

*Un estudio
comparativo de
Salomé en
Oscar Wilde y
Richard Strauss*

**Grado en Historia del Arte de
la Universidad de La Laguna**

Año académico 2014-2015

Realizado por Itahisa Álvarez Pérez

Dirigido por Dr. Pompeyo Pérez Díaz

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN	2
1.1 Objetivos	2
1.2 Metodología y fuentes	3
1.3 Justificación del tema	5
1.4 Estado de la cuestión	8
1.5 Salomé antes del período finisecular	10
2. DESARROLLO Y ANÁLISIS	15
2.1 La Salomé de Oscar Wilde	15
2.1.1 Vida y obra de Oscar Wilde	15
2.1.2 Influencias de la Salomé de Oscar Wilde	23
2.1.3 La Salomé de Oscar Wilde	28
2.1.4 Influencias contemporáneas a la Salomé de Oscar Wilde:	
<i>El triunfo de Salomé</i> de Enrique Gómez Carrillo.....	36
2.2 La Salomé de Richard Strauss	39
2.2.1 Vida y obra de Richard Strauss	39
2.2.2 La Salomé de Richard Strauss	44
2.3 La Salomé de Gustave Moreau y Aubrey Beardsley	54
3. CONCLUSIONES	60
4. FUENTES UTILIZADAS	64

1. INTRODUCCIÓN:

Este trabajo pretende abordar el estudio comparativo de las diferentes obras de arte dedicadas a la figura de Salomé, centrandó nuestro estudio en la ópera de Strauss (1905), creada como representación musical de la obra de teatro de Oscar Wilde (1892), ambas tituladas *Salomé*. Completan este complejo análisis que nos proponemos llevar a cabo, obras pictóricas como la de Gustave Moreau, que inspiró a Oscar Wilde en su reconocimiento del personaje bíblico que protagoniza la historia y las ilustraciones de Aubrey Beardsley que conforman la publicación de la misma. Un enfoque multidisciplinar que nos permitirá conocer la figura de Salomé a través de la música, la pintura y la literatura de final de siglo.

1.1 Objetivos:

- Analizar los contenidos de *Salomé* de Oscar Wilde.
- Comparar la ópera *Salomé* de Richard Strauss con la obra de Wilde.
- Realizar el análisis iconográfico del personaje de Gustave Moreau y Aubrey Beardsley.
- Comparar el papel del personaje de Salomé de estas obras con la mujer de final de siglo.

1.2 Metodología y fuentes:

La elaboración de este trabajo resulta de la lectura y la audición de las obras protagonistas de nuestro estudio, la obra de teatro de *Salomé* (1892) de Oscar Wilde y la ópera de *Salomé* (1905) de Richard Strauss y el visionado de las pinturas de G. Moreau y A. Beardsley.

En un primer momento escuchamos la ópera de Strauss en la que haciendo un breve análisis de la historia de Salomé, conocemos, a priori, la figura de este personaje. Para ello utilizamos la discográfica del sello internacional de música clásica DECCA, dirigida por Christoph von Dohnanyi e interpretada por Catherine Malfitano, Vryn Teruel, Kenneth Riegl, Hanna Schwraz; Orquesta del Coven Garden de Londres; 1994.

Para fundamentar este primer análisis, indagamos sobre la vida y obra de Richard Strauss, conociendo así la vinculación de la ópera de *Salomé* con la obra de teatro de *Salomé* de Oscar Wilde tratándose de una representación musical de ésta realizada a posteriori por el compositor. Hemos recopilado dicha información de libros como *Músicos de hoy* traducido del francés por Ricardo F. De Angelis y *Richard Strauss* escrito por Jean Clausee y traducido por María de la Paz Días González. Reconociendo, además, la relación entre ambas disciplinas en *Salomé*, con la ayuda del *Libreto basado en la traducción alemana de la obra teatral de Oscar Wilde; realizada por Hedwig Lachman; y revisada por Richard Strauss; traducción, estudio y comentario Gonzalo Badenes Masó*.

Como hemos comprobado, la creación original de esta historia sobre el personaje de Salomé pertenece a Oscar Wilde, por lo que necesitamos conocer a través de un análisis exhaustivo la obra de teatro que fundamenta la ópera. Para la *Salomé* de Oscar Wilde contamos con la fuente literaria de la editorial Libros del Zorro Rojo, que incluye las primeras ilustraciones creadas para la edición inglesa realizadas por Aubrey Beardsley; la traducción de Rafael Cansinos Assens, que apareció en el libro *Salomé en la literatura (Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire)*, y el artículo de “Una nota sobre *Salomé*” del amigo de Wilde, Robert Ross que nos informa acerca de datos de la época en relación con el estreno y los percances de la obra. Continuamos nuestro trabajo realizando un estudio biográfico sobre el escritor, a través de *Vida y confesiones de Oscar Wilde* escrito por su amigo Frank Harris y traducido por Ricardo

Baeza, gracias a los fondos especiales del depósito de la biblioteca de la Universidad de La Laguna.

Además de toda esta documentación realizamos las lecturas de las diferentes obras que influenciaron directa e indirectamente a Oscar Wilde como *Herodías* de Flaubert, *Herodías* de Mallarmé, *A contrapelo* de Huysmans, *Moralidades legendarias* de Laforgue, *La Biblia* y *El triunfo de Salomé* de Enrique Gómez Carrillo que fue una obra contemporánea a la de Wilde. La mayoría de ellas de la editorial Cátedra Letras Universales ubicadas en la biblioteca, exceptuando *El triunfo de Salomé* que tuvimos que utilizar una página web ya que no se encontraba la obra físicamente.

Llegados a este punto creímos necesario destacar las representaciones de Salomé que realizan G. Moreau y A. Beardsley, ya que la obra del primero de ellos inspira a Wilde para la creación de su obra teatral, y el segundo ilustra la publicación de ésta, para la documentación sobre el arte simbolista a rasgos generales utilizamos el libro de Edward Lucie Smith; y para el estudio individualizado de estos dos pintores recurrimos los libros escritos por Hans H. Hofstätter.

Tras estas lecturas vimos que para poder llegar y entender a la *Salomé* de Wilde, que es a partir de la cual surgirá la ópera, era necesario estudiar los orígenes de este personaje y su historia. Por ello tuvimos que hacer un recorrido sobre la figura de Salomé desde sus inicios hasta el período finisecular, documentándonos con libros de la escritora y profesora de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona Erika Bornay como *Mujeres de la biblia en la pintura del barroco* o *Las hijas de Lilith*. Además del acercamiento hacia el contexto histórico, económico, artístico y cultural con respecto al papel de la mujer de la Europa finisecular y sobretodo de la Inglaterra victoriana a la que pertenecía Wilde con artículos como *Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el fin de siglo* del profesor Luis Martínez Victorio y libros sobre el arte que se estaba dando por entonces como *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. De Bram Dijkstra; *Preraphaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo* de Lola Caparrós Masegosa o la *Revista de Historia del Arte 42: Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*.

1.3 Justificación del tema:

Nos centraremos en el estudio del personaje de Salomé a través del análisis comparativo de los diferentes géneros artísticos de fin de siglo, englobando teatro, ópera y pintura, ya que será en este rango temporal cuando el tema de la mujer con poder se haga un hueco en la literatura y en el arte.

Veremos cómo la figura de Salomé evoluciona y pasa de ser un personaje bíblico, secundario, inocente, casto y puro, a ser la protagonista del relato, otorgándole el poder que hasta entonces residía en manos de su madre.

Los primeros movimientos feministas aparecen en los años cincuenta, concretamente en Inglaterra. Donde además surge la denominada *new woman*¹, quien lucha por sus propios derechos en la vida pública y privada, en el ámbito laboral y en el académico, y por sus derechos de liberación sexual.

Con respecto a esto último, la mujer dejará de recurrir a su cuerpo para utilizarlo como una herramienta meramente de la reproducción. Esto tiene que ver con la economía de consumo de la sociedad victoriana de fin de siglo, donde los productos no se producen según su utilidad y funcionalidad sino para satisfacer el placer del individuo. De ahí que en el tema de la sexualidad ya no se corresponda con la reproducción sino con la *sexualidad del placer*², al igual que en la economía. Es por todo ello que el nuevo papel de la mujer fue visto como una amenaza para la sociedad patriarcal y fue rechazado por el género masculino.

En esta situación social hay que tener presente los diferentes movimientos literarios que propiciaron la moda de mujeres fatales en el campo artístico, englobándolas a todas en una misma tipología, como en el caso en cuestión de Salomé.

¹ BORNAY, Erika: *¿Quién teme a la “femme fatale”?* Génesis y desarrollo del mito en el siglo XIX. Ministerio de Cultura. Teatro Real. Madrid, 2009.

² MARTÍNEZ VICTORIO, Luis: *Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el fin de siglo*. Universidad Complutense de Madrid.

El simbolismo nace con *Le Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, donde podemos ver este tipo de mujer fatal ya que hace referencia a esta en sus diferentes poemas a través de lo bello y lo sublime.

El simbolismo recogió sus ideas y características en el *Manifiesto du Symbolisme* en 1886, escrito por el poeta Jean Moréas en el suplemento *Le Figaro*, donde desarrolla el concepto de Mallarmé acerca de la “desaparición de la realidad ante la idea”:

Enemiga de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad, la descripción objetiva, la poesía simbolista intenta revestir la idea de una forma sensible, que, en modo alguno, se constituiría en un fin por si misma, sino que, utilizándola para expresar la idea, esté sometido a ella...³

Aunque el manifiesto simbolista nace exclusivamente como referencia para el género literario, éste se llevó al campo de las artes plásticas:

No ha existido jamás una escuela simbolista de pintura, sino más bien un gusto simbolista. Pintores, músicos y poetas (inseparables; jamás existió una comunión semejante entre los tres, tanto intercambio), estetas y decadentes amaban las rosas muertas, las siluetas fundiéndose en la neblina, los cabellos que dejan adivinar un rostro, los lirios, las miradas abatidas, los dedos en los labios... el surtidor en el parque abandonado, el crepúsculo, los pies desnudos... En resumen, todo lo que sugiere y no lo demuestra... Detestaban a Zola, se burlaban del progreso y la mayoría de ellos eran indiferente a la política. (...) Casi todos ellos practicaban el espiritismo e incluso sucumbieron con frecuencia al siniestro atractivo de la magia negra.⁴

En la pintura, el simbolismo responde contra el racionalismo, el mundo de lo cotidiano, el arte naturalista y la pintura de historia. Recurre al mundo de lo extraño, lo oculto. Esto lo podemos ver perfectamente ejemplificado en la obra decadentista de Huysman, *À rebours* (1884), ya que en uno de los capítulos a estudiar, la literatura y pintura van cogidos de la mano, donde describe dos obras pictóricas de Gustave Moreau, *Salomé* y *La aparición*.

³ *Manifiesto du Symbolisme* (1886) Jean Moréas. CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Colección Monográfica ARTE Y ARQUEOLOGÍA. Granada, 1999. p. 14

⁴ *Ibid.*, p. 15.

De ahí que dentro de la pintura simbolista finisecular le demos más importancia a las obras de Moreau con respecto al resto, puesto que hay una influencia directa de estas obras pictóricas y de *À rebours* en la *Salomé* de Wilde. Lo mismo ocurrirá en el caso de las ilustraciones de Aubrey Beardsley, que nos detendremos algo más en su estudio, pues fueron realizadas precisamente para la tragedia en un solo acto de *Salomé*.

Este recorrido introductorio de la *Salomé* finisecular, ha sido indispensable para poder llegar a la que será la obra protagonista de este trabajo, la ópera de *Salomé* de Richard Strauss, ya que para la creación de esta pieza musical fue necesaria y además fuente directa la obra de teatro de Oscar Wilde, puesto que el libreto de Strauss apenas difiere de los textos del teatro.

Cuando Strauss presenció por primera vez el drama de Oscar Wilde en 1903 dijo: “la pieza clama por música”, ya que como veremos en el análisis de la *Salomé* de Wilde, aunque este acto está escrito en prosa, tiene un ritmo marcado por la repetición de los diálogos que se precede musicalmente a la ópera de Strauss.

En ambas obras estudiaremos la estética utilizada por los autores, para ello será necesario revisar los métodos utilizados, no en cuanto a un análisis técnico exhaustivo de las partituras, pero sí haciendo hincapié en las diferencias y semejanzas a pesar de los diferentes lenguajes utilizados, como por ejemplo el cambio que adoptará Strauss en cuanto al idioma francés del libreto de Wilde, cambiándolo por el alemán gracias a la traducción de Hedwig Lachmann, o el lenguaje armónico utilizado para crear un ambiente acorde con cada situación y personaje, sin alterar el argumento de la obra original de Wilde.

Veremos que al igual que en el resto de disciplinas artísticas, la corriente simbolista en la literatura de fin de siglo también deja su huella en el ámbito musical en cuanto al tema de la mujer, muy recurrente en el género de la ópera. Solo hay que detenerse en el resto de obras de Strauss como *Elektra*, *Dafne* o *La Helena egipcia*, para darnos cuenta de este hecho.

Este trabajo pretende aportar un análisis y reflexión al estudio de la figura de Salomé a lo largo de la historia del arte, además de ser una fuente de inspiración y motivación para futuros proyectos de historia del arte.

1.4 Estado de la cuestión:

Prestando atención a los objetivos de este trabajo, aunque existen numerosas investigaciones acerca de Salomé, son a nivel específico. No hemos encontrado ningún estudio anterior que trate de analizar el personaje de Salomé en los diferentes campos de representación, es decir, que englobe un estudio multidisciplinar entre música, literatura y pintura.

Dentro del ámbito de la pintura será donde más información obtendremos acerca de la figura de Salomé, ya que fue objeto de representación la transformación del personaje bíblico a mujer fatal a lo largo de la historia del arte.

En este punto habría que destacar la figura de la escritora e historiadora del arte española, Erika Bornay, quien dedica varios capítulos solamente a la figura de Salomé en sus diferentes libros y artículos como *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco* o *Las hijas de Lilith*. Además del americano Bram Dijkstra en *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*.

Como veremos, tanto en la pintura como en la literatura, la mayoría de fuentes consultadas tratarán el tema de Salomé como *femme fatale*, dentro de la corriente simbolista, como hace Lola Caparróz Masegosa en *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*.

Aquí hay que resaltar una de las obras protagonista de nuestro estudio en cuestión, el teatro en un solo acto de la *Salomé* de Oscar Wilde, ya que será fuente de inspiración para la pintura y para la música, y obra central dentro del simbolismo y decadentismo.

