importancia en la definición de este prototipo de **mujer germánica**:

Aunque haya sido muy comun representar á las naciones por medio de matronas, en las cuales los artistas han encarnado, ó han pretendido encarnar, los rasgos mas salientes de la fisonomía de cada pueblo, es indudable que Makart, simbolizando á su patria, dio otra prueba

³ Hans Makart (Salzburgo, 1840-Viena, 1884). Estudió en las Academias de Viena, Salzburgo y Munich entre 1859-1865. Sería profesor de la Academia de Bellas Artes de Viena en 1878, más miembro de honor de la de Munich desde 1872. Gran parte de su producción artística fue difundida en la época por las revistas *Ilustradas*, en las que existe gran cantidad de ejemplos, como este que exponemos del homenaje que le hiciera *La Ilustración Artística* de Barcelona en 1884, con motivo de su fallecimiento. Aunque la obra que reproducimos no es de temática explícitamente wagneriana –no obstante, sus referencias iconográficas nos recuerda a muchas de las walkirias que circulaban por la época–, este sí tiene una producción importante de temática wagneriana. Podemos decir de él que, junto al francés Fantin Latour y al español Rogelio de Egusquiza, compondrían un grupo que podríamos nombrar como “pintores alucinados” o “auténticos místicos del wagnerianismo”, como llamara a Egusquiza Francesc Fontbona (“La pintura modernista en España”, en HOFFSTÄTTER, H. H.: *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona, Edit. Blume, 1981, pág. 268). Artistas que tras entrar en contacto, bien con Wagner –caso de Egusquiza o el propio Makart–, bien asistiendo a la puesta en escena de los dramas wagnerianos, cambiarían radicalmente su trayectoria artística –mayoritariamente academicista–, para pasar a una pintura de marcado carácter simbólico o de influencia del simbolismo alemán. Podemos nombrar de entre la producción wagneriana de Makart temas de *El Anillo de los Nibelungos*: “El beso de la Walkiria”, “Siegfried y Sieglinde”...; o “Venus y Tannhäuser” entre otras.

⁴ “Germania” por H. Makart, *La Ilustración Artística*, Barcelona, Año III, nº 148, 27 de Octubre de 1884, pág. 352.

de la independencia artística y de lo poco en que tenía las tradiciones, cuando estas no tenían motivo histórico ni estético de ser. Así nuestro malogrado artista personificó en esa figura, llena de vida y de fuerza, la fuerza y la vida de la Alemania moderna, sin recurrir á las sempiternas matronas, vestida y armada á lo Minerva, copiada de un patron hecho para todos los casos de esta naturaleza, sin distincion de tipos ni de nacionalidades.

La Germania de Makart es la encarnación de una raza; no puede confundirse con la alegoría o símbolo de ningun otro pueblo; su belleza es germana pura, germanos son su tocado y sus armas, germano el aire de superioridad que respira, templado, empero, por esa mirada dulce, propia de las bellezas del norte.

El pincel de Makart no podia producir sino obras de primera fuerza⁵.

Desde sus inicios, esta iconografía está estrechamente relacionada con la imaginería producida por los montajes exhibidos en los teatros alemanes, y la traducción que hicieron los artistas relacionados con estos círculos. Era lógico que así fuera, pues los estrenos de sus óperas se efectuaron en fechas más tardías en el resto de los países; por ejemplo en España, el primer estreno no tuvo lugar hasta 1876 con el *Rienzi* del Teatro Real y el *Lohengrin* del Teatro Principal de Barcelona en 1882⁶.

La generalización de esta iconografía se hará más evidente en el panorama gráfico europeo desde el estreno de la *Tetralogía: El Anillo de los Nibelungos, La Walkiria, Sigfrid y El Ocaso de los Dioses* el 13.8.1876, en el Teatro de los Festivales –*Festpielhaus*– en Bayreuth. Esta difusión plástica se realizará a través de pequeños impresos: ediciones especiales de los dramas wagnerianos ilustrados con fotograbados de los montajes del *Festpielhaus*; álbumes –que actuaban como guías– expresamente realizados para los visitantes de Bayreuth; estampas de los dramas wagnerianos representando tanto obras artísticas, como traducciones gráficas de los montajes que eran publicadas por las revistas ilustradas; postales de cantantes; de escenografías; postales artísticas que reproducían obras pertenecientes a los dramas wagnerianos representados por nombres como: Michael Echter, Josef Hoffmann, Gustav Goldberg, Claus Ritter, Hermann Hendrich, Ferdinand Leeke, Franz Stassen entre otros muchos; postales con efigies del compositor y personas allegadas a este: familia, directores de orquesta, amigos; carteles, etc..

⁵ “Germania, cuadro de Makart”, Sección *Nuestros Grabados, La Ilustración Artística*, cut. cit., pág. 346.

⁶ Para la introducción de esta iconografía wagneriana en la Barcelona de la Restauración, ver el estudio que efectué en: JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, L.: “Introducción de la iconografía wagneriana en la Barcelona...”, *op. cit.*, págs. 211-236. En general para el caso barcelonés ver la obra de JANÉS I NADAL, A.: *L’obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives i Casajuana, Ajuntament de Barcelona, 1983.

Como podemos observar, Bayreuth se convierte en un antecedente de la factoría *Disneyland*, patentando todas y cada una de las imágenes salidas de la mente del compositor, preservando desde el primer momento la indiscutible paternidad de los dramas wagnerianos. Es curioso advertir cómo en los pequeños álbumes sobre *Bayreuth* editados mayoritariamente por casas alemanas de Berlín, Leipzig, Bayreuth..., se ofrecía un programa exhaustivo para la mejor comprensión del visitante de lo que era y podía significar el viaje y la estancia en la sede de los *Festivales wagnerianos*. Tomemos como ejemplo una edición temprana de 1889⁷, en el que en una deferencia sin precedentes hacia el visitante extranjero, presentaban el índice de materias traducidos al francés, inglés y alemán.

Generalmente estas se trataban de publicaciones no demasiado voluminosas, algunas exhibían encuadernaciones industriales con decoración de roleos y motivos geométricos y vegetales del más acentuado gusto rococó, o portadas en las que se podían incluir un grabado con la efigie del compositor y una interpretación del *Festpielhaus* –teatro de los Festivales–, como motivo central⁸. Solían estar constituidas por unas 60 páginas no más, donde se recogían pequeños ensayos o acercamientos sobre: “La ville de Bayreuth”, una breve aproximación a la biografía del compositor: “Richard Wagner”, “La salle des représentations scéniques”, “La série des oeuvres de Wagner qui seront représentées cette année”; “Biographies des artistes”, “Excursions dans les environs immédiates et au loin”, “Le retour”, y “Advertisements”. Todo ello ilustrado por grabados sobre la villa de Bayreuth, edificios más relevantes, el propio teatro, la villa Wahnfried –casa de la familia Wagner–; fotografías de los principales cantantes de los dramas: Amalia Materna, Therese Maltén, Erns van Dyck, Franz Betz...; directores como Hans Richter, e imágenes de los lugares propuestos para su visita como Bamberg, Nuremberg, la Suiza Francesa, Munich, Ratisbona o Kissingen⁹.

Bayreuth y los *Festivales*, se van a convertir de alguna forma, en los codificadores de la iconografía wagneriana que más tarde exportarían al resto de los países europeos. Podemos destacar que estas imágenes tendrían por regla general artistas mayoritariamente alemanes o centroeuropeos que trabajaban en el círculo de Bayreuth y en teatros alemanes; en este se incluyen desde escenógrafos y figurinistas como el vienés Josef Hoffmann (1831-1904), –que realizó los diseños para la *Tetralogía* del estreno en los Festivales del año 1876–; hasta Claus Ritter que ilustró el *Parsifal*¹⁰ en un álbum con fotograbados de las distintas escenas del drama,

⁷ *Bayreuth Album, 1889*. Berlin, Verlag von Haasenstein & Vogler, Typ. Sam Lucas, Elberfeld, 1889. Biblioteca de Catalunya.

⁸ Véase la portada del *Bayreuth Album, 1896*. Elberfeld, Drud und Verlag von S. Lucas. Biblioteca de Catalunya.

⁹ Cito por la edición del *Bayreuth Album, 1889*, siguiendo los distintos apartados en los que se dividía la guía sobre *Bayreuth*.

¹⁰ *Parsifal von Richard Wagner*. Bayreuth, Kunstverlag von Heinrich Heuschmann jun. in Bayreuth, s/f., (hac. 1888). Legado Joaquim Pena, Unidad Gráfica, Biblioteca de Catalunya. Agradezco especialmente al Dr. Francesc Fontbona la consulta de este legado del musicólogo catalán.

y prólogo introductorio de Hans Wolzogen¹¹. El estilo de estas primeras composiciones se caracterizaba por un realismo detallista, y a veces ingenuo, en las que mayoritariamente hacían una traducción lo más fiel posible de las escenificaciones.