Al igual que en el campo de la pintura, referente a la obra de Wilde encontramos investigaciones acerca del rol de Salomé como mujer fatal: *Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el Fin de Siglo* de Luis Martínez Victorio.

Y estudios que analizan exhaustivamente el significado de la obra de Salomé como *The Art of the Pose: Oscar Wilde's Performance Theory* de Heather Marcovitch, sin estudios comparativos con otras expresiones artísticas.

Sin embargo, sí que se estudiará el *mito literario finisecular*⁵ de Salomé, en relación y comparación con obras precedentes y posteriores a las de Wilde, como el recorrido que hace Sara López-Abadía Arroita en *Salomé un mito finisecular: de Flaubert a Oscar Wilde* en 1988, o José Ismael Gutiérrez en *Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo: La Salomé de Oscar Wilde y la de Enrique Gómez Carrillo*.

En cuanto al tema musical, la ópera de *Salomé* de Richard Strauss estará más acotada en relación a los estudios comparativos con otras disciplinas artísticas. Es cierto que en la mayoría de fuentes encontramos un estudio comparado con el drama de Wilde, pero sabemos que esto es porque hay una influencia directa en cuanto al libreto realizado por el compositor y la traducción en alemán de los textos del teatro: *Salomé. Libreto basado en la traducción alemana de la obra teatral de Oscar Wilde; realizada por Hedwig Lachman; y revisada por Richard Straus; traducción, estudio y comentario Gonzalo Badenes Masó*.

⁵ LOPEZ-ABADIA ARROITA, Sara.: *Salomé, un mito literario finisecular: De Flaubert a Oscar Wilde*.

1. 5 Salomé antes del período finisecular:

La primera Salomé que se conoce a lo largo de la historia como princesa judía y referente a la decapitación de Juan el Bautista, aparece en la Biblia, en los textos de San Marcos y San Mateo del Nuevo Testamento.

Sin embargo no aparece reconocida como Salomé, sino simplemente como “la hija de Herodías”:

Por aquel entonces oyó el virrey Herodes lo que se contaba de Jesús y dijo a sus ayudantes: Ese es Juan Bautista; ha resucitado y por eso los poderes actúan en él. Porque Herodes había mandado detener a Juan y lo había metido en la cárcel encadenado; el motivo había sido Herodías, mujer de su hermano Felipe, pues Juan le decía que no le estaba permitido tenerla por mujer. Quería quitarle la vida, pero tuvo miedo de la gente, que lo tenía por profeta. El día del cumpleaños de Herodes danzó la hija de Herodías delante de todos, y le gustó tanto a Herodes que juró darle lo que pidiera. Ella, instigada por su madre, le dijo: Dame ahora mismo en una bandeja la cabeza de Juan Bautista.

El rey lo sintió; pero debido al juramento y a los invitados ordenó que se la dieran, y mandó decapitar a Juan en la cárcel. Trajeron la cabeza en una bandeja, se la entregaron a la joven y ella se la llevó a su madre.

Sus discípulos recogieron el cadáver, lo enterraron y fueron a contárselo a Jesús.⁶

Del mismo modo lo veremos en el texto de San Marcos:

Herodías se la tenía guardada a Juan y quería quitarle la vida; pero no podía, porque Herodes miraba con respeto a Juan, sabiendo que era un hombre recto y santo, y lo tenía protegido. Cuando lo escuchaba, quedaba desconcertado, pero le gustaba escucharlo. La ocasión llegó cuando Herodes, por su cumpleaños, dio un banquete a sus magnates, a sus oficiales y a la gente principal de Galilea. La hija de Herodías en persona entró y danzó, gustando mucho a Herodes y a los comensales. El rey le dijo a la joven: Pídemelo lo que quieras, que te lo doy. Y le juró repetidas veces: Te daré lo que me pidas, aunque sea la mitad de mi reino.

⁶ “Muerte de Juan Bautista” (Mc 14,1-12; Lc 9,7-9) MATEO . *La Biblia*. Traducción de los idiomas originales dirigida por los profesores L.ALONSO SCHÖKEL y JUAN MATEOS de los Institutos Bíblico y Oriental de Roma. EDICIONES CRITIANDAD. Madrid, 1975. pp. 1152 y 1153.

Ella salió a preguntarle a su madre: ¿Qué le pido? La madre le contestó: La cabeza de Juan Bautista. Entró ella en seguida, a toda prisa, se acercó al rey y le pidió: Quiero que ahora mismo me des en una bandeja la cabeza de Juan Bautista.

El rey se puso muy triste, pero debido al juramento y a los convidados, no quiso desairarla, y en seguida mandó a un verdugo que trajera la cabeza de Juan. Fue, lo decapitó en la cárcel, trajo la cabeza en una bandeja y se la entregó a la joven; la joven se la entregó a su madre. Al enterarse sus discípulos, fueron a recoger el cadáver y le dieron sepultura.⁷

En un principio Salomé es tan solo un mero instrumento, un medio para satisfacer los deseos de su madre, Herodías. Quien quiere acabar con la vida de Juan el Bautista, como venganza por considerar incestuoso su casamiento con Herodes.

Como el pueblo adoraba al Bautista, ésta será la única manera de conseguir su muerte, utilizando el baile de su hija en el cumpleaños del tetrarca para pedirle a éste la cabeza del profeta.

Aunque apenas tenemos información acerca de la personalidad de Herodías, con este hecho podemos apreciar su ambición y orgullo, además de su indiferencia en cuanto al tema de la muerte. Su protagonismo en esta historia frente a su desapercibida hija, pasará a un segundo plano en la evolución artística de ambos personajes a lo largo de la historia.

Es en las *Antigüedades judías* del historiador hebreo Flavio Josefo a finales del siglo I, donde aparecerá por primera vez el nombre de Salomé, que significa “la pacífica”:

Herodias, su hermana, casó con Herodes (Filipo), el hijo de Herodes el Grande que éste tuvo con Matiamne, la hija del pontífice Simón. Tuvieron una hija, Salomé; después del nacimiento de ésta, Herodías que se propuso violar las leyes

⁷ “Muerte de Juan Bautista” (Mc 1,14-29; Lc 9,7-9) MARCOS. *La Biblia*. Traducción de los idiomas originales dirigida por los profesores L.ALONSO SCHÖKEL y JUAN MATEOS de los Institutos Bíblico y Oriental de Roma. EDICIONES CRITIANDAD. Madrid, 1975. p. 1123.

*nacionales, casó con Herodes (Antipas), hermano de su esposo del mismo padre, apartándose del primer marido mientras éste vivía.*⁸

En las primeras representaciones plásticas de este relato, se lleva a cabo la escena del festín de Herodes. Aquí Salomé es reconocida porque aparece danzando, mostrando su cuerpo contorsionado en algunos de los casos o llevando la cabeza de Juan Bautista en una bandeja. Siempre que hubiera espacio suficiente se van a representar todos los momentos de la historia de manera muy esquemática.

La primera representación plástica en la historia del arte la podemos encontrar en el *Codex Sinopensis*, manuscrito del siglo VI del evangelio de San Mateo.



Ilustración 1: *Codex Sinopensis* (s. VI)

Las siguientes representaciones aparecen en las diferentes partes de iglesias u otros edificios religiosos, a partir de los siglos XI y XII.



Ilustración 2: *El banquete de Herodes*. Puertas de la basílica de San Zenón (s. XI), Verona



Ilustración 3: *Festín de Herodes y Salomé entregando la cabeza del Bautista a su madre*. Timpano de San Juan en la Catedral de Rouen (s. XIII), Francia



Ilustración 4: *Danza de Salomé*. Vidrieras de la Saint Chapelle (s. XIII) Francia

⁸ JOSEFO, Flavio. “CAPÍTULO V: El tetrarca Herodes hace la guerra a Aretas, y es vencido. Historia de Juan Bautista. Vitelio, al informarse de la muerte de Tiberio, detiene las hostilidades.” *Antigüedades de los judíos*. p. 25.

A diferencia de las obras anteriores, aunque se representa el mismo tema de la historia, vemos que en esta pintura de Benozzo Gozzoli, ya la danza no es tan contorsionista y circense, sino que es mucho más convencional. “Salomé es rubia, con el aspecto y el cuerpo de una virgen adolescente (muy lejos de la perversa *fin-de-siècle*)”.⁹

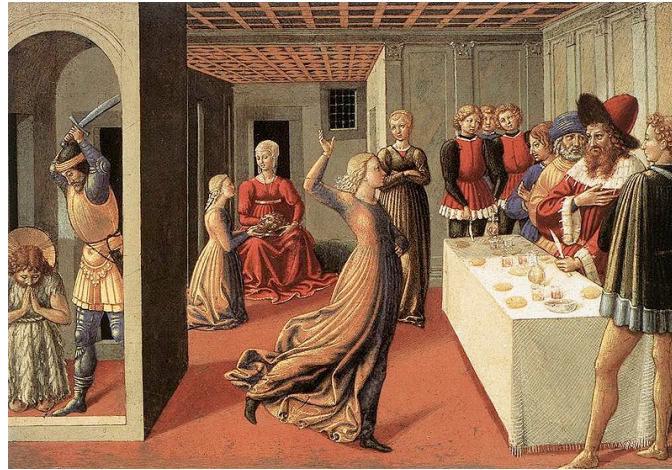


Ilustración 5: *Salomé y el festín de Herodes* (1461-62) Benozzo Gozzoli.

Será a principio del siglo XV cuando empezamos a encontrar cuadros que solamente tratan el tema de la decapitación, como si de “un primer plano” se tratara, Salomé porta la cabeza de Juan Bautista en una bandeja de plata, con la cabeza ladeada para no ver el momento en que el verdugo le entrega esta, o en todo caso mirando de reojo.



Ilustración 6: *Salomé con la cabeza de San Juan* (1506) Andrea Solario.

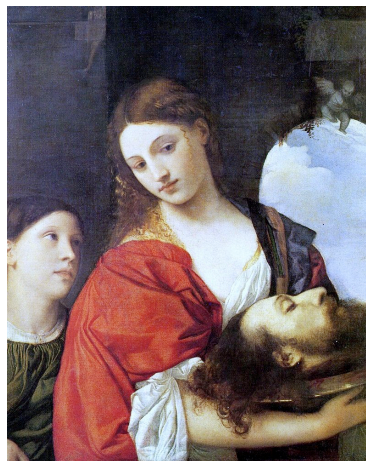


Ilustración 7: *Salomé* (1515) Tiziano.

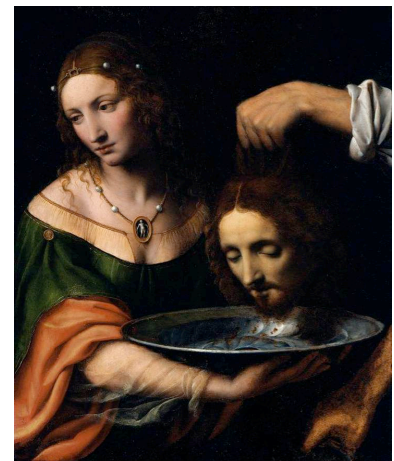


Ilustración 8: *Salomé con la cabeza de San Juan* (1515-1525) Bernardino Luini.

⁹ BORNAY, Erika: *Mujeres de la biblia en la pintura del barroco*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1998. p. 196.

Desde ahora la historia de Salomé se comienza a considerar como una historia independiente del relato bíblico. Ella es la protagonista de su propia historia, ya no será el Festín de Herodes y Salomé danzando.

Este tipo de representaciones las veremos también durante el Barroco y hasta el siglo XIX, cuando ya cambiará el tema de la representación de la mujer en el Simbolismo, y por lo tanto la de Salomé.



Ilustración 9: *Salomé con la cabeza de Juan el Bautista* (1607) Caravaggio

2. DESARROLLO Y ANÁLISIS:

Como bien explicamos en los objetivos realizaremos el estudio y análisis de la *Salomé* de Richard Strauss, Oscar Wilde y los pintores Gustave Moreau y Abrey Beardsley, diferenciando por disciplinas y comenzando este apartado partiendo del creador de la *Salomé* original de nuestro estudio, Oscar Wilde, siguiendo de la misma forma con Richard Strauss y finalmente con los pintores ya nombrados.

2.1 LA SALOMÉ DE OSCAR WILDE

2.1.1 Vida y obra de Oscar Wilde (1854-1900):

El escritor, poeta, novelista y dramaturgo, Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde nació en Dublín el 16 de octubre de 1854. Durante la escuela ocultó el *Fingal*, y más tarde el *O'Flahertie*. Aunque al terminar la carrera escolar ganó un premio y fue llamado al estrado por todos sus nombres para que recogiera éste.



Ilustración 10: Fotografía de Oscar Wilde (1894)

Oscar Wilde tuvo dos hermanos, un hermano mayor William Charles Kingsbury Wills, nacido en 1899 y una hermana menor que murió a la edad de nueve años de meningitis.

Su padre Sir William Wilde era un conocido cirujano y su madre Jane Agnes Elgee, conocida como Lady Jane Wilde era poetisa. Utilizaba el pseudónimo de Speranza y era

idolatrada por los Jóvenes Irlandeses, para los que escribía sobre los derechos de la Irlanda independentista.

Oscar y su hermano tuvieron la suerte de asistir a uno de los mejores colegios irlandeses de por aquel entonces, Portora School de Enniskillen. Oscar entró a la edad de nueve años y permaneció hasta los diecisiete años cuando pasa al Trinity College de Dublín (1871), también considerado un colegio universitario de renombre.

Sabemos que Wilde desde muy joven, en su adolescencia contaba historietas a sus compañeros del colegio, y para ello utilizaba relatos ya existentes como historias de personajes sagrados para luego parodiarlos, o echarle mucha imaginación a algún suceso que le había ocurrido para luego contarlo. Uno de sus compañeros del colegio contaba que en una ocasión tuvieron que huir de un orador del que se habían burlado, y que mientras escapaban corriendo Wilde tropezó con un cojo. Sin embargo Wilde contaba este acontecimiento de una manera mucho más fantástica:

Se encontró cortado el camino por un gigante iracundo, con el que tuvo que boxear largo rato, dejándolo al fin por muerto en el camino, luego de realizar verdaderos prodigios de valor en la lucha.¹⁰

A Wilde no le interesaban ni las matemáticas ni las ciencias

Sobresalía, especialmente, en literatura y humanidades, con una inclinación particular a la poesía...

Observamos que gustaba siempre tener ediciones de los clásicos que fuesen de gran formato y letra gruesa... Se cuidaba más del vestir que los demás chicos (...)

Hasta el último año de mis estudios en Portora –me dijo una vez- mi reputación fue muy inferior a la de mi hermano Willie. Yo leía demasiadas novelas inglesas y demasiados versos, y malgastaba demasiado tiempo en soñar para poder sobresalir en mis trabajos académicos.