Pero veamos cómo serán interpretados estos nuevos prototipos femeninos por los artistas del cruce de siglos. La segunda mitad del siglo XIX vio emerger un nuevo modelo de mujer, real, consciente, que reclamaba sus derechos, y tenía en el movimiento feminista su bandera reivindicativa de ciudadana con mayúsculas, privilegio de los que fueron despojadas tras la nueva construcción cultural llevada a cabo por la Revolución Francesa y las revoluciones liberales. Éstas excluyeron a las mujeres como ciudadanas y poseedoras de los mismos derechos políticos que los hombres, otorgándoseles la esfera de lo privado –ámbito doméstico–, en el que no tenían acceso a ninguna clase de poder, excepto el familiar y la subordinación al marido. Esta contradicción fue refrendada por teorías naturales y biológicas, que exponían las diferenciaciones sociales entre ambos sexos, y que tuvieron amplio eco en su momento.

No será hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX, cuando comencemos a observar cierto empuje por parte de los sectores de mujeres vinculadas a grupos feministas, en la reivindicación de sus derechos de los que habían sido apartadas. Además de ello, la incorporación de la mujer de las clases populares al trabajo y la independencia económica que esto implicaba apoyadas en las teorías marxistas y socialistas suponía una clara alteración del ideal femenino que se había codificado en el modelo virtuoso del ángel del hogar: madres y esposas ejemplares. Los métodos anticonceptivos que provocarían un cambio en el modelo demográfico; el descenso de la mortalidad; o el aumento de la prostitución en las grandes ciudades entre otros factores, llevó al mundo masculino a un miedo creciente ante ese “emerger” de la “nueva” condición femenina, creando para ello una imaginería artística reflejo de sus propios temores.

La división tradicional que se viene haciendo a estos prototipos tras el estudio pionero de Mario Praz¹² en mujeres fatales y virginales codifican la extensa imaginería expuesta en muchas de las obras del cruce de siglos, que tienen a la mujer como principal sujeto. No vamos a entrar en la definición de estos prototipos, remitiendo a los estudios¹³ más importantes llevados a cabo hasta la fecha en los que ya se sistematizan y amplían los propuestos por Praz.

¹¹ Hans Paul von Wolzogen (1848-1938), escritor y filólogo. Acudió en 1876 a Bayreuth al primer festival, habiendo ya publicado obras como una *Guía temática a través de la música para el festival de Richard Wagner “El Anillo del Nibelungo”*, Leipzig, 1877. Fue llamado por Wagner en 1877 a Bayreuth, para encargarse de la redacción de las *Bayreuther Blätter* (1878-1938) que dirigió hasta su muerte, órgano difusor de la música e ideas wagnerianas en el mundo.

¹² PRAZ, M.: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.

¹³ Son bastantes los estudios que se han hecho hasta la fecha sobre los prototipos creados en el siglo XIX y primera mitad del XX, sólo voy a destacar de alguna manera los más recientes. Entre los ensayos publicados por investigadoras españolas debemos citar: BORNAY, E.: *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 2ª ed. 1995; BORNAY, E.: *La cabellera femenina*. Madrid, Cátedra, 1994; PEDRAZA, P.: *La Bella, enigma y pesadilla. Esfinge, Medusa, Pantera...* Barcelona, Tusquets, 1991; AA.VV.: *VIII Jornadas de Arte. La Mujer en el Arte Español*. Madrid, Dpto. Hª Arte “Diego Velázquez”, Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., 1997; SAURET GUERRERO, T. (coord.): *Historia del arte y mujeres*. Málaga, Col. Atenea, Universidad de Málaga, 1996.

La irrupción de la imaginería wagneriana en el contexto artístico de su época viene marcado además de como acabamos de ver por la influencia que ejercían los propios Festivales de Bayreuth y los prototipos codificados por sus artistas por la interpretación que bajo el prisma de las distintas tendencias plásticas –véase Simbolismo, Art Nouveau, Realismo...–, se llevaron a cabo. No es mi intención dar una aproximación sistemática de cada uno de estos arquetipos, sino profundizar en uno de ellos suficientemente conocido como es el de *Isolda*, paradigma de mujer fuertemente caracterizada en su papel en el drama, y que será traducida a las artes plásticas por consagrados nombres de la vanguardia artística como Franz Stassen, Fernand Khnopff, Jean Delville, John S. Sargent, Aubrey Beardsley o Rogelio de Egusquiza, entre otros.

El *Tristán e Isolda* wagneriano tomó como base de su poema dramático la leyenda homónima *Tristán e Iseo* del siglo XII de Gottfried de Estrasburgo, que a su vez se remontaba a orígenes ingleses y celtas más antiguos.

La leyenda de *Tristán e Isolda* se remonta en sus orígenes al siglo XII, en la confluencia de varias tradiciones como las occitana y la nórdica. El texto más antiguo que ha llegado hasta nuestros días es el *Tristrem*, de Thomas (hac. 1170) y conservado fragmentariamente (unos cinco fragmentos de cinco mil versos en total). Otra de las versiones importantes conservadas es el *Tristán* de Béroul, poeta normando del s. XII, del que nos ha llegado solamente un fragmento de unos cuatro mil quinientos versos. En cuanto a las versiones producidas por poetas germanos, el más conocido es el *Tristan und Isolde* (hac. 1210) de Gottfried von Strassburg, quien tomó como referente la obra de Thomas y que sirviera como base referencial a Richard Wagner en el siglo XIX. Ya en el siglo XV, aparecerá en Inglaterra la versión de Thomas Malory, *La Muerte de Artús* (hac. 1470), de cuyos libros destacaría el perteneciente a la leyenda *The Passion of Tristram and Isoulde*, que tomaría en el siglo XIX Aubrey Beardsley (1872-1898) para ilustrar *Le Morte d'Arthur* (1893), y especialmente los episodios que sobre el tema del *Tristán* aparecían en el mismo. En el siglo XVI en Alemania, sólo Hans Sachs (1494-1576) intentó componer un drama de este tema, *Tristrant mit Isalde* (1553), que no llegaría a terminar.

En el siglo XIX y con el Romanticismo se daría un resurgir del tema, interpretándose la leyenda como símbolo de la firmeza o indisolubilidad del amor de los amantes, en definitiva, de la belleza y de la muerte: quien contempla la belleza (el poeta) está destinado a la muerte terrena a favor de una vida eterna. Esta recuperación del drama también se debió a la fascinación que ejercieron los temas medievales a través de autores como Walter Scott, Heinrich Heine...; además de la traducción plástica que hicieron los miembros de la Hermandad Prerrafaelista, que también remitieron al drama del *Tristán* como Burne Jones o William Morris, acercándose a través de la versión de Thomas Malory al igual que Beardsley. No remitimos a otras versiones aparecidas en el s. XIX sobre la leyenda, pues son de menor importancia, viéndose relegadas por la interpretación que hiciera Richard Wagner.

Ya en la prensa ilustrada del momento en España, al presentar alguna obra que tuviera como referente a la leyenda del *Tristán e Isolda*, mayoritariamente de artista extranjero, hacían especial hincapié en el resurgir del tema a través del drama musical de Richard Wagner.

*La primitiva leyenda de los amores de Tristán e Isolda, probablemente de origen celta, es de fecha remotísima. Popularizada en el siglo XII por los bardos del Norte de Francia, no tardó en transmitirse á otras literaturas, como la española, italiana, alemana, eslava y escandinava, recibiendo últimamente su consagración, por decirlo así, en el imponderable drama musical de Ricardo Wagner (...)*¹⁴

No obstante, vamos a ocuparnos de la descripción que del drama hiciera Wagner. Utilizó para ello como fuentes directas las distintas versiones y traducciones que aparecieron en el siglo XIX sobre la leyenda; entre ellas podemos citar la versión en alto alemán de Hermann Kurz (Stuttgart, 1844), la traducción de Karl Simrock (Leipzig, 1855) o las referencias de Hans Sachs en su ópera *Los Maestros Cantores* que a su vez había escrito una obra con el título: *Tragedia con veintitrés personajes sobre el intenso amor del señor Tristán y la bella reina Isolda*. El músico supo mantener los elementos esenciales del mito en su composición, además de tomar como ejemplo los *Himnos a la noche*, *En Hymnen and die Nacht* (1800) de Novalis, y la filosofía de Schopenhauer, principalmente de su obra *Die Welt als Wille und Vorstellung*, *El mundo como voluntad y representación* (Leipzig, 1819)¹⁵.

Asimismo ejercería un papel importante sobre la redacción del drama Mathilde Wesendock –musa espiritual, en quien Wagner podía confiar todos sus proyectos y avances en la redacción del drama¹⁶-. El matrimonio Wesendock acogió al compositor y su esposa en una pequeña villa conocida como *El Asilo*, cercana a sus propiedades en la ciudad de Zurich, en los meses en que Wagner comenzaba a trabajar en el *Tristán e Isolda*.

¹⁴ Comentario a la obra “Isolda junto al cadáver de Tristán”, dibujo de G. C. Wilmhurst en la sección dedicada a *Amores Célebres –Tristán e Isolda-*, *La Ilustración Artística*, Barcelona, nº 1493, 8-08-1910, pág. 509.

¹⁵ BAUER, H. J.: *Guía de Wagner II*. Madrid, Alianza, 1996, pág. 724.

¹⁶ Son numerosas las cartas que se conservan de la correspondencia entre ambos, básicamente referidas a cuestiones sobre la redacción del *Tristán e Isolda*. Como ejemplo, tomemos la carta que Wagner le dirigiera tras comenzar a esbozar la orquestación de la ópera el 1.5.1859, y en carta del 29.5. le confiaba a Mathilde su trabajo:

Ahora estoy ocupado con el desarrollo de la primera mitad de mi acto. A los pasajes dolientes les tengo que dedicar bastante tiempo; cuando se dan bien, de una tirada termino muy poco. Los pasajes frescos, vivaces, fogosos, se me dan en cambio muy bien: así, también en la realización técnica vivo todo de manera “triste y alegre” y dependo del tema.

Este último acto es una pura intermitencia de fiebre: -profundo, singular padecimiento y consunción, y después inmediatamente máximo júbilo y alegría-. Sabe Dios si alguien se ha tomado algo tan en serio. Cit. en BAUER, H. J.: *Guía de Wagner...*, op. cit., págs. 728-729.

El drama wagneriano dejaría una estela de continuadores empujados a recrear la antigua leyenda, y además ejerció una influencia más que destacable en el último tercio del siglo XIX, sobre todo para los ambientes literarios y artísticos de la vanguardia simbolista. De entre todos ellos Joséphin Péladan¹⁷ (1858-1918), nombre importante en los círculos artísticos parisinos, fundador de la Rose + Croix, tenía a Wagner como uno de los pilares en los que apoyó su nuevo ideario estético.

El Sar Péladan además de ser el generador de una nueva corriente pseudomisticista tuvo una producción literaria que no quedaría más que como una anécdota en su momento, pero que es representativa de un determinado grupo y gusto estético por el decadentismo, por el simbolismo de finales de siglo. La obra literaria llamada por este como "l' Oeuvre Péladane", está caracterizada por todos los ingredientes propios del decadentismo y esteticismo finisecular: seres andróginos –especialmente mujeres–, el amor lésbico, el culto a Leonardo, el prerrafaelismo y sobre todo el aspecto que nos interesa destacar aquí, la música de Wagner. En muchas de sus obras inserta fragmentos de sus óperas, protagonistas que asisten a veladas operísticas wagnerianas o participan de muchas de las características de los héroes-heroínas wagnerianos como del pseudomisticismo del *Parsifal*. Pero detengámonos en una de ellas, el *Trionfo della Morte de la Victorie du Mari*, donde, durante la ejecución de *Tristán e Isolda*, en Bayreuth, los dos amantes, Adar e Izel, hechizados por la "satánica" música de Wagner, se abandonan a excesos eróticos.

Jusqu'à Bayreuth, la volupté était leur recherche, depuis le sort jeté par l'oeuvre de Wagner, les spasmes ne servaient plus que de moyen à leur plaisir; le but c'était l'ivresse de la mort ¹⁸.

Ya en la prensa ilustrada española de la época, se hacían eco del estreno de estas obras teatrales de Péladan en París, en las que destacaban sus características místico-esotéricas, de búsqueda de mundos ideales, y reminiscencias wagnerianas.

*En el teatro de la Rose Croix, de París, se ha estrenado una producción de M. Josephin Peladan en extremo original, que su autor titula **wagneria caldea**. El hijo de las estrellas, que tal es el título de la obra, es propiamente una pastoral caldea, cuya acción se desarrolla allá por*

¹⁷ Joséphin Péladan (Lyon, 1858 – París, 1918), más conocido como Sar Mérodack J. Péladan, fundó en 1888 con el marqués Stanislas de Guaita y Oswald Wirth "L'Ordre Cabbalistique de la Rose + Croix", para más tarde al separarse Péladan de Guaita, crear como única cabeza vigente la "Rose + Croix Catholique du temple et du Graal", cuyo objetivo era la instauración de la Casta de los intelectuales. "Beauté, Charité, Subtilité" (Belleza, Claridad, Sutilidad); esta orden llega a considerar la pintura, el teatro y la música –principalmente la de Richard Wagner– como una mística, que llevan al predominio de la Belleza ante todo.

¹⁸ Cit. en PRAZ, M.: *La carne, la muerte y el diablo ... op. cit.*, págs. 407-408. (Nota 65) Ver en este mismo ensayo otros autores que también hicieron referencias al *Tristán* wagneriano en sus obras. *Ibidem*, pág. 408, nota 65.

*el año 3000 a. C., de argumento principalmente místico y abundante en bellezas literarias. Hay en ella trazos notabilísimos en los que, en excelente estilo, se expresan ideas elevadas y nuevas sobre nuestras aspiraciones hacia el ideal, sobre la voluntad, las bellas artes, la felicidad de las sociedades y el amor*¹⁹.

Otro de los autores que se destacan por su adscripción a la música del compositor va a ser el escritor Villiers de l'Isle Adam (1838-1889), que bajo la bandera del simbolismo literario mostró claras influencias wagnerianas en buena parte de su producción²⁰, reconociéndose en el *Axël*²¹ su obra más paradigmática, publicada póstumamente en 1890 –obra clave dentro de la literatura simbolista y decadentista francesa, precursora del teatro simbolista–, influencias directas de la obra wagneriana, sobre todo en el tema de la negación a la vida y el de la muerte de los amantes como en el *Tristán e Isolda* wagneriano.

El estreno de la ópera tuvo lugar en el Nationaltheater de Munich, el 10.7.1865, gracias al beneplácito del joven rey Luis II de Baviera. La prensa del momento ya se hizo eco del escándalo y la transgresión que el drama podía ocasionar en las mentes aburguesadas y conservadoras de los espectadores de la época: *El viernes próximo (26.5.1865) pasará por el escenario del Hof- y Nationaltheater el "adulterio bajo timbales y trompetas" con "música del futuro"*²².

La *Isolda* wagneriana se incorpora al panorama artístico y musical de su tiempo como una nueva heroína. Esta se alejaba de todas esas féminas de las óperas italianas que acababan irremediabilmente en la locura al final de sus días por no saber hacer frente a situaciones que se escapaban al ser femenino, esto es, al ser pasivo que había sido creado por la sociedad decimonónica, una mujer de carácter débil y enfermizo. Wagner, por tanto, plantea un nuevo prototipo de mujer que para muchos podía ser considerado un ser pasivo arrastrado irremisiblemente por la pasión, e inserta en un mundo opuesto al convencional –*Isolda* comete adulterio durante la mayor parte de la obra–. Esta obtiene en la condición de la muerte la salvación, no de su persona, sino del amor eterno, concebido y desarrollado más allá de las leyes de los hombres.

Hagamos un estudio detenido del primer acto del drama para ver cómo Wagner codifica este prototipo y luego será interpretado por los artistas. Este primer acto

¹⁹ Sección de Teatros, *La Ilustración Artística*, Barcelona, Año XI, nº 539, 25-04-1892, pág. 266.

²⁰ Villiers de l'Isle Adam conoció al compositor en París en 1865, formó parte de una visita que hicieron a Wagner, Catulle Mendès, Judith Gautier, y el propio escritor a Tribschen en 1868; asistiendo a los obligados peregrinajes a *Bayreuth*, que más tarde daría a conocer en la *Revue Wagnérienne*, "La Légende de Bayreuth", 8 mai 1885. Podemos destacar de entre su producción poética consagrada a Wagner, un poema en prosa *Azrael A Richard Wagner, au prince de la profonde musique* (1869), así como una narración incluida en los *Contes Cruels: Le Secret de l'ancienne Musique. A monsieur Richard Wagner*.

²¹ Véase el estudio sobre el *Axël* efectuado por HINTERHÄUSER, H.: "Una muerte de amor", en *Fin de Siglo, figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, págs. 123-147.