¹⁰ HARRIS, Frank: *Vida y confesiones de Oscar Wilde I*. Traducción del inglés, prólogo y notas de Ricardo Baeza. Biblioteca Nueva. Madrid, 1928. p. 52.

*El conocimiento vino a mí a través del placer, como generalmente ocurre, supongo...*¹¹

En 1874, con veinte años de edad gana la medalla de oro de Griego, y en ese mismo año entra en Magdalen College, de Oxford, no en primer curso sino en un curso intermedio. Durante esta etapa universitaria muere su padre en 1876.

En 1878 ganó el primer premio en *Greats*, un examen final para un grado en Oxford, además de recibir el Premio Newdigate con el poema *Ravenna*.

Wilde hablaba maravillas sobre Oxford:

*¡Tú no sabes lo que Oxford significaba para mí! ¡Ojalá pudiera decirte todo lo que Oxford hizo por mí! Yo era el hombre más feliz del mundo cuando entré en Magdalen la primera vez. ¡Oxford! La palabra sola está llena para mí de un encanto inexpresable. ¡Oxford! ¡El hogar de las causas perdidas y los imposible ideales! (...) Fue en Oxford donde por vez primera me vestí de pantalón corto y medias de seda. Así reformé la moda e hice estético el traje moderno*¹²

Wilde regresa a Dublín después de graduarse en 1878. Allí se enamora, pero como su amor no es correspondido, Wilde decide marcharse de Irlanda para siempre, exceptuando algunas veces que volvió por trabajo.

En 1881, con veintisiete años reunió sus poemas en su primer libro *Poems*, donde podemos encontrar el poema que le dedicó a su hermana tras su muerte en 1875 *Requiescat*.

Desde que Wilde se marchó de Irlanda estuvo por Estados Unidos, Londres y París dando conferencias sobre el esteticismo, la idea del “arte por el arte” y lo que hoy conocemos por “dandismo”.

Wilde llegó a Estados Unidos en 1882. Cuando desembarcó los oficiales de las aduanas le preguntaron si tenía algo que declarar, a lo que este contestó: “Aparte de mi genio,

¹¹ *Ibid.*, pp. 53 y 54.

¹² *Ibid.*, pp.67- 68.

nada”¹³. En su primera conferencia Wilde fue contratado para una gira pero ésta fue suspendida tras el fracaso económico que tuvo. Incluso, a pesar de la crítica que hizo el periódico *The Nation* acerca de este primer coloquio, tal era la curiosidad del público norteamericano que dará noventa conferencias de Enero a Julio:

*Mr. Wilde es, esencialmente, un producto extranjero y difícilmente podrá tener éxito en este país. Lo que tiene que decir no es nada nuevo, ni es su extravagancia lo bastante extravagante para divertir al público norteamericano habitual. Sus pantalones cortos y su larga melena no están mal en sí mismos; pero, realmente, Bunthorne ha echado a perder el público para Wilde.*¹⁴

Wilde vuelve a Inglaterra en 1883 para seguir dando conferencias, además de viajar a París donde conoció a todos los artistas literarios del momento como Víctor Hugo. Pero su falta de dinero hace que vuelva a Inglaterra, a vivir cerca de su madre, Lady Wilde.

Aunque Oscar no tuviera dinero alguno no podía vivir en la miseria, siempre tenía que comer, beber y vestir de marca. Por ello finalmente decide casarse en 1884 con Constance Lloyd, hija del consejero real, a quien conoció en una de sus conferencias en Dublín. Aunque Constance no sobresalía ni por su intelecto ni por su belleza, tenía una pequeña riqueza que ayudaría a Wilde económicamente. A pesar de ello los años siguientes Wilde se dedicó solamente a hablar y no tanto a escribir. Durante esos años el matrimonio tendrá dos hijos, Cyril, que nació en 1885 y Vyvyan, que nació al año siguiente.



Ilustración 11: Fotografía de Constance Lloyd y su hijo Cyril (1889)

¹³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴ *Ibid.*, p. 100-101.

En 1887 Wilde pasó a dirigir la revista femenina *Woman's World* hasta 1889. Y durante esos años publicó un libro de cuentos *El príncipe feliz* (1888).

Al año siguiente de dejar la revista publica *El retrato de Dorian Gray* en 1890 e inmediatamente el diario *The Daily Chronicle* tacha a esta obra de:

*narración engendrada por la literatura leprosa de los decadentes franceses, libro venenoso cuya atmósfera se halla corrompida por los olores mefíticos de la putrefacción moral y espiritual. A lo que Wilde contesta: La obra es venenosa, si queréis; pero no podréis negar que también es perfecta, y la perfección es el fin que nosotros, los artistas nos proponemos.*¹⁵

A finales de 1891 publica otro libro con cuatro cuentos, *La casa de las Granadas*, aunque este no se llegó a vender, y el relato de *El crimen de lord Arthur Saville*.

En 1892 Oscar había escrito en francés el drama *Salomé* y había corrido el rumor de que la actriz Sarah Bernhardt iba a representarlo en Londres. Sin embargo el Lord Chambelán prohibió la representación ya que se incluían personajes de la Biblia. A lo que Wilde declaró que iba a nacionalizarse en Francia: “¡Yo no soy inglés, yo soy irlandés, lo que es muy diferente!”¹⁶

Los lectores ingleses sintieron mayor rechazo hacia el escritor cuando se enteraron de que no publicó su libro en inglés sino en francés. Y fue cuando por fin la obra fue traducida al inglés (1894) con las ilustraciones de Aubrey Beardsley que lo condenaron más aún.

Al cabo de un año Wilde cerrará su etapa de exitosas obras con el estreno de *Un marido ideal* y *La importancia de llamarse Ernesto* en 1895 ya que comienza una batalla judicial con el Lord Queensberry. Aunque fue en este año cuando empiezan todos los problemas legales, la historia empezó desde 1891 cuando Wilde, a la edad de treinta y seis años conoció al Lord Alfred Douglas, un joven de veintiuno, tomando té en casa de Wilde.

Nada más conocerse ambos se sintieron atraídos. Poseían los mismos gustos por la literatura y entre ellos se complementaban. Pero Wilde confesó que desde un principio

¹⁵ *Ibid.*, p.144.

¹⁶ *Ibid.*, p.151.

temía por esta relación por la posición social de la que provenía Alfred Douglas, hijo del marqués Queensberry:

*Me asustaba tanto como me atraía, y traté de evitarlo. Pero él no cejaba; me perseguía obstinadamente y no supe resistirle. Esta es mi única falta. Esto es lo que ha traído mi ruina. Me indujo a gastos que excedían de con mucho a mis medios. En muchas ocasiones intenté libertarme de él, pero él volvía, y yo acababa siempre por ceder.*¹⁷



Ilustración 12: Fotografía de Oscar Wilde y Lord Alfred Douglas (1893)

Al año los rumores y problemas empezaron a crecer a causa de ver a ambos personajes juntos en todo momento, además de unas cartas con las que traficaban algunos chantajistas para conseguir dinero, entre las cuales estaba la que llevaría a la cárcel a Wilde sin este saberlo:

Niño mío:

Tu soneto es absolutamente adorable, y es un prodigio que tus labios, rojos como pétalos de rosa, estén hechos lo mismo para la embriaguez de la música y del canto que para la embriaguez de los besos.

Tu fina alma de oro discurre entre la pasión y la poesía, Jacinto alguno, en tiempo de los griegos, siguió al Amor tan locamente como tú. ¿Por qué estás solo en Londres, y cuándo vas a Salisbury? Ve a refrescar allí tus manos en el crepúsculo

¹⁷ *Ibid.*, pp. 175-176.

gris de las cosas góticas. Ven aquí siempre que quieras. Es un sitio delicioso, en el que sólo tú faltas. Pero, ve primero a Salisbury. Siempre con un amor imperecedero, tu

OSCAR¹⁸

Aquéllos que querían conseguir dinero a cambio de devolverle la carta decían que ésta tenía una interpretación curiosa. A lo que Wilde contestó: “El Arte es inteligible para las clases criminales”¹⁹. Wilde justificaba esta carta como un simple poema en prosa sin dobles interpretaciones.

Uno de los amigos de Wilde le advirtió de las intenciones del padre de Alfred Douglas, de la violencia y la locura que definían al Lord Queensberry y que éste había jurado que iba a impedir que se exhibieran juntos. Por ello le aconsejó que lo mejor que podía hacer era apartarse de Alfred Douglas y de su madre, Lady Queensberry, y dejar ganar esta batalla al marqués. Pero Wilde a pesar de entender la buena conducta de su amigo le dijo que en tal caso habría que encerrar a Queensberry en un manicomio, que por su locura él no iba a dejar de ver a dos personas que se habían portado tan bien con él.

Durante estos cuatro años de relación el marqués había mandado a investigar tanto a su hijo como a Wilde. Y en este mismo año, 1895, el Lord Queensberry le deja una nota a Wilde acusándole de sodomita.

Fue por ello que Wilde llevó al marqués a juicio sin saber que los resultados saldrían en su contra por las cartas y las investigaciones que había realizado el Lord.

¹⁸ *Ibid.*, p. 189.

¹⁹ *Ibid.*, p. 187.

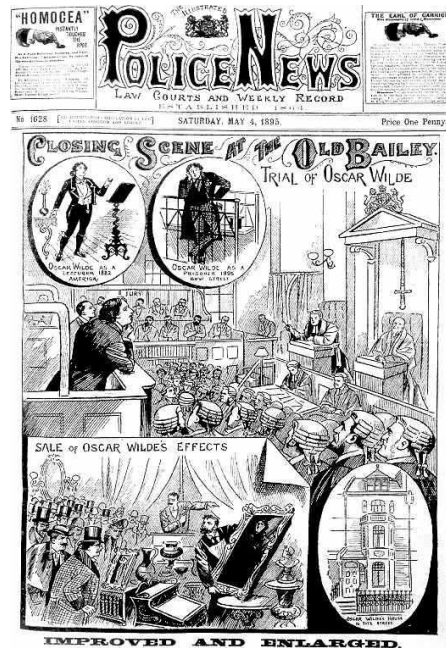


Ilustración 13: Proceso de Oscar Wilde (1895)

Finalmente, después de dos procesos contra Wilde, en mayo de 1895 Oscar Wilde fue condenado a cumplir dos años de trabajos forzados en la cárcel de Reading.

Durante este tiempo en prisión Wilde escribió *De Profundis*, una carta dirigida a Alfred Douglas que nunca recibió y que se publicará en 1905 parcialmente.

Al salir de la cárcel cambió de nombre y apellidos y emigró a Francia donde tenía algunos amigos que podrían ayudarle. Allí escribió *La balada de la cárcel de Reading*, que se publicó en 1898, el mismo año que muere su esposa. Aunque Constance Lloyd y sus hijos cambiaron de apellidos tras el encarcelamiento de Wilde y esta prohibió que se vieran, nunca se separaron oficialmente.

Finalmente pasó sus últimos años de vida en Francia donde se convirtió al catolicismo y murió como Sebastian Melmoth el 30 de octubre de 1900.

2.1.2 Influencias de la Salomé de Oscar Wilde:

Antes de estudiar la Salomé de Oscar Wilde es necesario ver de donde provienen las influencias del escritor para crear esta obra de teatro en un solo acto.

Sabemos que la idea y la inspiración le llegó al contemplar la pintura de *La danza de Salomé* de Gustave Moreau, pero también había tenido contacto con el relato de *Herodías* de Flaubert. De ahí que podamos decir que *Tres cuentos* es la primera fuente literaria donde encontramos la descripción detallada de la danza de Salomé. Más concretamente en el cuento de *Herodías*, en el último de los tres actos que forman esta pieza de la que Wilde se sirvió para su danza de los siete velos.

Flaubert tenía conocimientos acerca de esta historia gracias a las esculturas del pórtico de la catedral de Rouen donde se representa el banquete de Herodes, la muerte de Juan el Bautista y la danza de Salomé, “apoyada en las manos y los talones al aire, en la postura que describirá en el texto”²⁰. Además pudo gozar de estas danzas en su viaje a Oriente, que también le servirá de influencia.

A continuación varios fragmentos que quiero destacar de la primera descripción de la danza de los siete velos de Flaubert:

Pero en el fondo de la sala llegó un murmullo de sorpresa y de admiración. Acababa de entrar una joven.

Bajo un velo azulado que le cubría el pecho y la cabeza, se distinguían los arcos de sus ojos, las calcedonias de sus orejas, la blancura de su piel. Un pañuelo de seda tornasolado que cubría sus hombros, se sujetaba a la cintura con un cinturón de orfebrería. Sus calzones negros estaban cuajados de mandrágoras, y hacía sonar de manera indolente unas pequeñas pantuflas de plumón de colibrí.

En lo alto del estrado se quitó el velo. Era el vivo retrato de Herodías, cuando era joven. Luego empezó a bailar.

Sus pies se movían uno delante del otro, al ritmo de la flauta y de una par de castañuelas. En el aro que formaban sus brazos llamaba a alguien, que siempre

²⁰ FLAUBERT, Gustave: *Tres cuentos*. Edición y traducción de Germán Palacios. Editorial CÁTEDRA LETRAS UNIVERSALES. Madrid, 1999. p. 16.

huía. Ella lo perseguía, más ligera que una mariposa, como una Psiquis curiosa, como un alma vagabunda que parecía presta a levantar el vuelo.

Los sonidos fúnebres de las flautas fenicias sustituyeron a las castañuelas. El abatimiento había seguido a la esperanza. Sus actitudes expresaban suspiros, y toda su persona, una languidez tal que no se sabía si lloraba a un dios o se moría con sus caricias. Con los párpados entreabiertos, se retorció la cintura, mecía el vientre con ondulaciones de oleaje, hacía temblar sus dos senos, y su rostro permanecía inmóvil y sus pies no paraban. (...)

Después fue el arrebató de amor que quiere ser saciado. Bailó como las sacerdotisas de la India, como las núbias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Inclínaba su cuerpo a todos lados como una flor agitada por el viento. Le saltaban los zarcillos de sus orejas, la tela de la espalda tornasolaba; de sus brazos, de sus pies, de sus ropas surgían invisibles chispas que inflamaban a los hombres. Sonó un arpa; la multitud respondió con aclamaciones. Sin doblar las rodillas, separando las piernas, se curvó de tal forma que su barbilla rozaba el suelo; y los nómadas habituados a la abstinencia, los soldados de Roma duchos en estos relajos, los avaros publicanos, los viejos sacerdotes agriados por las disputas, todos, dilatando las aletas de la nariz, palpítaban de concupiscencia.