²² Aparecido en el diario alemán *Münchener Volksbote*, 23.5.1865. Cit. por BAUER, H. J.: *op. cit.*, pág. 729.

sitúa la acción en la cubierta del navío que lleva a la princesa de Irlanda, *Isolda*, a ser entregada en matrimonio al rey Marke de Cornualles. Le acompaña en su travesía su criada *Brangäne*, servidora fiel y quien portaba las pócimas o filtros que desencadenarían la acción. *Isolda* estaba confiada a *Tristán*, sobrino del rey *Marke* y caballero que mató al prometido de la princesa, *Morold*. *Tristán* acudiría más tarde a la princesa ocultándose bajo un nombre falso –*Tantris*– (el héroe triste), para ser curado por las artes sanadoras de *Isolda*. Esta, aún sabiendo de la identidad de *Tristán*, le sana de sus heridas, volviendo a Cornualles para regresar más tarde ya convertido en *Tristán*, y pedirla en matrimonio al rey de Cornualles, de quien era sobrino y fiel vasallo.

Wagner nos dibuja en este primer acto a una *Isolda* de fuerte carácter, rebelde ante las circunstancias y la situación que se le plantea, e intentando “vengarse” del mundo masculino que la oprime y humilla personificado en el héroe *Tristán* a través de los filtros entregados por su madre –pócimas del amor y de la muerte–, en especial el de la muerte.

Detengámonos en un ensayo de finales del siglo XIX publicado en Francia, *Les Femmes dan l'oeuvre de Richard Wagner*²³, para ver cómo presentan este prototipo:

*Fille et unique héritière du roi d'Irlande, la princesse Isolde répand autour d'elle l'éblouissant éclat d'une merveilleuse beauté. L'on ne peut regarder ce visage aux lignes si nobles, aux traits si purs, cette ravissante tête couronnée par une opulente chevelure d'un roux doré, ces yeux d'un bleu si profond qu'on dirait y voir refléter l'azur des grands cieux calmes, sans aussitôt se sentir porté à aimer la princesse...*²⁴.

Si analizamos este párrafo, observamos que la presenta esencialmente en sus rasgos físicos, los cuales coinciden con el prototipo de *mujer germánica* que venimos analizando, esto es, porte noble, deslumbrante brillo de una maravillosa belleza, facciones puras, opulenta cabellera entre pelirroja y rubia, ojos de un azul profundo que en conjunto conducen irremediablemente a amarla.

Sin embargo, en el primer acercamiento de Wagner a la figura de *Isolda* no la presenta en su condición física, más bien profundiza en su psicología a través de la descripción que hace su criada *Brangäne*:

²³ DESTRANGES, E.: *Les Femmes dan l'oeuvre de Richard Wagner*. Préface de Alfred Bruneau. Vingt dessins inédits de A. de Broca. París, Librairie Fischbacher, 1899. Sección de Música, Biblioteca Nacional de Madrid.

²⁴ *Ibidem*, pág. 49.

*..De la patria te apartaste/ muda y fría./ Pálida y silenciosa/ permaneciste durante la travesía./ Estuviste sin alimentarte,/ sin dormir,/ inmóvil, abatida,/ y locamente perturbada (...)*²⁵

Y la primera vez que se dirige *Isolda* en primera persona sobre *Tristán*, vemos cómo predomina su desprecio y la destrucción en general que siente hacia el mundo masculino que la ha conducido a la situación en que se encuentra, es decir, la esclavitud, vejando su condición femenina y más aún de noble princesa, recayendo en *Tristán* toda su ira.

Isolda (Con los ojos fijos en Tristán, hablando consigo misma)

*¡Por mí elegido,/ por mí perdido!.../ ¡Noble y puro,/ osado y cobarde!/
¡Cabeza consagrada a la muerte!/ ¡Corazón consagrado a la muerte!/
(A Brangäne, con inquietud, pero sonriéndole)
¿Qué piensas tú de aquel siervo? (...)*²⁶.

De estas palabras, podemos cuestionar y debatir la presencia de *Isolda* dentro de ese grupo de mujeres fatales, seductoras y vengadoras que conducen hasta la muerte inevitable a su oponente masculino; aunque no participa quizá de estas características plenamente, sí se acerca al modelo de *Salomé-Herodíade* en el primer acto del drama, antes de tomar el filtro.

Isolda al igual que *Salomé* en su condición de mujer noble y poderosa, ve como una afrenta personal el verse relegada por un hombre (*Tristán / Iokanaan*). *Isolda* exclama:

(A Brangäne)

*¿Qué piensas tú de aquel siervo?
(Brangäne) (Siguiendo la mirada de Isolda)
¿A quién te refieres?
(Isolda):
A aquel héroe/ que ante mi mirada/ oculta la suya/ y vergonzoso y tímido/ baja los ojos (...)
Por aquel, que temeroso ante la lucha,/ se desliza donde puede,/ porque en vez de novia, un cadáver,/ conquistó para su amo!/ (...)/ Interroga tú misma, / al valiente caballero/ si se atreve a acercárseme./ ¡El*

²⁵ WAGNER, R.: *Tristán e Isolda*. Cito por la edición de Kurt Pahlen, *La ópera en el mundo*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1992, págs. 31 y 33.

²⁶ *Ibidem*, pág. 37.

*saludo de homenaje/ y las respetuosas atenciones/ debidas a su señora,
olvidó/ el tímido héroe,/ para no afrontar mi mirada.../ el héroe sin
igual!*²⁷.

Tristán en el momento de matar a *Morold* –prometido de *Isolda*- se presenta como un noble héroe que lucha por su patria y los ideales caballerescos del honor; rechaza y toma a su vez a *Isolda* en matrimonio al rey *Marke* como tributo de fidelidad y lealtad hacia la persona que lo cuidó desde su infancia. *Iokanaan* en cambio se debe a un Ideal Supremo, el de servir de transmisor de unos ideales religiosos elevados, y ve en *Salomé* los peligros de la condición humana, esto es, el vicio y el pecado de la carne²⁸.

Sin embargo, *Salomé* recurre a la muerte como venganza justa de su deseo de poseer al hombre, mientras que *Isolda* invoca a la muerte para la unión eterna de su amor, del amor de *Tristán e Isolda-Isolda* y *Tristán* que se convierte en uno e indivisible.

Vamos a ver la traducción que hicieran los artistas plásticos de la época de este primer acto del drama. Hemos escogido un magnífico dibujo de Franz Stassen²⁹ (1869-1949) sobre el *Tristán e Isolda* (Fig. 2)³⁰ en el que están represen-

²⁷ WAGNER, R.: *Tristán e Isolda...*, *op. cit.*, págs. 39-41.

²⁸ Aunque en *Salomé*, la problemática es más profunda, pues existe un deseo subliminal y latente en las adaptaciones de Oscar Wilde (1854-1900) (*Salomé. Drama en un acto*, 1893), y la (*Hérodíade*, 1871) de Stéphane Mallarmé (1842-1898), sobre la virginidad:

HÉRODIADE (Mallarmé):

*Yo amo el horror de ser virgen y quiero/ Vivir entre el espanto que me dan mis cabellos/ Para, en la noche,
retraída en mi lecho, reptil/ Inviolado, sentir en la carne inútil/ El frío centelleo de tu pálida claridad./
Tú que te mueres, tú que ardes de castidad;/ ¡Noche blanca de témpanos y nieve cruel!*

Cito por la traducción de CANSINOS-ASSENS, R.: *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*. Madrid, Editorial América, 1919, pág. 222.

Del mismo modo en un drama operístico más tardío y en este caso italiano, *Turandot* (1926) de Giacomo Puccini, la enigmática princesa china también se encontraba bajo los efluvios de la virginidad al igual que *Salomé*, aunque tal vez “camuflados” por una venganza de sed eterna contra el sexo masculino, en represalia al acto de violación que había sufrido una antepasada suya. Ella exponía tres enigmas a todo príncipe que quisiera desposarla, si éstos no lo acertaban, tenían en la decapitación en acto público ante el pueblo el final de sus días. Sólo el príncipe desconocido –*Calaf*- ¿tal vez el más inteligente de todos los príncipes? adivinó los tres enigmas y a su vez planteó el de su propio nombre a la princesa, que en un final imprevisto –acostumbrados a los finales trágicos que proponía el verismo-, a través de un beso de amor, ambos se unen en el deseo y se convierten en una pareja más que feliz en aquel país lejano. (Agradezco esta sugerencia a un buen amigo, al que dedico estas líneas). Véase el argumento de la ópera en: PUCCINI, G.: *Turandot*. Traducción, estudio y comentarios de Francesc Fontbona. Barcelona, Ediciones Daimon, 1982.

²⁹ FRANZ STASSEN (Hanau 1869-Berlín 1949), se le puede considerar como uno de los ilustradores wagnerianos alemanes por excelencia, debido al gran número de publicaciones sobre las obras del músico, y atenerse a los cánones iconográficos “impuestos” desde la órbita de Bayreuth, y la imaginaria que se producía a través de los Festivales wagnerianos. Por mucho tiempo, este va a representar la plástica wagneriana, en la que varió desde las primeras ilustraciones de marcado acento Art Nouveau a una tendencia al realismo y la grandilocuencia que promulgaban los Festivales desde la segunda década del siglo XX. Su concepción de las obras wagnerianas fue muy difundida en la época a través de álbumes de ilustraciones de las óperas más representativas: *Parsifal*, *Tristán e Isolda*, *La Walkiria*...; postales, carteles, exlibris...

³⁰ Carpeta de 14 dibujos realizadas hac. 1900 de Franz Stassen, sobre el *Tristán e Isolda* de Richard Wagner. Reproducido en MOTA, J. e INFIESTA, M^a.: *Pintores wagnerianos*. Barcelona, Edic. Nuevo Arte Thor, 1988, pág. 50.

tados estos atributos a los que hemos hecho referencia sobre ambos protagonistas, y que se adecua a los patrones iconográficos impuestos por *Bayreuth* y los *Festivales*, a los que nos referimos anteriormente.

La composición de marcado acento *Art Nouveau* refleja ejemplarmente el sentido del drama wagneriano, planteando en su composición una modernidad absoluta en consonancia con la renovación en las artes del libro y el resurgir de las llamadas artes menores en el *Art Nouveau*, a pesar del realismo y firmeza del dibujo –patente en los protagonistas–, propios de los artistas alemanes. Se nos presenta *Isolda* como figura central y principal en la composición, ésta se encuadra dentro del prototipo iconográfico que hemos definido como **mujer germánica**, mujer de gran presencia física, largos cabellos, vestida por túnica y velo que a modo de echarpe le cubre la cabeza y cae sobre los hombros, de mirada desafiante, orgullosa y altiva.

Stassen se sirve de una orla decorativa que enmarca la composición, en la que dispone formas vegetales entrelazadas que ocupan todo el espacio, y que a su vez dividen la escena en dos partes, la primera y principal en la que *Isolda* se presenta como protagonista absoluta sobre la popa del barco; y la segunda, que nos muestra a *Tristán* rodeado de estas formas vegetales, de gran sentido decorativo, pero que llegan a ser asfixiantes. El artista no recurre a la palabra para especificar que estamos ante una escena wagneriana, sino que se sirve de las grafías musicales del pentagrama³¹ para ejemplificar este momento del drama.

Isolda está situada en la popa del barco que la conduce hacia las tierras de Cornualles, de imponente figura, se exalta su belleza a través del velo que le cubre a modo de echarpe desde los hombros a la cabeza. Se encuentra enmarcada por grandes masas de nubes, el mascarón sobre el que se apoya y la vela hinchada por el viento que se sitúa en segundo término. La composición en general adolece de un estatismo –que sólo se ve interrumpido por el viento que mueve levemente el velo de *Isolda* y las velas del navío– subrayado por la gravedad de sus figuras –en particular la de *Isolda*– y la rotundidad de volúmenes que se presentan tanto en su figura como en el resto de elementos que la rodean.

La figura de *Tristán* se representa en un plano inferior³², enmarque habitual en estas composiciones decorativas de orlas en el *Art Nouveau-Jugendstil*, y muy utilizadas en postales, cromos, y en general en los pequeños impresos. En la mayoría de los ejemplos, hacen indicación de un momento posterior y en cierta medida explicativa. En el ejemplo que nos ocupa, Stassen parece remitir a la condición de

³¹ Agradezco a mi amigo Juan Mora la transcripción pianística de las grafías musicales, siendo el leitmotiv de *Isolda* el presentado por Stassen.

³² Este encuadre se configura de forma habitual en artistas de la época, sobre todo del área de influencia centroeuropea y germanas, características propias del *Jugendstil*. Véase el Cartel para la XIX Exposición de la Secesión Vienesa, 1904, de Ferdinand Hodler, en la que también aparece en la parte inferior del mismo, un desnudo masculino invertido a la posición del ejemplo de Stassen, de figura esquelética y miembros contraídos.

Tristán frente a *Isolda* en el drama, como su esclavo³³ –indicado en la composición por la desnudez absoluta de su figura y las argollas que lleva sobre el cuello y en su brazo derecho situado frente al espectador–. No olvidemos que *Tristán* se presenta ante *Isolda* como *Tantris* –el héroe triste–, y Stassen nos lo expone como un héroe derrotado, abatido, reforzado por la delgadez de su anatomía, la contracción del brazo, la mano y el propio cuerpo en tensión, aumentado si cabe aún más por una mirada de alucinación. Asimismo, no debemos dejar de reseñar la presencia de una serpiente que conecta ambos espacios, el femenino –ocupado por *Isolda* que se la identifica con la luz del día, con la claridad–, frente al mundo nocturno, de muerte, que representa *Tristán*, y al que parece querer penetrar la serpiente –símbolo de la perdición femenina además del pecado–.

Otro artista que se interesó por la *Isolda* wagneriana fue Fernand Khnopff (1858-1921), quien dotaría a la protagonista de ese aire de fatalidad, misterio y erotismo que emanan muchas de sus figuras femeninas. Estas se inscriben en ese apartado de las mujeres fatales como la esfinge de *El arte y las caricias*, la enigmática mirada de la protagonista femenina de *I lock my door upon myself* (1891), de *Los labios rojos* (1897), o las mujeres narcisistas e hieráticas frente al espejo de obras como *El reflejo azul*.

Khnopff en su *Isolda*³⁴ (Fig. 3) una vez más identifica a su hermana Marguerite Khnopff –modelo de muchas de sus obras, por quien demostrara un amor casi incestuoso–, con el de la heroína wagneriana. Como en la mayoría de su producción, expone un nuevo prototipo femenino, un ser ambiguo –andrógino–, misterioso y llena de sexualidad.

Esta *Isolda* se traduce en el dibujo de una cabeza femenina enigmática, ambigua, de un erotismo latente: ojos entornados, cabeza echada hacia atrás, boca entreabierta, inserta en una atmósfera teñida por el silencio. Podríamos apuntar que aunque pertenezca a una fecha tardía en la producción de Khnopff (hac. 1905), se puede relacionar con obras de finales de siglo como *Les Lèvres rouges*³⁵ (*Los labios rojos*, 1897), en la que presenta dibujos de cabezas femeninas en primer término,

³³ *Tristán* desde el primer acto se unirá irremisiblemente a *Isolda*. Será ella quien le cure las heridas mortales que le hicieran *Morold*, el prometido de *Isolda*; se unirán en el deseo a través de la mirada que le dirige, cuando ella en venganza por esta muerte eleva la espada para matar al héroe. El filtro de muerte-amor que ofrece a *Tristán* vuelve a unirlos ya para siempre; mas cuando en el segundo acto sean descubiertos por el rey *Marke* y *Melot*, y de la lucha con este último salga una vez más herido de muerte, de nuevo será *Isolda* quien acuda –en el tercer acto– a curar las heridas de *Tristán*, aunque esta vez sin conseguirlo.

³⁴ *Yseult* (1905). Kohle (dibujo a carboncillo), 49x35 cm. Gallery Patrick Derom, Bruxelles. Creemos que la *Isolda* que reproducimos aparecida en la revista *La Ilustración Artística* de Barcelona en 1907 pueda corresponder a esta misma de la Galería Derom de Bruselas. Esta *Yseult* formó parte de una exposición celebrada en 1991, del que se publicó un catálogo con el título: *Die Symbolisten und Richard Wagner. /Les Symbolistes et Richard Wagner*. Berlín, Edition Hentrich, 1991. Aparece catalogada con los datos que reproducimos en la pág. 204.

³⁵ Un estudio aproximado sobre Fernand Khnopff y su participación en los Salones Rosa + Cruz, en OLLINGER-ZINQUE, G.: “Los artistas belgas y la Rose+Croix”, *Catálogo Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, págs. 87-103; especialmente págs. 98-103.

en una búsqueda del ideal de belleza, apoyado en el inconsciente y la intelectualidad del espectador, exponiendo todo un universo de sugerencias. No hay, por lo demás, ningún elemento que nos identifique este dibujo con el personaje de *Isolda*, ambientación escenográfica o elementos referenciales; sin embargo, en el comentario a la obra aparecido en la revista *La Ilustración Artística* de 1907³⁶, queda claro que los rasgos por los que respondía esta *Isolda* eran los de la “pasión sublime” que caracterizaba el drama wagneriano.