Luego giró en torno a la mesa de Antipas, como el rombo de las brujas; y con una voz entrecortada por sollozos de voluptuosidad, él le decía: - ¡Ven! ¡Ven! -Ella seguía bailando alrededor; los tímpanos sonaban a reventar, la multitud vociferaba. Pero el tetrarca gritaba más fuerte: - ¡Ven! ¡Ven! ¡Te daré Cafarnaún!, ¡la llanura de Tiberíades!, ¡mis fortaleza!, ¡la mitad de mi reino!

Apoyándose en las manos, los talones en el aire, recorrió así el estrado como un gran escarabajo; y se detuvo bruscamente.

Su nuca y sus vértebras formaban un ángulo recto. Las fundas de colores que envolvían sus piernas, pasándole por encima del hombro, como un arco iris, acompañaban su cara, a un codo del suelo. Llevaba los labios pintados, sus cejas eran negras, sus ojos casi terribles y sobre la frente como unas gotitas de vapor sobre mármol blanco.

No hablaba. Se miraban.

En la tribuna se produjo un chasquido de dedos. Ella subió, reapareció; y, ceceando un poco, pronunció estas palabras, con aire infantil:

- Quiero que me des en una bandeja la cabeza... -había olvidado el nombre, pero continuó sonriendo-. ¡La cabeza de Yaokanán!²¹

Otra de las influencias para la Salomé de Wilde es *À rebours* (*A contrapelo*), del escritor Joris-Karl Huysmans.

Esta novela decadentista de 1884, narra la historia de la vida del joven y rebelde francés, Jean Floressas des Esseintes. Éste llevaba un estilo de vida en contra de la burguesía, donde crea su propio mundo artístico de sueños, decorando su mansión con dos de los cuadros de Gustave Moreau: *Salomé* y *La aparición*. Por ello Huysmans dedicará prácticamente todo el capítulo V de *À rebours* a la descripción de estos dos cuadros. En este fragmento veremos el caso de la obra de *Salomé* o como encontramos en el texto, también conocida como *Salomé bailando ante Herodes*:

Entre todos los artistas, había uno cuyo talento le subyugaba y le sumía en éxtasis prolongados, se trataba de Gustave Moreau.

Adquirió sus obras maestras, y pasaba noches enteras de ensueño contemplando entusiasmado unos de los cuadros que representaba a Salomé bailando ante el rey Herodes. Este cuadro estaba organizado de la manera siguiente:

Aparecía un trono elevado, semejante al altar mayor de una catedral, situado bajo innumerables bóvedas que surgían de robustas columnas como las de los pilares románicos con incrustaciones de lapislázuli y de sardónica, en un palacio parecido a una basílica de estilo musulmán y bizantino a la vez.

En el centro del tabernáculo que sobresalía por encima del altar al que se accedía por unas escaleras en forma de pila cortada por la mitad, se encontraba sentado el tetrarca Herodes, con una tiara en la cabeza, las piernas juntas y las manos sobre las rodillas.

Su rostro era amarillo, apergaminado, surcado de arrugas y desgastado por los años; su larga barba flotaba como una nube blanca sobre las estrellas de piedras preciosas que adornaban la túnica de orifrés pegada contra su pecho.

²¹ *Ibid.*, pp. 115- 117.

Alrededor de esta estatua inmóvil, petrificada en un gesto hierático de dios hindú, ardían productos aromáticos que exhalaban nubes vaporosas traspasadas por el brillo de las gemas incrustadas en las paredes del trono, como los ojos fosforescentes de ciertos animales. Luego el vapor ascendía, extendiéndose bajo las arcadas en donde el humo azulado se mezcla con el polvo dorado de los rayos del sol que descendían de las cúpulas.

Entre el aroma perverso de los perfumes, entre la atmósfera sobrecargada de esta basílica, Salomé se desliza lentamente sobre las puntas de sus pies, extendiendo el brazo izquierdo con un gesto de autoridad, y sosteniendo con el brazo derecho una gran flor de loto a la altura del rostro, mientras una mujer en cuclillas puntea las cuerdas de una guitarra.

Con la expresión concentrada, solemne y casi augusta, empieza la lúbrica danza que ha de despertar los sentidos aletargados del viejo Herodes; ondulaban los senos de Salomé y, al contacto con los collares que se agitan frenéticamente, sus pezones se enderezan sobre su piel sudorosa centelleaban los diamantes; sus pulseras, sus cinturones, sus sortijas, escupen chispazos; la coraza de orfebrería, cada una de cuyas mallas es una piedra preciosa, se pone a llamear sobre su túnica triunfal, bordada de perlas, rameada de plata, laminada en oro, dibuja culebrinas de fuego, bulle y se agita sobre la carne mate, sobre la piel rosa té, como si contuviera espléndidos insectos de alas deslumbrantes, jaspeados de carmín, moteados de amarillo alba, esmaltados de azul acero, y adornados con rayas verdes del color del pavo real.

*Ensimismada, con la mirada fija, como una sonámbula, Salomé no ve al tetrarca que se estremece, ni a su madre, la feroz Herodías, que la está vigilando, ni al hermafrodita, o eunuco, que se mantiene erguido, empuñando un sable, ante los pies del trono, un ser de aspecto terrible, que lleva un velo hasta las mejillas, y cuya mama de castrado cuelga, como una cantimplora, bajo su túnica jaspeada de naranja.*²²

Finalmente hay que destacar al ensayista y dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, uno de los maestros del teatro simbolista que influenció a Wilde en su obra de teatro cuando

²² HUYSMANS, Joris-Karl: *A contra pelo*. Edición y traducción de Juan Herrero. CÁTEDRA LETRAS UNIVERSALES. Madrid, 2000. pp. 176-178.

en un principio decidió realizarla en francés. Maeterlinck no solo ayudó en la toma de esta decisión sino que también le aportó el estilo simplista y repetitivo que desarrollaba en muchas de sus obras como fue *La princesa Malena*, otra de las influencias directa para la *Salomé* de Wilde:

Vanox: Las estrellas caen en el castillo. ¡Mira! ¡Mira! ¡Mira!

Stephane: Nunca he visto tal lluvia de estrellas. Parece que el cielo llora sus compromisos.

*Vanox: ¡Dicen que presagia grandes desgracias!*²³

²³ *Vanox: Les étoiles tombent sur le château! Voyez! Voyez! Voyez!*

Stéphano: Je n'ai jamais vu pareille pluie d'étoiles. En dirait que le ciel, pleure ses fiançailles.

Vanox: On dit que ceci presagio de grands maheurs!

Fragmento de *La princesa Malena* escrito por Maurice Maeterlinck encontrado en la página web de la Universidad de Utah, diseñada y realizada por Travis Currit: <http://home.utah.edu/~u0286091/Maeterlinck.html>

2.1.3 La Salomé de Oscar Wilde:

En 1890 cuando Oscar Wilde acababa de publicar su novela el *Retrato de Dorian Grey* en París, tiene la oportunidad de ver la pintura de *Salomé* de Gustave Moreau. Wilde sintió tal admiración por la obra plástica, al igual que el relato de *Herodías* de Flaubert que ya conocía, que dos años más tarde ya tendría escrita la obra de teatro en un solo acto de *Salomé* en francés.

En ese mismo año 1892, una vez terminada la obra empezaron los ensayos con la actriz pensada para el estreno en el Palace Theatre de Londres, Sarah Bernhardt. Pero la función fue censurada y se prohibió su estreno por incluir personajes bíblicos. Por ello *Salomé* fue publicada en francés en forma de libro en febrero de 1893.

Un año más tarde, Lord Alfred Douglas tradujo la obra al inglés y se incluyeron las ilustraciones de Aubrey Beardsley para esta publicación que Wilde dedicará a su amigo Alfred Douglas.

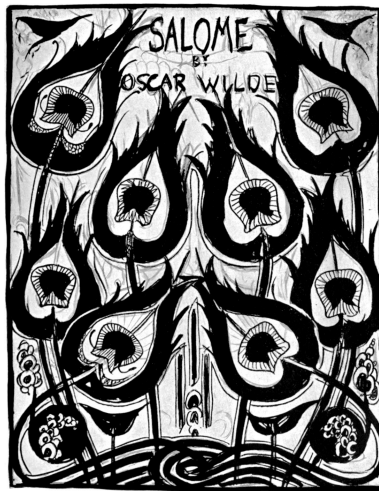


Ilustración 14: Dibujo para la cubierta de *Salomé*, O.Wilde (1894) de Aubrey Beardsley

Finalmente fue en París el 11 de febrero de 1896 cuando se estrena la obra por vez primera en el Théâtre de l'Oeuvre, cuando Wilde aún permanecía en la cárcel. Aunque ya no se contará con la actriz Sarah Bernhardt para el papel protagonista de Salomé ya que ésta tenía miedo al escándalo que pudiera ocasionar su estreno, lo hará Lina Muntz.

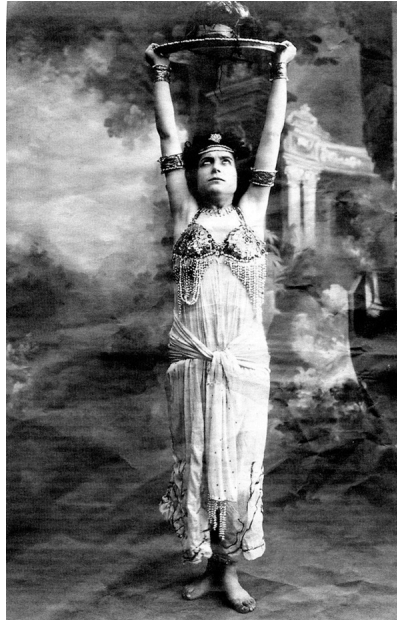


Ilustración 15: Fotografía de la actriz española Margarita Xirgú como Salomé (1910) Madrid

Salomé es una obra de teatro en un solo acto que transcurre en una noche de luna clara en la terraza del alcázar de Herodes, en Judea. El argumento de *Salomé* de Wilde está basado en la historia de la muerte de Juan Bautista de la Biblia, pero en este caso Wilde solo toma el tema de la historia ya que él crea su propia Salomé, incluyendo personajes y cambiando algunos nombres como el de Juan Bautista por el nombre hebreo de Jokanaan.

Una de las críticas que tuvo *Salomé* fue la originalidad de las fuentes consultadas y en las que se basaba Wilde, ya que se decía que Wilde confundía a tres Herodes de la historia, Herodes el Grande, Herodes Antipas y Herodes Agripa, pero no se trata de ninguna confusión, Wilde también creó su propio Herodes, al igual que el resto de personajes, no se basó en los personajes históricos:

“Usted ha confundido dos Salomes. Una era la hija de Herodes, pero, como atestigua Josefo, no tenía nada que ver con la bailarina de la Biblia”. Luego Wilde le comentó a Gómez Carrillo, que también estaba presente: “Este pobre Gourtmont cree que sabe más que nadie. Lo que nos dijo era la verdad de un profesor de instituto. Yo prefiero la otra verdad, la mía, que es la de los sueños. Entre dos verdades, la más falsa es la más verdadera”. (Ellmann 399)²⁴

²⁴ GUTIERREZ, Jose Ismael: *Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo: La Salomé de Oscar Wilde y la de Enrique Gómez Carrillo*. *Hispanic Review*, 63:3 (1995:Summer) p. 414.

A diferencia de la Salomé de la Biblia, que era un personaje secundario, una niña inocente, obediente ante los deseos de su madre, la Salomé de Wilde es la protagonista de su propia historia y la causante de la muerte del profeta. Enamorada de Jokanaan y tras ser rechazada e insultada por este, ella baila para su padrastro Herodes, ya que le dará todo lo que quiera a cambio de que baile para él la danza de los siete velos. El tetrarca, aunque horrorizado por la petición de Salomé de la cabeza de Jokanaan, no puede faltar a su palabra y le concede su deseo. Salomé con su recompensa ya entre las manos besa los labios de la cabeza cortada de Jokanaan. Tras este hecho Herodes manda a matar a la princesa, de la que estaba enamorado.

En cuanto a los personajes, ya hemos nombrado a los protagonistas que desarrollarán el hilo conductor de esta obra de teatro: Herodes Antipas, tetrarca de Judea; Jokanaan, el profeta, y Salomé, hija de Herodías. Pero no podemos olvidarnos del resto ya que le dan mayor acción a la obra además de ser una manera de contextualizar cada situación.

Esta obra comienza con el joven sirio, Narraboth, capitán de la guardia, alabando la belleza de la princesa Salomé de la que está enamorado. Al mismo tiempo el paje de Herodías alerta a Narraboth de las fijaciones e intenciones que tiene éste con Salomé. Se podría decir que es un personaje premonitorio ya que anuncia que algo funesto va a ocurrir.

Los otros personajes que aparecen en un principio junto con el paje y Narraboth son los soldados, el capadocio y el nubio cuando comienzan a hablar de las distinciones de los dioses de cada región, hasta que interrumpe la voz de Jokanaan encerrado en la cisterna.

A continuación aparece Salomé agitada que sale del salón donde se encuentra su padrastro celebrando con el resto de invitados judíos, egipcios, romanos... Mientras la princesa habla sobre el caos del que viene en contraposición a la tranquilidad de la noche que hay en el patio, Narraboth se dirige a ella constantemente para hablarle. Pero Salomé está demasiado ensimismada con la luna y no presta ningún interés al joven sirio hasta que ve que la única posibilidad de ver a Jokanaan es pidiéndole al capitán que lo suelte.

Desde que Salomé ve al profeta se enamora completamente de éste, por ello Narraboth se suicida al ver que su amor no es correspondido cuando la princesa repite una y otra vez: “Quiero besar tu boca, Jokanaan. Quiero besar tu boca”. Sin embargo por parte de Jokanaan es tal la repulsión que vuelve a la cisterna.

Herodes sale a la terraza acompañado de su mujer Herodías. A pesar de que nunca sale por miedo al profeta, sus ganas de ver a Salomé pueden más que su temor. Mientras el tetrarca pregunta por Salomé, Herodías le advierte que no debe mirarla. Herodes, al igual que cuando Salomé sale a la terraza, queda hipnotizado por el brillo de la luna y no para de hablar de ésta sin hacer caso de su mujer. Seguidamente se tropieza con el cadáver de Narraboth mientras pregunta por qué se le ha dado muerte sin su permiso si era un buen capitán. Manda a los soldados a que se lleven el cadáver y le pide a Salomé que beba vino y coma fruta con él. Salomé se niega y Herodes se queja a Herodías de lo mal criada que está su hija.

Jokanaan interrumpe desde la cisterna y Herodías empieza a discutir con el tetrarca sobre el profeta ya que según ella la insulta constantemente, pero Herodes le teme y por eso prefiere no hacer nada. Herodías le pide que se lo entregue a los judíos si es cierto que no le tiene miedo. Y es aquí cuando los cinco judíos entran en escena y empiezan a discutir acerca de dios y del verdadero profeta que para ellos fue Elías, contra los nazarenos que dicen que el profeta Elías es Jokanaan. Además aparece Tigelino, el joven romano, un saduceo y un fariseo que comienzan a hablar junto con los nazarenos de que el mesías ya ha llegado y que anda haciendo milagros por todas partes y resucitando a los muertos.

La voz de Jokanaan vuelve a salir desde la cisterna para insultar y maldecir a una mujer sin especificar a quien y Herodías vuelve a dirigirse a Herodes para que haga algo. Sin embargo este le dice que no se refiere a ella. Herodes vuelve a fijarse en lo pálida que está Salomé, y Herodías insiste en que deje de mirarla. Mientras, Jokanaan comienza a anunciar un mal presagio sobre los reyes y la tierra, y Herodes no para de mirar a la princesa.

El tetrarca le pide a Salomé que baile para él e incluso se lo ordena, pero ella se niega, además de su madre que la apoya diciéndole que no baile. Herodes termina diciendo que no le importa porque está feliz. Aunque esta felicidad no le durará mucho porque

comienza a discutir con Herodías sobre quién de los dos era estéril, por unos comentarios que había hecho Jokanaan, aunque él no se refería a esto.

Herodes vuelve a insistir a Salomé que dance para él ya que está muy triste por haber resbalado con un charco de sangre, “lo que es de muy mal agüero”. Pero en esta ocasión le ofrece todo aquello que ella le pida, de ahí que Salomé acepte bailar aunque su madre le repite que no lo haga.

En este caso podemos ver un ejemplo de las repeticiones que veremos a lo largo de toda la obra de teatro que le darán musicalidad y ritmo.

SALOMÉ (Irguiéndose):

- ¿Me darás lo que pida, tetrarca?

HERODÍAS:

- ¡No bailes, hija mía!

HERODES:

- Todo, aunque sea la mitad de mi reino.

SALOMÉ:

- ¿Lo juras, tetrarca?

HERODES:

- Lo juro, Salomé

HERODÍAS:

- ¡Hija mía, no bailes!

SALOMÉ:

- ¿Por qué me lo juras, tetrarca?

HERODES:

- Por mi vida, por mi corona, por mis dioses. Pide cuanto se te antoje y lo tendrás, aunque sea la mitad de mi reino, si me das ese gusto. ¡Oh, Salomé, Salomé, danza por piedad!

SALOMÉ:

- ¿Lo juras, tetrarca?

HERODES:

- Lo juro.

SALOMÉ:

- ¿Todo cuanto yo pida, aunque sea la mitad de tu reino?

HERODÍAS:

- Hija mía, no bailes.

Mientras esperan a que las esclavas le traigan los velos a Salomé y la descalcen, Herodes contempla de nuevo la luna y anuncia que se ha puesto “roja como la sangre” como había indicado el profeta que pasaría. Herodías se burla mientras sigue diciendo:

Ya lo veo, y también veo a las estrellas caer al suelo como higos maduros. Y que el sol se tizna como el carbón y los reyes de la tierra se estremecen de susto. Esto último si es evidente. En esto ha acertado el profeta (...).

Finalmente Herodes le pregunta qué es lo que quiere. Y Salomé contesta mimosa: “Querría que me diceses al punto en un azafate de plata...”. Mientras piensa en el nombre del profeta, Herodes le interrumpe preguntándole de nuevo. Y esta contesta sonriendo: “La cabeza de Jokanaan”.

El tetrarca se niega completamente y Herodías contenta, apoya las palabras de su hija. Herodes le dice que no haga caso a su madre, sin embargo Salomé le indica que no: “Yo no hago caso de la voz de mi madre. Para deleite mío quiero tener en una bandeja de plata la cabeza de Jokanaan. Has jurado, Herodes, has jurado, no lo olvides”.

Herodes violento intenta convencer a Salomé de que pida otra cosa, todo lo que quiera menos eso, le ofrece tesoros y joyas que tiene, pero Salomé insiste que quiere la cabeza de Jokanaan.

Herodes desvanecido en su asiento manda a que le den lo que pide. Salomé mirando cerca de la cisterna no escucha ruido ni grito alguno, y le dice al verdugo Naaman que le haga daño. Salomé manda al paje y a los soldados, incluso al tetrarca que le traigan la cabeza del profeta ya que no se oye nada y seguramente el verdugo no se atrevió a

matarlo. Pero en ese momento el brazo negro de Naaman asoma por la cisterna con una bandeja de plata con la cabeza de Jokanaan y Salomé la coge rápidamente.

Salomé empieza un monólogo sobre los defectos y cualidades de Jokanaan sin dejar de repetir “Ahora te besaré en la boca...” / “¡Ah! ¿Por qué no me miraste, Jokanaan?” / “¡Si me hubieses mirado, me habrías amado!”.

Herodes indica que apaguen todas las luces, la luna, las estrellas, y que deben entrar dentro del palacio para refugiarse porque algo funesto iba a pasar:

(Los esclavos apagan las antorchas. Desaparecen las estrellas. Un gran nubarrón pasa por delante de la luna y la cubre completamente. En la escena reina oscuridad absoluta. El tetrarca empieza a subir la escalera)

Salomé besa la boca de Jokanaan:

- ¡Ah! He besado tu boca, Jokanaan. ¡Ah! He besado tu boca; había en tus labios un sabor amargo. ¿Sería sabor a sangre? No. Acaso supiese a amor... Dicen que el amor tiene un sabor amargo... Pero, ¿qué más da?, ¿qué más da? He besado tu boca, Jokanaan. He besado tu boca.

(Asoma de nuevo la luna por entre las nubes e ilumina la figura de Salomé)

HERODES (Volviéndose):

- ¡Matad a esa mujer!

(Los soldados se precipitan sobre Salomé y sepultan bajo sus rodellas a Salomé, hija de Herodías, princesa de Judea)

TELÓN RÁPIDO



Ilustración 16: Viñeta (*Colofón*) de Aubrey Beardsley (1874)

Simbología de la luna:

Conocidos ya todos los personajes y el argumento de la historia hay que destacar el papel que tiene la luna ya que nos ayuda a descifrar los deseos o las identidades de los personaje principales a modo de espejo durante toda la obra.

El primero en hacer referencia a ésta será el paje, quien ve a una mujer muerta. Se podría interpretar como una premonición de lo que ocurrirá: “Mira el disco de la luna qué raro parece. Como el semblante de una muerta que se levanta del sepulcro en busca de otros muertos”.

Sin embargo Narraboth ve a su amada, la princesa bailando: “Muy raro parece, sí. Como una princesita que se cubre con un velo amarillo y tiene por pies blancas palomas. Cualquiera diría que danza.”

Salomé verá la belleza y la pureza de una virgen:

¡Qué gusto da mirar a la luna! Es como una monedita o como una linda flor de plata, fría y reluciente. Sí, como la hermosura de una virgen, que se conserva pura. Ella nunca se ha mancillado entregándose a los hombres, como las otras diosas.

Ve su virginidad y su deseo imposible de conseguir, además de la flor de plata que se podría relacionar con la cabeza decapitada de Jokanaan, bella “reluciente” pero inerte “fría”.

El siguiente en ver sus deseos reflejados en la luna será Herodes al salir a la terraza, como una mujer ebria, lujuriosa y desnuda:

¡Cómo reluce esta noche la luna! ¿No es una cosa rara? Parece una mujer presumida que desafía a sus rivales. Una mujer que va dando tumbos por esos caminos en busca de amantes. Y va desnuda, completamente desnuda. Se diría que las nubes quieren arroparla; pero ella las esquiva, mostrando en pleno firmamento su inmaculada desnudez. Así va dando tumbos, por entre las nubes, como una mujer borracha. ¿Verdad que se tambalea como si estuviera ebria? ¿Verdad que parece una mujer loca?

En contra posición le contesta Herodías “No, la luna es como la luna, y nada más.” Herodías no tiene interés alguno o deseos que satisfacer como el resto de personajes.

Finalmente Jokanaan, aunque no llega a ver la luna, sí que advierte que cuando esta se vuelva del color de la sangre los astros caerían sobre la tierra y los reyes temblarían. Y será Herodes cuando más tarde anuncie que la luna se ha puesto roja como la sangre como había dicho el profeta.

2.1.4 Influencias contemporáneas a la Salomé de Oscar Wilde: *El triunfo de Salomé* de Enrique Gómez Carrillo.

El escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo fue crítico literario, ensayista y novelista. Además de cultivar el género del cuento con esta obra *El triunfo de Salomé* que publicó por vez primera en 1898 en unas pocas páginas, aunque quedó en el olvido hasta 1989 cuando Enrique Marini-Palmieri lo incluye en la antología de *Cuentos modernistas hispanoamericanos*.

Sabemos que a la hora de realizar *El triunfo de Salomé* ya estaba influenciado de la *Salomé* de Wilde, al igual que de la obra de Flaubert, la de Huysman y la de Laforgue, ya que están presentes en el propio relato, además de las obras pictóricas:

Marta hacía todo lo posible por saturarse de la leyenda de la princesa lejana, repitiéndose sin cesar las divinas estrofas de Mallarmé, los diálogos complicados de Oscar Wilde, las pomposas cláusulas de Flaubert, las pesadas descripciones de Huysmans, las prosas irónicas de Laforgue, los cuentos visionarios de Lorrain, todo lo que las musas decadentes han producido, en fin, durante las postrimetrías de nuestro siglo positivista, para completar la apoteosis del Pecado. (...)

La Salomé de Leonardo da Vinci, mostrando con un ademán orgulloso la cabeza del Bautista, que un esclavo la presenta en una bandeja de oro; - la Salomé del Ticiano, en una copia muy antigua hecha por un guardián de El Escorial, levantando, ante su madre, el trofeo sangriento y sagrado; -la Salomé, ligera como una pluma, del fresco de Domenico Ghirlandajo; -la Salomé de Baudry, elegante y casi nada tradicional, sacudiendo los brazos; - la Salomé de Gustave Moreau, en un fotografía iluminada, bailando, en medio del templo, ante el Tetrarca, vestida con más lujo que las reinas de Egipto, casi imúber y ya excitante, y ya perversa, y

segura ya del prestigio irresistible de su sexo; -otras muchas Salomé, en fin, sonreían en la estancia, para enseñar a Marta el arte de gustar y triunfar.²⁵

El triunfo de Salomé narra la historia de Marta, una joven bailarina de veinte años de Madrid que compone una obra musical de la que ella misma será la bailarina protagonista, titulada igual que este cuento, *El triunfo de Salomé*. Aunque normalmente Marta danza en las obras musicales compuestas por su hermano Luciano, en esta ocasión le pedirá permiso para realizar ella misma la obra completa contando con su ayuda para la parte musical. Marta conoce y aprende las diferentes obras artísticas de Salomé para prepararse su papel, pero tanta es la saturación de información acerca del personaje que se le llega a aparecer en sueños la Salomé de hace dos mil años para contarle la danza que realizó ante Herodes.

En contraposición a las obras literarias de Wilde y a todas las anteriores, Marta es un personaje que encarna todas las características contrarias a Salomé, es una muchacha frágil, alta, delgada, además de sufrir la tisis. Lo único que tendrán en común ambos personajes será la danza. Es como si todo lo perverso y caótico de Salomé poseyera a Marta para llevar a cabo la obra y para finalmente llevársela a ella. De ahí que su hermano tuviera que corregirla y poner algo de orden.

Era un laberinto caótico de notas fantásticamente descabelladas, cuyo conjunto, no obstante, contenía una conmovedora armonía llena de gracia y de incoherencia. Más que una composición, en el sentido artístico de la palabra, era un fárrago de sonidos, una masa inextricable, un follaje enrevesado, algo como una selva virgen en la cual el aura de las mañanas serenas y el rudo viento de las noches invernales produjeran, a veces, cadencias divinamente salvajes.²⁶

Gracias al biógrafo norteamericano Richard Ellman sabemos que Enrique Gómez Carrillo conoció a Oscar Wilde en noviembre de 1891, cuando el escritor irlandés estaba residiendo en Francia. Wilde conoció a diferentes poetas y artistas en los cafés parisinos, y fue en el Café d'Harcourt donde surgirá una transitoria amistad con Enrique Gómez Carrillo.

²⁵ GÓMEZ CARRILLO, Enrique: *El triunfo de Salomé*.

²⁶ *Ibid.*, p. 3 .

A partir de entonces *Gómez Carrillo se convirtió para Wilde en uno de sus confidentes*²⁷, y gracias a eso conoció de antemano la nueva obra que Wilde tenía en mente. Wilde estaba tan obsesionado con esta nueva creación, *Salomé*, que todos los días y a todas horas comentaba las ideas que le iban surgiendo y que iba componiendo en su cabeza.

²⁷ GUTIERREZ, Jose Ismael.: *Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo. Op. Cit.* p. 413.

2.2 LA SALOMÉ DE RICHARD STRAUSS

2.2.1 Vida y obra de Richard Strauss (1864-1949):

El compositor y director de orquesta de nuestra Salomé nace el 11 de junio de 1864 en Múnich. Richard Strauss se cría en un ambiente musical, su padre era primer trompa en la Orquesta de la Corte de Múnich y su madre le enseñó a tocar el piano a la edad de cuatro años.



Ilustración 17: Fotografía de Richard Strauss (1910)

Ya desde los seis años realiza sus primeros esbozos de composición escribiendo “pequeñas danzas, lieder, sonatas y hasta oberturas para orquesta”²⁸. Aunque muchos no lo consideran un niño prodigio, dominará la composición musical y será uno de los directores más célebres de su época.

Siempre he sido un mal alumno –escribe Richard Strauss- porque detestaba practicar. Por el contrario he leído mucho para poseer un repertorio tan amplio como me fuera posible. Más tarde, siguiendo la partitura, he tocado muchísimo. “Tristán” y la “Sinfonía Fausto” de Liszt eran mis piezas de trabajo. Por estas razones, jamás he conseguido superar todas las dificultades técnicas (especialmente las de la mano izquierda). (...) Sin embargo siempre he sido capaz de acompañar el canto (de una manera bastante libre, sin demasiada fidelidad a la partitura) y con frecuencia se ha elogiado mi forma de tocar. Interpretaba bastante bien la música de cámara, pero mis torpes dedos tenían que renunciar al difícil Chopin y a Liszt.²⁹

²⁸ ROLLAND, Romain.: *Músicos de hoy. (Musiciens d’aujourd’hui)* Traducción del francés por Ricardo F. De Angelis. RICORDI. Buenos Aires, 1959. p. 107.