*Conocida la historia de los amores de Tristán e Isolda, ese poema del ciclo de la Tabla Redonda que inspiró a Wagner una de sus más hermosas creaciones, puede apreciarse perfectamente la belleza de ese busto del notable artista alemán. Los ojos, los labios, la actitud, todo respira esa pasión sublime, sobrehumana, de aquella enamorada que murió junto al cadáver de su infortunado amante*³⁷.

Hemos de tener en cuenta que *Isolda* se convirtió en el prototipo de la amante hasta sus últimas consecuencias, del amor ideal, que tiene en la muerte su máxima para la salvación de las almas.

*Désormais Isolde est tout amour. Rien n'existe pour elle et autour d'elle, sauf le bien aimé. Isolde est la plus complète incarnation de la femme amoureuse qui soit dans aucune littérature. C'est l'Amante par excellence. Tristan l'absorbe corps et âme, Tristan est sa vie, sa raison d'être, et quand Tristan mourra, elle mourra, elle aussi, sans souffrance, naturellement, parce que, sans lui, elle ne peut vivre...*³⁸.

Muy alejadas de las imágenes que sobre la heroína nos legaron artistas de la época, se encuentran las realizadas por el dibujante inglés Aubrey Beardsley (1872-1898). Este como tantos otros artistas de finales de siglo se sintió atraído por el mundo wagneriano, además de ser un ferviente admirador del maestro alemán. También debemos apuntar que en cierta medida este hecho no debiera sorprendernos, máxime cuando podemos ver al primer Beardsley bajo las influencias del *Prerrafaelismo*, especialmente de Burne-Jones, retomando también ese gusto por los temas literarios y de leyenda que tanto sedujeran a los miembros de la Hermandad, y que en el universo wagneriano se reflejaban ejemplarmente.

³⁶ *Obras notables del Arte Moderno*. “Cabeza de estudio para la figura de *Isolda*”, dibujo de Fernando Khnopff, *La Ilustración Artística*, Barcelona, Año XXVI, n° 1346, 14-10-1907, pág. 665. (Portada).

³⁷ *Ibidem*, pág. 674. (La negrita en la redacción es mía).

³⁸ DESTANGES, E.: *op. cit.*, pág. 52.

Nuevos prototipos femeninos para el cruce de siglos (XIX-XX)...

Además de todo esto, los estrenos de las óperas de Wagner se efectuaron en fechas tempranas en Londres³⁹, en un principio traducidas al inglés, para más tarde en su reposición presentarlas en el idioma original. Sabemos por testimonios de la época que era un asiduo a las representaciones wagnerianas, convirtiéndose en uno más de los intelectuales y artistas ingleses que se contagiaron del fervor wagneriano⁴⁰ que recorría por aquellos años la isla. El crítico S. W. que escribiera su necrológica en *The Studio*, definió la actitud de Beardsley ante una audición del *Tristán e Isolda* de este modo:

*Trobarse assentat darrera d'ell un dia d'execució de Tristan é Isolda, observar las sevas mans transparents cóm agarravan el silló del devant, cóm s'estremian á la emoció musical, era una experiéncia maravellosa. Cap instrument de la orquesta vibrava seguint las variacions de la música, desde l'apassionament fins á la desesperació, como vibrava l seu cos*⁴¹.

Aubrey Beardsley no limitaría su producción wagneriana a ilustrar sólo el *Tristán e Isolda* en la versión de Malory, incluyéndose también los dibujos realizados sobre *El Anillo de los Nibelungos* y su versión de la leyenda de *Tannhäuser*. Es muy conocido su dibujo de *Sigfrido* (hac. 1892-1893) que regalaría a Burne Jones, o *Die Götterdämmerung* (hac. 1892), en el que resuenan los ecos del propio Burne Jones; así como varias ilustraciones que formaban parte para una serie sobre la ópera de Wagner *El Anillo de los Nibelungos* que proyectaba realizar, y de los que sólo publicó un pequeño número en *The Savoy*. Ilustración para *El oro del Rhin*, reproducido en *The Savoy* (nº 2, abril 1896), en la que se representa a Wotan, Loge y Fafner; otra ilustración para *El Oro del Rhin* representando de nuevo a Wotan y Loge, que apareció como portada de *The Savoy* (nº 6, octubre 1896); el frontispicio para *The Comedy of the Rhinegold*, en la que se muestran *Las hijas del Rhin*, *The Savoy* (nº 8, diciembre 1896), así como en este mismo número también incluyó: dibujos de Erda, Alberico y Floshilda.

Otra ilustración muy conocida es *The Wagnerites*; así como su propia interpretación sobre la leyenda de *Venus y Tannhäuser*, en la que se apartaría de la versión wagneriana, para inspirarse libremente en la estancia del caballero *Tannhäuser* en la montaña del Venusberg, *The Story of Venus and Tannhäuser or Under the Hill* (1896, 1ª versión; 1907, 2ª versión), la cual no llegaría a ver publicada, en una transcripción magistral entre artes plásticas y literarias muy en la línea decadentista del fin de siglo.

³⁹ Los estrenos principales se dieron en la década de los 70 y 80: *Rienzi* (27-1-1879) en inglés. *Lohengrin* (8-5-1875; en italiano), (7-2-1880; en inglés), (18-5-1882; en alemán). *Tannhäuser* (6-5-1876). *Tristán e Isolda* (20-6-1882), con Hans Richter como director. *Los Maestros Cantores de Nüremberg* (30-5-1882, en alemán), (13-6-1889, en italiano), (22-1-1897, en inglés). *La Walkiria* (16-10-1895, en inglés), (13-6-1896, en francés).

⁴⁰ El wagnerismo en Inglaterra se desarrolló principalmente entre 1888-1895, conociéndose bajo el término *wagnerianism*, el cual quizá a imagen de las *Revue wagnérienne* francesa, desarrolló en Londres la revista *The Meister* como principal órgano de difusión. Cit. en BAUER, HJ.: *op.cit.*, pág. 781.

⁴¹ Cit. por RIQUEL, A. de: "Aubrey Beardsley", *Juventut*, Barcelona, Any I, nº1, 15 Febrer 1900, págs. 6-11, pág. (10).

Volviendo al tema del *Tristán e Isolda*, realizó varias versiones, unas directamente inspiradas en las representaciones del drama wagneriano, como el dibujo de Katharina Klavsky (hac. 1892) cantante de la época en el papel de *Isolda*; o la excelente litografía en color reproducida en el suplemento de *The Studio* (octubre 1895), sobre *Isolde*.

Esta litografía *Isolde* (Fig. 4), casi coetánea a sus referentes sobre la leyenda del *Tristán* aparecidos en el libro *Le Morte d'Arthur* (1893-1894), aunque más cercana a las ilustraciones para la *Salomé* de Wilde, fue muy difundida en su época⁴². En ella Beardsley nos expone una *Isolda* moderna, contemporánea, vestida a la manera de la época con una gran pamelita a modo de alas de mariposa, en la que apuradamente bebe el filtro mágico de la copa. Se destaca sobre un fondo de pesados cortinajes de color rojo, siempre el mundo del teatro como elemento constante en la producción beardsliana, la representación escénica de la leyenda llevada hasta nuestros días. Una original pulsera cuelga del brazo de *Isolda*, una pulsera de corazones que nos indica la capacidad amorosa de *Isolda*, del propio *Tristán*, y el símbolo de la pasión —representado por el color rojo—, que se convierte en referente gráfico del deseo, de la unión de los amantes, como esa melodía infinita que recorre el drama wagneriano. La estilización de la figura, el trazo sinuoso de sus líneas, la contraposición de *Isolda* frente a la desnudez del espacio vacío, desnudo, del primer plano, la convierten en una de las ilustraciones más bellas que sobre la protagonista femenina se llevaron a cabo en el momento.

Más el mayor número de ilustraciones dedicados a la leyenda de *Tristán e Isolda* se perfilaron en *Le Morte d'Arthur*⁴³ (2 vols. 1893-1894), versión de la obra de Thomas Malory del siglo XV *La Muerte de Artús* (hac. 1470), del que destacamos en la interpretación de Beardsley el episodio sobre el *Tristán* inserto en la obra general *The Passion of Tristram of Iseult*. En estas ilustraciones su visión del universo prerrafaelista es aún bastante notable, particularmente a través de Burne Jones, y las decoraciones para libros ilustrados que hiciera este último para la Kelmscott-Press de Hammersmith Londres, fundada por William Morris en 1891; así como de las ilustraciones de libros medievales que resurgirían en ese momento, y el hallazgo del descubrimiento del arte ornamental celta que fue secundado por artistas como Walter Crane o el francés Eugène Grasset. Sin embargo, ya se dejaba

⁴² Podemos citar de entre ellas su aparición en la revista *Pan* del círculo modernista berlinés en 1899. BEARDSLEY, A.: "Isolde" (Vierfarbige Strichätzung), *Pan*, Berlin, Fünfter Jahrgang, 1899, Viertes Heft, pág. 261. Muchas de sus ilustraciones fueron ampliamente difundidas por las revistas del modernismo de la época, como en el suplemento especial de la francesa *La Plume*, dedicado a carteles y estampas, en los que aparecían los principales nombres de los modernistas del fin de siglo: Jules Chéret, Bradley, Ensor, Grasset, Mucha, Steinlen, Rops, Toulouse Lautrec, el propio Beardsley, y entre los españoles aparecieron principalmente los del núcleo catalán: Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Utrillo, Alexandre de Riquer y Joan Llimona, además de Joaquim Xaudaró. Vid.: *Album d'affiches et d'estampes modernes. La Plume*, Publication Trimestrielle, París, 1er Décembre, 1899, (Beardsley, pág. 96).