²⁹ CLAUSSE, Jean.: *Richard Strauss*. Traducción del francés por María de la Paz Días González. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. pp. 22 y 23.

Durante su juventud acude a los ensayos de la Orquesta de la Corte de Múnich, prestando especial atención a la sección de trompas que encabezaba su padre. Esta experiencia le serviría más tarde como influencia para su primer *Concierto para trompa n.º 1* en 1883. Además es en estos ensayos donde aprende teoría musical y orquestación por mano del director Friederich Wilhelm Meyer. Strauss no asistió a ningún conservatorio de música. A lo largo de su formación su padre le obliga a cursar en la Universidad de Múnich (1882) porque no quería que su hijo dependiera solamente de la música para sobrevivir, como le había ocurrido a él durante su vida. Allí estudió filosofía, estética e historia del arte.

Pasado el tiempo Strauss pasará a ser el protegido de Hans Von Bülow, quien lo considera un joven de gran talento y *el compositor más original después de Brahms*.³⁰ Gracias a éste Richard Strauss se introduce en el mundo de la dirección orquestal, y en 1885 pasa a ser el único responsable de la Orquesta de Meiningen, ya que Von Bülow renuncia a esta.

*Mis funciones –ha relatado el músico– consistían en “repetir” diariamente con la orquesta, y empleé todo este período en explorar el repertorio sinfónico. (Sobre estas líneas, cartas de Strauss a Von Bülow, de mayo de 1885)*³¹

Un año más tarde Strauss entrará como tercer director en la Ópera de la Corte de Múnich donde conocerá a su futura esposa, la soprano Pauline de Ahna.



Ilustración 18: Fotografía de Pauline de Ahna (1902)

³⁰ GILLIAM, Brian.: *Vida de Richard Strauss (The life of Richard Strauss)*. Traducción española de Ernesto Junquera. Ediciones AKAL. Madrid, 2002. p. 45.

³¹ NAVARRO, Joaquín.: *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Editorial Salvat. Pamplona, 1982. p. 295.

Pauline de Ahna estudiaba canto en el Conservatorio, y Strauss realizaba *lieder* para que ella los cantara y él acompañarla al piano, además de prepararla para alguno de sus futuros personajes operísticos, como hará en *Guntram* (1894).

Antes de pasar a este género en cuestión, hay que tratar algunas de las obras anteriores a la ópera, para entender por qué fue “el hombre más discutido de la música europea”³².

Como bien ya sabemos, Richard Strauss se introdujo en el mundo de la música gracias a sus padres. Partiendo de la base del gusto conservador y antiwagneriano de su padre, tuvo influencias de músicos como Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Chopin y Brahms.

*El joven músico que a sus 16 años había afirmado que “dentro de diez años nadie sabrá quién es Wagner”, no iba a tardar mucho en convertirse en ferviente wagneriano al conocer a Alexander Ritter, compositor hoy olvidado, hombre de amplia cultura casado con una sobrina de Wagner. Ritter era el primer violín de la orquesta de Meiningen. Su influencia en la orientación de Richard Strauss fue señalada inequívocamente por éste: “El conocimiento de Alexander Ritter, sus continuados esfuerzos y cariñosos estímulos hicieron de mí definitivamente un músico del porvenir, al revelarme la importancia de la música y los escritos de Wagner y Liszt; sólo a él debo la comprensión de estos dos maestros: él me indicó el camino que ahora puedo seguir con independencia... La influencia de Ritter fue como un huracán: me apremió a desarrollar lo expresivo y lo poético de la música, siguiendo los ejemplos de Berlioz, Liszt y Wagner.”*³³

Los poemas sinfónicos se sitúan como antesala de la ópera³⁴, son los protagonistas y los que definirán al compositor en esta primera etapa romántica tardía.

Poema sinfónico. Clase de música orquestal de los siglos XIX y XX con base en una idea extramusical, ya sea poética o realista. El poema sinfónico llamado también poema tonal, pertenece a la categoría general de la música

³² SHONBERG, Harold C.: *Los grandes compositores (II) De Johann Strauss a los minimalistas. (The lives of Great Composers)*. Traducción de Aníbal Leal. Ediciones Robinbook. Barcelona, 2004. p. 153: *La larga coda del romanticismo. Richard Strauss*

³³ NAVARRO, Joaquín.: *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Op. Cit.*, p. 296

³⁴ VELA DEL CAMPO, Juan Ángel.: *Poemas sinfónicos de Richard Strauss*. Reportaje: Clásica El País. 2004.

programática. Generalmente se reserva el término para composiciones en un solo movimiento, a diferencia de la sinfonía con programa (p.ej. “Symphonie fantastique” de Berlioz, y “Sinfonía Dante” y “Sinfonía Fausto”, de Liszt). El equivalente alemán, “Symphonische Dichtung” se empleó por primera vez en 1854, aplicado a la ejecución de Tasso, de Liszt, en Weimar.

(...) De especial importancia en la historia de este género es Richard Strauss, quien prefirió el término “poema tonal”. Entre sus obras, algunas de las cuales tratan de lograr presentaciones sumamente naturalistas de sus temas están: “Aus Italien” (1886), “Don Juan” (1881-1889), “Muerte y Tranfiguración” (1889), “Don Quijote” (1897), “Vida de Héroe” (1898), “Symphonia domestica” (1903) y “Alpensinfonie” (1911-1915). (...).³⁵

Durante la creación de sus poemas sinfónicos Strauss compuso su primera ópera *Guntram*, que se estrenó en 1894 y que por su tremendo fracaso prefirió esperar seis años de su siguiente ópera *Feuersnot*, que tampoco triunfó.

En 1905 es cuando por fin Strauss logra seducir e hipnotizar al público con una de sus óperas, *Salomé*, con un libreto extraído del teatro en un solo acto de Óscar Wilde se estrenó el 9 de diciembre en la Ópera Semper de Dresde.

Gustav Mahler quiso dirigirla en Viena, pero la censura se lo impidió. “Es, por desgracia, la triste verdad. ¡La censura la rechaza! Remuevo el cielo y la tierra para impedir este absurdo, pero es en vano. No podía expresarle la fuerte impresión que su ópera me produce al releerla. Es su obra maestra. Me confirma lo que pensaba desde hace tiempo: es usted un dramaturgo nato”, escribió Mahler a Strauss.³⁶

³⁵ RANDEL, Don Michael.: *Diccionario Harvard de Música. (Harvard Concise Dictionary of Music)* Traductor Victorino Pérez. Editorial Diana. México, 1984. pp. 393-394.

³⁶ NAVARRO, Joaquín.: *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Op. Cit.*, p. 299

Königliches Opernhaus.

274. Vorstellung.

Sonnabend, den 9. Dezember 1905.

Zum ersten Male:

Salome.

Drama in einem Aufzuge nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung
in deutscher Uebersetzung von Hedwig Ackmann.

Musik von Richard Strauß.

Regie: Herr Ditz.

Personen:

Herodes. -- -- -- --	Herr Striehn.
Herodias. -- -- -- --	Frau v. Gebanne.
Salome. -- -- -- --	Herr Wittich.
Johannan. -- -- -- --	Herr Beerou.
Marrabeth. -- -- -- --	Herr Böger.
Ein Page der Herodias. -- -- -- --	Herrn. Eibenschütz.
	Herr Mühlner.
	Herr Soelle.
	Herr Groll.
	Herr Gell.
	Herr Mainz.
	Herr Pflichte.
Drei Magdener. -- -- -- --	Herr Krüsi.
	Herr Reubichla.
Drei Soldaten. -- -- -- --	Herr Gwinn.
Ein Kapadogier. -- -- -- --	Herr Wehner.
Ein Page des Herodes. -- -- -- --	Herrn. Reiborfer.

Schauplay: Eine große Terrasse im Palast des Herodes.
Die neuen Dekorationen sind von Herrn Hofbaumeister Nies geplant, die Architektur nach Entwürfen
des Herrn Hofmalers Gantz vom Oberbaurath Herrn Wegner ausgeführt.
Technische Einrichtung: Herr Hajait.

Schriftliche und telephonische Bestellungen auf Billets werden im Invalideubank, 200a...

Ilustración 19: Programa de mano del estreno de la ópera de *Salomé* en 1905

Con su siguiente ópera, *Electra* (*Elektra*, 1908) también inaugurada en Dresde, trabajó con el poeta y dramaturgo Hugo von Hofmannsthal, con quien contará hasta el final de sus días para los libretos de sus óperas posteriores como *El caballero de la rosa* (*Der Rosenkavalier*, 1910); *Ariadna en Naxos* (1915); *La mujer sin sombra* (*Die Frau ohne Schatten*, 1917); *Elena de Egipto* (*Die ägyptische Helena*, 1927) y *Arabella* (1933). Además hay que añadir la ópera autobiográfica que compuso Strauss en 1924, *Intermezzo* de la que realizó él mismo el libreto ya que trataba sobre su familia y su matrimonio.

Pasado el tiempo llegó Hitler al poder en 1933 y Strauss fue nombrado presidente de la *Reichsmusikkammer* (Cámara de Múnich del Reich). Aunque no hizo nada por luchar en contra del régimen nazi, intentó, sin éxito alguno, separar el arte de la política. Quería aprovechar las oportunidades que le brindaba cada uno de los dos mundos con tal de poder componer y ganar dinero. De ahí que no tuvo reparo alguno de encargarle al escritor judío Stefan Zweig el libreto de su ópera *La mujer callada* (*Die Schweigsame Frau*, 1935) estrenada en 1935. Fue por esta razón, y por una carta descubierta por la Gestapo, de Strauss a Zweig, que Strauss tuvo que dimitir obligatoriamente. En ella decía que no iba a permitir que nadie tomara asunto en sus obras artísticas, además de

pedirle a Zweig que fuera realizando el libreto para su próxima ópera ya que para cuando estuviese terminada los nazis ya no estarían en el poder.

A partir de este momento Strauss tuvo que contar con nuevos libretistas para sus óperas siguientes: *Día de Paz* (*Friedenstag*, 1936); *Dafne* (*Daphne*, 1937); *El amor de Dánae* (*Die Liebe der Danae*, 1940) y *Capriccio* (1942).

Además de las óperas volvió a componer música instrumental y *lieder* hasta el final de sus días, cuando tras varios ataques al corazón murió el 8 de septiembre de 1949 a sus 85 años.

2.2.2 La Salomé de Richard Strauss

En noviembre de 1902 Richard Strauss asistió a la representación de la obra de teatro de Oscar Wilde, *Salomé*, en el Kleines Theater de Berlín. Dirigida por Max Reinhardt y traducida al alemán por Hedwig Lachmann, Strauss fue con la intención de ver a la actriz Gertrud Eysoldt en el papel de Salomé.

Después de la representación, me encontré con Henri Grünfeld que me dijo: Strauss, he ahí un tema de ópera para usted. Le respondí: Ya estoy trabajando en él. El poeta lírico vienés Anton Lidner me había enviado ese delicioso texto proponiéndome transformarlo en un libreto de ópera. Le di mi consentimiento y me remitió de inmediato algunas primeras escenas versificadas con mucha habilidad, pero no me decidí a transformarlas en música hasta el día en que tuve la inspiración de componer un aria sobre este motivo personal: ¡Cuán hermosa es, esta noche, la princesa Salomé!. A partir de ese momento, no me fue difícil eliminar del poema la literatura que contenía y hacer de él un hermoso “libreto”. Y ahora que la danza, y particularmente la escena final están como bañadas en música, no hay malicia al decir que la obra “aúlla de música”. Es cierto, pero todo consistía en pensar en ello...” (Strauss: Anécdotas y recuerdos).³⁷

Salomé, catalogada como *Opus 54*, apenas difiere del texto original de Wilde, Strauss redujo la literatura de los textos para finalmente crear el libreto.

³⁷ CLAUSSE, Jean.: *Richard Strauss*. Traducción del francés por María de la Paz Díaz González. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. pp. 68 y 69.

Al año siguiente (1903) cuando apenas había compuesto parte de la música, Strauss ya le anunciaba a Schuch, quien luego sería el director de la ópera de Salomé, la fecha aproximada del estreno de su obra. Sin embargo mes y medio antes del estreno, éste aun no había visto la partitura.

En cuanto al tema de la orquestación, Strauss utilizó el mismo aparato orquestal de sus poemas sinfónicos ya que quería describir detalladamente los rasgos psicológicos de cada personaje y de cada situación. Por ello era necesario que los cantantes en general, y sobretodo las sopranos protagonistas tuvieran una buena voz que se escuchara por encima de la gran orquesta. De ahí que Strauss le indicara a Schuch el número de músicos que quería para su ópera exactamente:

*Dieciséis violines primeros y 16 segundos, 10 violas, 10 violonchelos, 8 contrabajos imprescindiblemente, aunque tenga que suprimir dos filas de butacas. ¿Dispone usted ya de heckelfono y de celesta? 6 clarinetes, 10 percusionistas.*³⁸

Esta ópera será la primera obra creada por Strauss donde el gran papel residirá en la voz femenina. A partir de *Salomé* veremos que el instrumento favorito de Strauss, la voz de la soprano, protagonizará el resto de sus obras.

El proceso de creación de *Salomé* fue realmente caótico. Los problemas comenzaron con los ensayos de los cantantes pues, aunque Strauss tenía claro el reparto de sus personajes protagonistas desde un principio, no contaba con los “contras” de éstos. Para Herodes había pensado en Burrian, para Jokanaan en Perron y para Salomé en Wittich. Todos ellos exceptuando a Burrian devolverían sus papeles en la primera prueba.

En el caso del papel de Salomé, a pesar de la dificultad técnica que éste tenía, la señora Wittich lo rechazó porque temía por su reputación: “*No lo hago, soy una mujer decente*”.³⁹

Cercanos a la fecha de estreno y aún sin la soprano, Strauss le dice a Schuch que si la obra no la estrena el 9 de diciembre lo podrá hacer cualquier director que la prepare

³⁸ PANOFSKY, Walter.: *Richard Strauss*. Versión española de Ambrosio Berasáin Villanueva. Alianza Editorial. Madrid, 1988. pp 77 y 78.

³⁹ PANOFSKY, Walter.: *Richard Strauss*. Versión española de Ambrosio Berasáin Villanueva. Alianza Editorial. Madrid, 1988. p. 77.

primero, ya que Nikisch ya estaba estudiando la obra en Leipzig y Mahler había conseguido pasar la censura. A pesar de ello la dignidad de Schuch pudo más que con los percances de última hora y finalmente *Salomé* se estrenó el último día del plazo señalado, el 9 de diciembre de 1905 en la Ópera Semper en Dresde, obteniendo gran éxito entre el público asistente.

Al término de la representación el público irrumpió en entusiastas ovaciones que se prolongaron en cuarto de hora y que hicieron salir doce veces a saludar a los solistas, a Strauss y a Schuch... Desde las últimas obras de Wagner nuestra Opera Real no había registrado un éxito tan relevante. Quien quiera intervenir en asuntos de la música más reciente y de la obra de arte más elevada, tendrá que verla y escucharla.⁴⁰



Ilustración 20: Fotografía de Karl Perron como Jokanaan en *Salomé*, recortada de una postal de 1907



Ilustración 21: Fotografía de Olive Fremstad como Salomé sosteniendo la cabeza de Juan Bautista en la Metropolitan Opera's (1907)

⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

Estudio de la ópera:

En este apartado realizamos un análisis musical de manera superficial, ya que no contamos con los suficientes conocimientos ni materiales para ello. Relacionaremos los diferentes temas y motivos musicales que conforman las escenas de la ópera con la historia, asociando e identificando los elementos a través de los diferentes instrumentos utilizados en cada momento, además de los ritmos, los tiempos y la dinámica musical.

La ópera de Salomé de Strauss es una obra musicalmente visual, como hemos estudiado, el compositor logra definir los aspectos más íntimos de los personajes, como pueden ser sus rasgos psicológicos, a través de la música. Podríamos prescindir de la vista y aún así seguiríamos viendo la escena.

Aunque la ópera transcurre en un acto único, en la terraza del palacio del tetrarca, como en la obra de teatro de Wilde, en este caso vamos a dividir la pieza en cuatro escenas para estudiarla: En la primera escena están Narraboth (tenor), el paje (contralto), los dos soldados (bajos), Jokanaan (barítono) desde la cisterna y un capadocio (bajo); la segunda escena está marcada por la llegada de Salomé (soprano) a la terraza que sale del salón donde está Herodes celebrando con el resto de invitados; en la tercera escena sale Jokanaan de la cisterna y es cuando sucede la trágica muerte de Narraboth; y en la cuarta escena vuelve a entrar Jokanaan a su prisión y es cuando salen Herodes (tenor) y Herodías (mezzosoprano) con el resto de invitados. Finalmente la ópera termina con la danza de los siete velos y el deseo de Salomé hecho realidad: la cabeza de Jokanaan.

Orquestación:

Maderas: flautín, 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, heckelfón, clarinete en Mi bemol, 2 clarinetes en Si bemol, clarinete bajo, 3 fagotes, contrabajo.

Metales: 6 trompas en Fa, 4 trompetas, 4 trombones, tuba.

Percusión (8-9 músicos): 5 timbales, caja, bombo, címbalos, triángulos, gong, pandereta, castañuelas, glockens, piel, xilófono.

Teclados: celesta, armonio, órgano.

Cuerdas: 2 arpas, 16 violines I, 16 violines II, 10-12 violas, 10 violonchelos, 8 contrabajos.

La ópera empieza con el sonido del clarinete para dar la entrada de Narraboth a quien lo acompaña el resto de la orquesta, y quien mantendrá un breve diálogo sobre la luna con el paje de Herodías. Seguidamente esta conversación se ve interrumpida por un ruido que proviene de la fiesta, marcado este bullicio por las disonancias de los diferentes instrumentos con figuras de corta duración y los pizzicatos de los instrumentos de cuerda, que poco a poco se va diluyendo cuando entran los dos soldados, quejándose del jaleo que siempre montan los judíos.

De nuevo llega la calma con el canto de amor de Narraboth refiriéndose a la belleza de la princesa Salomé, éste se ve interrumpido y contrapuesto por el motivo palpitante y agitado de la orquesta que acompaña al paje, quien está nervioso por el peligro que tiene Narraboth al mirar de esa manera a la princesa.

Los dos soldados hablan sobre el aspecto sombrío de Herodes. A diferencia de lo que veníamos escuchando, de repente la escena se vuelve más serena cuando se escucha la voz de Jokanaan desde la cisterna, acompañado con un pedal grave y seguido por la orquesta, que le da un tono muy serio y solemne. Esto representa el tema de la profecía que personifica a Jokanaan cada vez que aparece en escena.

Los dos soldados que hablan acerca del profeta se verán diferenciados porque uno de ellos habla con frases cortas y nerviosas (soldado segundo), ya que no le gusta lo que dice Jokanaan, y el otro (soldado primero) explica que Jokanaan es un hombre bueno y muy agradecido, por lo que su canto es igual de sereno y solemne que el de la profecía de Jokanaan. Es en esta conversación que aparece un capadocio para intervenir brevemente interesado por el profeta.

Narraboth anuncia la llegada de Salomé, además de la orquesta que prepara el clima. Cuando esta aparece comienza a explicar la rara mirada obsesionada que tiene el tetrarca hacia ella. A través de la familia de cuerda la orquesta acentúa la frase “¡Qué dulce es aquí el aire! Aquí puedo respirar”; y un ritmo más sereno y calmado nos hace ver y sentir ese ambiente de aire fresco, al aire libre en el que por fin se encuentra la princesa.

Seguidamente escuchamos la narración de Salomé sobre las discusiones que tienen los invitados en la fiesta. Los judíos vendrán acompañados por la madera agitada que nos indica las disputas que tratan; los “silenciosos y astutos egipcios” por la orquesta que suena más piano; y los romanos por las trompetas que representan su carácter bruto.

En la segunda escena, cuando vuelve a aparecer Jokanaan desde el interior de la cisterna, Salomé se interesa por éste e intenta convencer a los soldados de su deseo por verlo, acentuando y alargando musicalmente las palabras “deseo, quiero y me gustaría”. Cuando la princesa se acerca a la cisterna comienza a describir la prisión oscura llena de tenebrosidad, acompañada no solo por el tono de su voz sino por el efecto de suspense que da la sonoridad de la orquesta.

Como los soldados no pueden acatar las órdenes de la princesa, Salomé convence a Narraboth utilizando un tono sensual al igual que la orquesta. La música parece llegar a una especie de clímax cuando Narraboth manda a los soldados a soltar a Jokanaan, pero éste se prolonga durante el interludio, que describe la salida del profeta al mismo tiempo que narra musicalmente los deseos de Salomé.

La escena tercera viene indicada por las trompas que preceden la honorífica entrada de la voz de Jokanaan, noble, religiosa y apocalíptica, en contraposición a la de Salomé y Narraboth. Cuando Jokanaan termina su intervención Salomé, acompañada por el motivo del deseo, protagonizado en este caso por el clarinete dice “Es terrible. Realmente es terrible”. A continuación vuelve a sonar el mismo *leitmotiv* pero en este caso intercalándose entre la cuerda y el clarinete para referirse a los ojos de Jokanaan, que nos indica el carácter de deseo y atracción que siente Salomé, al mismo tiempo que narra características terribles y oscuras del profeta.

Narraboth seguirá interrumpiendo continuamente a Salomé para advertirle del peligro que tiene quedarse junto al profeta, pero la princesa no lo escucha y comienza a cantar de manera dulce, acompañada por un nuevo motivo de las cuerdas, mientras se sigue escuchando el motivo del deseo en el clarinete en un segundo plano. La voz de la soprano asciende hasta llegar al agudo con la palabra “luna” (*mond*), para comparar la castidad de ésta con la del profeta y su piel blanca como el mármol. Pero Jokanaan responde de manera violenta y más cuando sabe que es la hija de Herodías, para él “hija de Babilonia”.

El amor de Salomé se ve revelado en una larga frase musical cantando únicamente el nombre del profeta para luego dar comienzo al tema de su deseo hacia éste. A diferencia del caso anterior, ahora alaba su cuerpo pálido haciendo comparaciones románticas. De ahí que la palabra “blanco” (*weiss*) se repita continuamente, siendo el eje principal de la frase, destacando la bella característica del profeta. Jokanaan cada vez más violento contesta con frases disonantes diciendo que “A través de la mujer vino la desgracia al mundo”. Por ello Salomé vengativa hará las mismas alusiones a su cuerpo blanco pero de manera negativa y comparándolo con cosas espantosas, acompañada por un motivo derivado del deseo, pero con un tono irónico y rencoroso. Lo mismo ocurrirá con las comparativas acerca de su pelo, primero serán apasionadas y luego odiosas.

Se podría decir que el apogeo de esta pasión desbocada de Salomé por el profeta, aparece cuando empieza a hablar de su boca y musicalmente en la difícil tesitura del agudo cuando dice “¡Nada en el mundo es tan rojo como tu boca!”.

Narraboth vuelve aparecer en escena cuando Salomé repite una y otra vez que quiere besar la boca de Jokanaan, y es cuando el capitán enamorado de la princesa se suicida cayendo entre Salomé y Jokanaan.

Salomé sigue absorta con la boca de Jokanaan y ni se da cuenta del suceso. Jokanaan empieza a contarle que busque al salvador, para que la proteja de sus pecados. Aquí vemos cómo la narración musical es divina y tranquilizadora representada con el solo de violín, que va creciendo hasta fusionarse con el resto de la orquesta, para finalmente quedarse en una resplandeciente sonoridad. La escena termina cuando Jokanaan maldice a Salomé.

Ya en la cuarta escena, Jokanaan vuelve a meterse en la cisterna y la orquesta sigue tocando para desarrollar el tema de la venganza, junto con redobles de timbales que volveremos a escuchar al final de la ópera con el tema de la muerte. Seguidamente aparecen Herodes y Herodías marcado por la entrada del fagot.

Herodes entra nervioso y algo ebrio, indicado con ese tono inestable y con frases tan cortas que parece hablar. Pregunta por Salomé. Herodías sin embargo le contesta de manera fría. Luego el tetrarca hace referencia al viento que sopla y que solo él puede

oír, representado por los *glissandi* que realiza la orquesta, acompañado a su vez por el tema de la muerte.

Como Herodes no para de mirar a Salomé, Herodías le indica que entre de nuevo a la fiesta. Éste le lleva la contraria cortejando e invitando a Salomé a beber vino, comer fruta o sentarse en el trono de su madre, representado musicalmente por una especie de danza. Sin embargo la negación de Salomé la podemos apreciar por la sobria sonoridad y el trémolo de cuerda.

Aunque en la ópera de Strauss no veremos ningún coro habrá un quinteto cuando aparecen los cinco judíos, donde cada uno expone su idea y conocimientos acerca del verdadero profeta, hasta que todos repiten lo que venían diciendo al mismo tiempo, por lo que no se entiende nada y tiene que intervenir Herodías para hacerlos callar.

La voz metálica de Jokanaan desde la cisterna hace que todos lo escuchen. Habla sobre el salvador del mundo, por lo que los nazarenos intervienen acompañados de un carácter solemne que advierte la llegada del mundo cristiano.

Finalmente llega el baile de Salomé, la danza de los siete velos cuando Herodes le pide a ésta que baile para él, no sin esta negarse antes, hasta que Herodes le hace la proposición de darle lo que ella pida a cambio. Cuando Salomé insiste en que el tetrarca le de su palabra escuchamos un trino de flauta que va reforzando la intriga de la respuesta del tetrarca. Herodías sigue insistiendo que no debe bailar para Herodes, pero Salomé finalmente acepta la propuesta: “Estoy dispuesta, Tetrarca” y esto indica el comienzo de la danza acompañada de dos acordes de celesta.

Seguidamente un ritmo brusco y salvaje con toques de timbal marcan el ritmo sincopado de la conocida danza de los siete velos que durará más de diez minutos. Cuando el *tempo* de la danza disminuye interpreta los movimientos insinuantes de la princesa, además del heckelfón, un instrumento muy parecido al oboe que utiliza Strauss en sus obras para darle un toque orientalizante. El pandero, las castañuelas, la caja y los contrabajos marcarán el ritmo de la danza.

Mientras el tema del heckelfón se sigue repitiendo aparece un segundo tema de flauta. El arpa introducirá un ritmo de vals protagonizado por la cuerda que empieza con un *tempo* lento pero que se va incrementando. Ahora la danza tiene un ritmo desenfrenado

y caótico, que Strauss llevará al orgiástico clímax utilizando todos sus recursos musicales.

De repente estos ritmos salvajes cambian para volver a una melodía más tranquila y suave a través de trinos en la madera y trémolos en la cuerda que sirven de puente entre estos dos temas opuestos. Sin parar el hilo musical, Salomé se tira a los pies de Herodes terminando de esta manera su baile, y sin pausa alguna, Herodes comienza a comentar lo magnífico que fue el baile y le dice a Salomé qué es lo que desea.

El trino de viento madera y el trémolo de las cuerdas visualizan la intriga y el misterio de la petición de Salomé quien solo llega a decir que quiere que le traigan en una bandeja de plata “algo”, ya que Herodes la interrumpe. Seguidamente aparecen los trinos y trémolos cuando Salomé pronuncia las palabras “La cabeza de Jokanaan”.

De repente cambia la música mucho más agresiva junto con la negación del tetrarca, quien discute con Herodías, ya que ésta apoya la petición de su hija. Salomé repetirá constantemente junto con los trinos y trémolos que quiere la cabeza de Jokanaan y que el tetrarca no puede faltar a su palabra.

Después de ofrecerle todos los tesoros y joyas que tiene, Salomé una vez más repite que quiere la cabeza de Jokanaan, terminando con un tono más agitado y enfadado al igual que la orquesta. Finalmente Herodes resignado y cansado dice que le den lo que pide.

El momento de la ejecución estará representado por un prolongado y terrorífico silencio, junto con pequeños golpes de arco de los contrabajos que representan la angustia de Salomé según el propio Strauss. De repente un súbito golpe nos indica la caída de la cabeza del profeta.

El fortísimo de la orquesta estalla cuando el verdugo trae la cabeza de Jokanaan además de la voz de Salomé que es como un grito que se sobrepone al fuerte de la música “¡Ah! ¡No quisiste dejarme besar tu boca, Jokanaan!” para seguidamente comenzar su último canto hacia la belleza de su amado. Vuelven a aparecer los temas ya escuchados anteriormente entremezclados sobre el deseo, el beso, el odio... en el largo y prolongado solo de Salomé, para terminar con el contraste tonal en la frase: “El misterio del amor es más grande que el misterio de la muerte”.

Vuelve a aparecer el tema de la muerte con los timbales cuando Herodes le dice a su mujer que deben esconderse y volver dentro porque algo funesto va a ocurrir.