⁴³ *Le Morte d'Arthur*, de Sir Thomas Malory, ilustraciones de Aubrey Beardsley, editado por J. M. Dent, Londres, 1893-1894.

notar la maestría de Beardsley en el dominio de las líneas, el juego entre las superficies en blanco y negro, el decorativismo llevado a unos límites insospechados hasta la fecha, pues aún faltaban algunos años para que las formas decorativas del *Art Nouveau* se mostraran en la Exposición Universal de París de 1900, además de la influencia del japonismo bastante importante en la mayor parte de su producción.

Este apartado casi merecería un estudio por sí solo, aunque de entre todos los dibujos para *Le Morte d'Arthur* relativos al *Tristán*⁴⁴, únicamente voy a detenerme en uno de ellos, en el que a mi parecer es la ilustración más cercana al espíritu del drama wagneriano: *How Sir Tristram Drank of the Love Drink*⁴⁵ (Fig. 5). En él Beardsley nos da una visión muy particular del momento en que *Tristán* alza su copa⁴⁶ conteniendo el filtro, y se dispone a beberlo en presencia de *Isolda* -relativos al primer acto, escena quinta-.

Beardsley dispone la página ilustrada como era habitual, esto es, con la ilustración central inserta en un recuadro rectangular grande, y rodeado por un enmarque también rectangular que variaba su ancho desde el recuadro inferior (el más ancho), frente al resto que iba ampliándose en el sentido contrario a las agujas del reloj, véase del margen izquierdo (parte izquierda de la composición) al margen derecho (parte derecha). La ornamentación se componía de elementos decorativos que iban repitiéndose en todos los márgenes, adaptándose al propio espacio de cada uno de ellos, en los que las pequeñas rosas y las flores de loto o nenúfares⁴⁷ -en una fantasía singular del propio artista-, en este caso cerradas, se convertían en verdadero leitmotiv y en uno de los elementos decorativos más característicos y repetidos de sus composiciones. Podemos apreciarlas tanto en las ilustraciones para la propia *Morte d'Arthur*, como en *Salomé*, así como la introducción de elementos vegetales -de una sinuosidad y movimientos totalmente sugerentes-, que se distinguían como uno de los primeros indicios del estilo *Art Nouveau* en el arte gráfico de finales del siglo XIX.

Aparte, en el margen inferior derecho en su zona izquierda, -véase el espacio más ancho-, coloca la cartela explicativa del momento representado del drama, que

⁴⁴ Son varias las ilustraciones referidas al drama de *Tristán e Isolda* insertos en la traducción de la leyenda que hiciera Thomas Malory, de las que Beardsley trasladara de forma ejemplar en *The Passion of Tristram of Isoulde*. "Cómo la Bella Isolda cuidó a Sir Tristán" (How la beale Isoud nursed Sir Tristram); "Cómo Sir Tristram bebió el filtro del amor" (How Sir Tristram drank of the love drink); "Cómo la bella Isolda escribió a Sir Tristán" (How la beale Isoud wrote to Sir Tristram); "Cómo el rey Marco encontró a Sir Tristán" (How King Marke found Sir Tristram); "La Bella Isolda en el Jardín Feliz" (La Belle Isoud at Joyous Gard); "Cómo Morgana la Hechicera le dio un escudo a Sir Tristram" (How Morgan le Fay, gave a shield to Sir Tristram).

⁴⁵ "How Sir Tristram drank of the love drink" (Cómo Sir Tristán bebió el filtro de amor), en *Le Morte d'Arthur*, de Thomas Malory, ilustraciones de Aubrey Beardsley, Londrés, John Lane Editor, 1893-1894. Reproducido en *Aubrey Beardsley*, Prólogo de Luis Antonio de Villena. Barcelona, Edit. Lumen, 1983, pág. 62, (fig. 60).

⁴⁶ El artista catalán del Modernisme Alexandre de Riquer (1856-1920), en el artículo escrito sobre *Beardsley* para *Juventut*, definía al libro *La Mort d'Arthur* bajo las influencias del japonismo y del prerrafaelismo a lo Burne Jones; y dice de esta escena: *el brindis de Tristan es una plana decorativa japonisant riquissima*, en Riquer, A. de: *art. cit.*, pág. 7.

⁴⁷ Agradezco a los biólogos David y Mónica la interpretación de la flora "fantástica" de esta ilustración.

bien solía aparecer vacía de elementos o con caracteres gráficos de motivada inspiración particular y elementos decorativos repetidos del propio enmarque. La escena central por regla general y como tónica habitual en las ilustraciones para este libro, Beardsley se muestra deudor de las influencias del japonismo –tintas planas, juega con la contraposición de efectos que produce el blanco y el negro, ausencia de perspectiva aunque en el ejemplo que nos ocupa, la cubierta del barco nos introduce hacia la línea de fondo del horizonte, que se abre entre los dos cortinajes, dándonos la sensación de que viajamos en un barco-, y el arabesco tan sutil, delicado y fascinante que envuelve ejemplarmente a las figuras y que las aísla del resto de la composición.

Beardsley nos muestra los dos personajes *Tristán e Isolda*, que si no fuera por el muy conocido momento del acto de la bebida del filtro y la cartela orientativa del enmarque de la página que nos indica con exactitud la acción del drama, casi no sabríamos distinguir si pertenecen o no a la antigua leyenda de los amantes. Un *Tristán e Isolda* irreconocibles, personajes alejados de otras interpretaciones de la época, recordemos el dibujo de Jean Delville “Tristán e Iseo” (1887), en un Simbolismo muy realista –pero teñido del espíritu decadente y ocultista de los Salones Rosacrucianos-, que mostraba la muerte de los amantes en un espacio lumínico que anunciaba el fin de los días, del universo real y tangible del que habían huido los amantes; o el dibujo del americano John S. Sargent “Tristan’s death” (hac. 1884), aparecido en el homenaje que se le rindiera al músico al cumplirse un año de su fallecimiento por las *Bayreuther Blätter* en 1884, y que en unos trazos apenas esbozados, recoge el último suspiro de amor de *Tristán* ante una *Isolda* que recoge el cuerpo del amante. Así como los protagonistas “Tristán e Iseulda”⁴⁸ (hac. 1904) –sacados más que de la leyenda wagneriana, de un mundo medieval de damas de tocado renacentista y caballeros de armadura plateada-, que traduce nuestro compatriota Eulogio Varela para la revista madrileña *Blanco y Negro* (1904), entre otros muchos ejemplos que podríamos citar. Pues bien, si hacemos un repaso por estas imágenes, las referencias ya sean en un sentido arqueológico –del marco temporal, de ropas adecuadas a la época, ambientación espacial y escenográfica- o de sentido estricto en la representación iconográfica de los personajes, véase la adecuación de la figura femenina *Isolda* al prototipo de mujer germánica antes descrito, o el propio de un héroe como *Tristán*, en el caso de Beardsley se alejaban totalmente de esta realidad.

Beardsley nos presenta dos figuras difícilmente reconocibles no ya como los protagonistas del drama, sino en su propia condición sexual; algo muy característico del fin de siglo, así como en el caso del artista que nos ocupa, era la identificación del ser asexual –del andrógino- con prototipos mitológicos y heroicos tanto masculinos como femeninos en una búsqueda del ser ideal: (Orfeo, Narciso, el propio

⁴⁸ Véase el estudio que he efectuado sobre este dibujo, y en general sobre la figura de Eulogio Varela y su aportación wagneriana a la revista madrileña *Blanco y Negro* en los primeros años del siglo, así como otros dibujos referentes a los dramas wagnerianos de ilustradores españoles en los primeros años de la revista en: JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, L.: “Aportación a la obra y la estética del artista andaluz Eulogio Varela”, (en prensa).

Parsifal wagneriano, ángeles, esfinges, Astarté...)⁴⁹. Nuestro artista los dispone frente a frente, distinguiéndose a *Isolda* por la larga capa que la envuelve a modo de túnica –vestido que también distinguiría del resto de féminas bearsdslianas a sus ilustraciones sobre *Salomé*–, y que se sitúa en un mismo plano de perfil junto a *Tristán*, con larga melena de oscuros rizos –cercano en el físico a sus efebos de rasgos andróginos de muchas de sus ilustraciones–.

Casi parecen dos jóvenes aficionados al teatro, que ensayan el drama del *Tristán e Isolda* en un pequeño escenario improvisado, en el que dos cortinajes – a modo de biombo japonés que les sirve de inusitado telón–, decorados con esas grandes flores fantásticas mezcla entre flor de loto y nenúfar, encuadran en un sueño extravagante no por menos fabuloso e inusual el momento clave de la leyenda, la toma del filtro por ambos protagonistas. *Isolda* se nos presenta en su condición de mujer fatal: seductora, altiva, orgullosa, envuelta en una magnífica túnica –de pavo real–, y una cabellera medusea que se deshace en largos rizos de color claro por su espalda. Sin embargo, la línea del horizonte, esa línea del mar que se une con una bandada de pájaros, como más tarde y al final del drama se unen los amantes, hace presagiar sus propios destinos.

Podemos concluir para finalizar por tanto, que la aparición de estos nuevos prototipos femeninos en el último tercio del siglo XIX fue secundado tanto por escritores e intelectuales como por artistas plásticos, siendo estos los verdaderos codificadores de esta nueva imaginería. Aunque *Bayreuth* y la puesta en escena de los dramas wagnerianos asientan estos prototipos y distribuyen los modelos a través de revistas ilustradas, y, en general, de los pequeños impresos: álbumes musicales, álbumes reproduciendo escenas de las óperas, postales, cromos, anuncios publicitarios, carteles...; serán los propios artistas los que reinterpreten esencialmente a través de las nuevas corrientes plásticas y en particular del *Simbolismo* y más tarde del *Art Nouveau* estas imágenes.

En cuanto a la codificación de una nueva imagen de mujer, podemos confirmar un prototipo general que tendrá en lo que hemos establecido como **Mujer Germánica** las claves estéticas en las que se incluirán los distintos modelos de mujeres wagnerianas, desde *Brunilda* a *Kundry*, o *Isolda*, que participarán de sus características generales. De cada una de ellas, los artistas harán versiones que seguirán fielmente la iconografía que exportaban los *Festivales de Bayreuth*, o en otros casos, interpretarán según las claves estéticas en las que se movieran estas imágenes.

No podemos afirmar rotundamente que el prototipo de *Isolda*, del que hemos hecho un estudio aproximado sólo en su primer acto, fuera interpretado generalmente a través de las claves iconográficas de la mujer fatal, sino también en el resto del

⁴⁹ Véase un estudio sobre el tema del andrógino en: LEGRAND, FC.: "El ideal andrógino en la época de los simbolistas", en el Catálogo *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, págs. 123-136.

Lourdes Jiménez Fernández

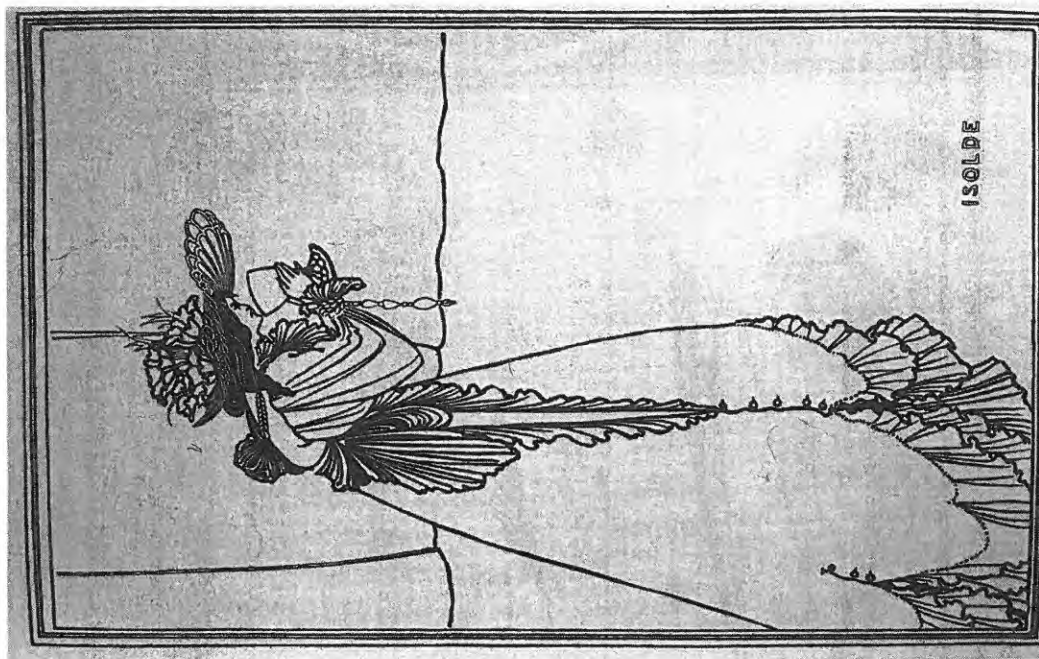
drama. Siendo como es este un tema literario, algunos lo interpretarán directamente de los textos originales o de la composición poética de Wagner, más otros realizarán versiones libres del tema. Nos encontraremos desde traducciones academicistas como las de un Georges Rochegrosse, Gastón Bussiére o cualquiera de los artistas alemanes como Theodor Pixis, Michael Echter o Ferdinand Leeke, a interpretaciones como las de Aubrey Beardsley para el *Tristán e Isolda*, donde hace una traducción ejemplar y novedosa en lo que se refiere a las obras wagnerianas, en un estilo *Art Nouveau* original y fascinante.



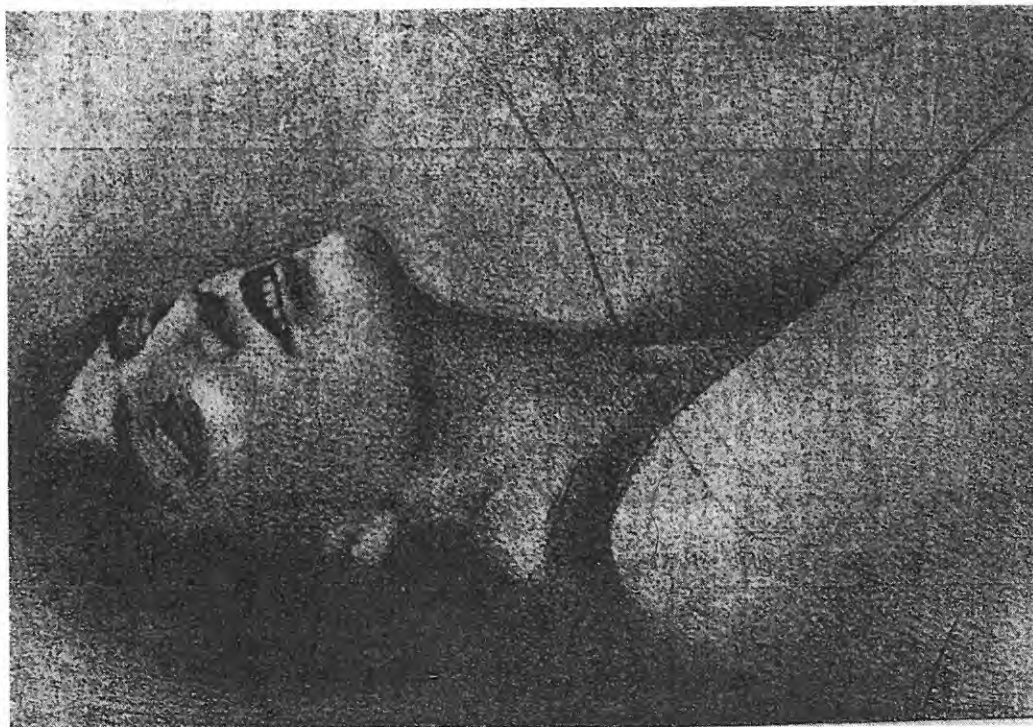
1.- Hans Makart: *Germania*. *La Ilustración Artística*, 1884.



2.- Franz Stassen: *Tristán e Isolda*, h. 1900.



4.- FAubrey Beardsley: *Isolda*, Litografía, 1895.



3.- Fernand Khnopff: *Isolda*, Gallery Patrick Deram, Bruxelles, 1905



5.- Aubrey Beardsley: *How Sir Tristram Drank of the Love Drink*, Ilustración para *Le Morte d'Artur* de Thomas Mallory, Londres, John Lane Editor, 1893-1894.