Salomé besa la cabeza de Jokanaan sobre el trémolo de cuerda y madera, para luego cantar de manera misteriosa y siniestra “¡Ah! He besado tu boca, Jokanaan. Había un sabor amargo en tus labios. ¿Era el sabor de la sangre? ¡No! Tal vez no era sino el sabor del amor.” La orquesta termina desarrollando los motivos de Salomé llegando al clímax. Aunque este momento parece concluir la ópera, Herodes interviene junto con la orquesta que toca el tema de la muerte y concluye con los metales: “¡Matad a esa mujer!”.

2.3 LA SALOMÉ DE GUSTAVE MOREAU Y AUBREY BEARDSLEY:

La influencia de la mujer en las obras de arte de finales de siglo se denota en el carácter protagonista que adquirirían como personaje en éstas. Estando presentes en obras literarias, musicales y como no puede ser de otro modo, también en las artes plásticas, en la que numerosos pintores retrataron figuras femeninas, como el personaje que estamos estudiando, Salomé. Destacaremos en este estudio a dos pintores estrechamente relacionados con el origen de la Salomé de Oscar Wilde.

Gustave Moreau (1826-1898) fue un pintor francés que realizó obras pictóricas dentro de la corriente simbolista, tratando temas de historia, de la mitología y de la Biblia, destacando en todos ellos el tema de la mujer. A pesar de ser una realidad los temas literarios de este pintor a él le desagradaba la idea de que se le considerase un pintor literario.



Ilustración 22: Autorretrato de G. Moreau (1850)

En su estilo pictórico “se aúnan en personal contraste la representación naturalista y el contenido irracional.”⁴¹ Sus obras están ambientadas en atmósferas orientalistas y oníricas con rasgos exóticos.

En cuanto al tema que nos toca de la mujer, Moreau trata la imagen de ésta en contraposición a la masculina, es decir, él pensaba que la imagen femenina debía encarnar la naturaleza y los sentidos, ya que la naturaleza es tan imprevisible como la mujer: idílica y destructora. En el caso de Salomé para Moreau es una mujer “portadora

⁴¹ HOFSTÄTTER, Hans H.: *Gustave Moreau*. Editorial Labor. Marcelona, 1980. p.80.

de la muerte o como intencional productora de catástrofes”⁴², pero veremos que esto nunca lo llega a manifestar en sus pinturas, solamente lo plantea, lo insinúa, y lo que muestra al espectador es la belleza de la mujer digna de culto.

Moreau trata el tema de Salomé en diversas ocasiones, representando momentos diferentes de la historia de ésta, donde cambia al personaje protagonista de la obra bíblica de Herodías por Salomé, quien será la que ahora desee la muerte de Jokanaan. Este nuevo papel que adopta la figura de Salomé será una de las inspiraciones por las que Wilde desarrolla este nuevo argumento del amor de Salomé por el profeta al ver estas obras pictóricas de Moreau.

En 1876 pintó el momento de *Salomé bailando ante Herodes* o conocida también solo por *Salomé* en el palacio oriental del tetrarca (ver descripción en la cita de la obra de Huysmans, *A contrapelo*). Además entre 1874 y 1876 realiza otra versión que narran el mismo momento de Salomé bailando, pero con una princesa tatuada completamente con motivos florales hindúes.



Ilustración 23: *Salomé o Salomé bailando ante Herodes* (1876) G. Moreau



Ilustración 24: *Salomé danzante* (Hacia 1874-1876) G. Moreau

Hacia 1876 pintó *La aparición*, donde vemos el espectro de la cabeza de San Juan Bautista rodeado de una aureola blanca en forma de cruz y vertiendo sangre de su cuello, flotando en medio de la escena. Por lo que sabemos que es el momento posterior

⁴² *Ibid.*, p.86

a la danza de Salomé ante Herodes, una vez ya le han cortado la cabeza al profeta. En esta obra Salomé está semidesnuda, dejando entrever gran parte de su blanquecino cuerpo en los lugares libres de joyas y velo. Lleva una corona sobre su cabeza, una flor de lirio blanca en su mano derecha, que simboliza la pureza, la castidad y la inocencia, y con su mano izquierda señala la cabeza de Juan Bautista.

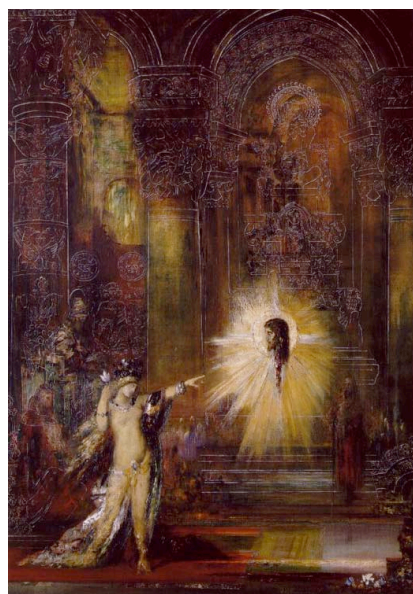
La decoración del lugar y de la arquitectura está sobrecargada, mezclando elementos artísticos de diferentes culturas para darle aspecto de palacio oriental. Estos elementos parecen estar desdibujados, ya que las líneas son tan finas que parecen transparentes, como incisiones en la arquitectura a modo de grabado, dotando así al cuadro de un ambiente onírico, irreal, además de exótico y orientalista.

El crítico de arte y literato Mario Praz señaló en *La agonía romántica* que:

*Moreau siguió el ejemplo de la música de Wagner, componiendo sus cuadros a la manera de poemas sinfónicos, recargándolos con significativos accesorios en los que recoge el eco del tema principal, hasta que el tema destile la última gota de su savia.*⁴³



La aparición (1876) G. Moreau



La aparición (Hacia 1874-76)
G. Moreau

⁴³ LUCIE SMITH, Edward: *El arte simbolista*. Traducción: Vicente Villacampa. EDICIONES DESTINO. Barcelona, Primera edición: 1991. p. 63.

Aubrey Beardsley (1872-1898) fue un pintor e ilustrador británico, además de una figura significativa dentro del Esteticismo. En sus ilustraciones podemos apreciar la influencia que tuvo de los grabados japoneses, destacando lo decadente y lo erótico: “Tengo una sola meta: lo grotesco. Si no soy grotesco, no soy nada”.⁴⁴



Ilustración 25:
Autorretrato de Aubrey
Beardsley

En 1873 Beardsley tiene su primer contacto con la obra de Salomé de Wilde cuando se publica en París la versión francesa. Tras su lectura realiza un dibujo sobre la obra que verá Wilde y por el que decidirá elegir a éste para que realice el resto de ilustraciones de la publicación que se haría en inglés al año siguiente. Beardsley no crea unos dibujos descriptivos de la obra de teatro, sino que se deja llevar por la inspiración que le llega tras la lectura de ésta. Fue por esta razón que, a pesar de la independencia que tenían las ilustraciones con respecto a la obra, Wilde acepta el resultado, dedicándole uno de estos ejemplares donde le dice: “Para Aubrey, el único artista que, aparte de mí, sabe lo que es la danza invisible de los siete velos y es capaz de verla”.⁴⁵

Tras esta publicación de 1874 Beardsley fue muy criticado por la sociedad victoriana, aunque de igual manera, nunca había sido del agrado de la sociedad, ni con su vida pública como dibujante, ni con su vida privada como ciudadano. Aunque a Wilde

⁴⁴ WILDE, Oscar: *Salomé*. Ilustraciones: Aubrey Beardsley. Traducción: Rafael Cansinos Assens. Editorial Libros del Zorro Rojo. Barcelona, 2011. Solapa trasera.

⁴⁵ HOFSTÄTTER, Hans H.: *Aubrey Beardsley*. Editorial Labor. Barcelona, 1980. p. 15.

tampoco le llegó a agrandar del todo las ilustraciones de Beardsley, comprendía, como artista que era, la visión del ilustrador, y durante un almuerzo en presencia de Beardsley aclaró:

*El ajeno, es a las otras bebidas lo que los dibujos de Beardsley a las demás obras artísticas: único en su género. No se parece a nada. Tiene el tornasolado de un crepúsculo del sur, de matices opalescentes; se engalana con la seducción de extraños pecados. Es más fuerte que ningún otro licor y excita el subconsciente en el hombre. Es exactamente como sus dibujos, Aubrey; obra sobre los nervios y es cruel. Baudelaire llamó a sus poemas *Fleurs du Mal*; yo llamaré a sus dibujos *Fleurs du Péché*. Cuando tengo ante mí uno de sus dibujos, siento la necesidad de beber ajeno, que cambia de color como el jade a la luz del sol y esclaviza los sentidos; entonces, retrotraigo mi vida a los tiempos de la Roma Imperial, de la Roma de los últimos Césares.*"⁴⁶

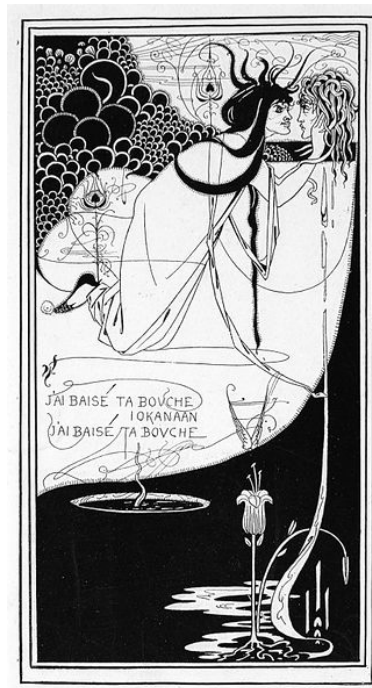


Ilustración 26: "J' ai baisé ta bouche, Iokanaan" dibujo realizado en 1893 para la revista "The Studio", que inspiró a Oscar Wilde y a su editor John Lane a la decisión de encargar a Aubrey Beardsley las ilustraciones de *Salomé* para la versión inglesa.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 153 y 154.

En las quince ilustraciones que conforman el libro podemos ver cómo solamente utiliza planos en blanco y negro, como si del negativo de una fotografía se tratara, divididos por una línea modernista y arabesca para crear las figuras artificiosas de los distintos personajes que conforman la obra como Salomé, Jokanaan, Herodes o Herodías. “Su arte no conoce el espacio ni la fuerza de la gravedad, ignora la naturaleza y la anatomía y nada sabe de plástica ni de la luz que moldea las sombras (Schmutzler)”.⁴⁷

Para finalizar hay que destacar que hoy en día no conoceríamos las ilustraciones de Beardsley sino fuera gracias a su editor, ya que el artista antes de morir, a la corta edad de 26 años le pidió a éste que destruyera todas sus obras obscenas, a lo que su editor se negó faltando a su palabra después de muerto el artista.

⁴⁷ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Revista de Historia del Arte*. 42: *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*. Editorial Historia 16. p. 73.

3. CONCLUSIONES:

A lo largo de este trabajo hemos estudiado la figura de Salomé desde diferentes disciplinas artísticas y según la creación de cada uno de sus autores: Oscar Wilde, Richard Strauss, Gustave Moreau y Aubrey Beardsley. Sin embargo, hemos tenido que indagar sobre los antecedentes del personaje haciendo un breve recorrido desde los orígenes de Salomé y su evolución hasta el período finisecular, para de esta manera poder entender la creación del “nuevo personaje” de Salomé y su “nuevo mito” donde ella será la protagonista de su propia historia y de la muerte de San Juan Bautista.

Durante este estudio multidisciplinar de la Salomé finisecular basada en la obra de teatro de Wilde vemos cómo se crea una ruptura con la imagen que se venía dando del personaje bíblico al que hace referencia, sufriendo un cambio drástico en cuanto a la forma de definir a la mujer. Este escritor nos presenta a una princesa dueña de su destino que maneja los hilos de su propia historia, un personaje que también quisieron representar otros virtuosos del arte como, Strauss, Moreau, Beardsley, creando trabajos que nos servirán para vislumbrar una imagen de Salomé completa en un análisis profundo y comparado con la obra originaria.

La *Salomé* de Gustave Moreau que inspiró a Wilde aparece recargada de ornamentación y atributos, pero no se percibe tal ostentación en su obra, puesto que no recurre a la saturación de adjetivos para describir la escena ni a los personajes.

Ambas obras artísticas comparten el gusto simbolista por lo oriental y lo misterioso. Se trata de dos creaciones que parten de una misma idea y que a su vez, la modifican dependiendo del enfoque del artista que lo representa, es por ello que podemos observar cómo existen puntos de confluencia entre ellas. Podemos reconocer cómo dentro de la descripción de Salomé se refleja, el atributo de la virginidad y la pureza de la princesa, con el lirio de color blanco que ella porta en su mano izquierda en el cuadro y a través de la luna, en la obra literaria. Al mismo tiempo la sensualidad y belleza de Salomé en la pintura la podemos ver representada por el vestuario oriental que deja entrever su piel blanquecina sobre la que lleva velos y joyas, además de estar de puntillas para comenzar el baile ante el tetrarca. En la obra de teatro esta sensualidad y belleza vendrá indicada

por el resto de personajes que a lo largo de la misma, describen físicamente las apariencias de la princesa ya que o están enamorados de ella o sienten una obsesión atroz como en el caso del tetrarca.

Las ilustraciones de Beardsley reflejan la connotación obscena, misteriosa y siniestra con las que Wilde quería representar a la *Salomé* editada en inglés. Iconográficamente en estas ilustraciones no veremos atributos reconocidos que den a entender el significado de las imágenes, como en el caso anterior de Moreau. Reconociendo el significado de las ilustraciones por los títulos que les dan nombre como *La danza del vientre*, *Juan y Salomé* o *La recompensa de la bailarina*.

Por otro lado vemos como estas últimas ilustraciones citadas serán las más fieles al texto ya que Beardsley en su mayoría representa momentos de la obra de Salomé de una forma que no ha transmitido Wilde en su pieza teatral como es el caso de *El aseo de Salomé I*.



Ilustración 27: *El aseo de Salomé I*
(1874) Aubrey Beardsley

La ópera de Strauss y la obra de teatro de Wilde son semejantes ya que como hemos estudiado, la ópera está extraída del teatro. Sin embargo, en cuanto a los lenguajes utilizados la música de la ópera está mucho más recargada de adjetivos sonoros por lo que prescindirá de partes del texto de la obra de teatro, que Wilde expresa de manera simplista. Es por ello que se podría asemejar más, este aspecto, con la pintura de Moreau.

La escena más representativa de todas y cada una de las obras que hemos expuesto se centra en la danza de los siete velos que realiza Salomé ante Herodes, ya que todos los artistas la incluyen en su obra. Sin embargo, la escena más destacada en el teatro de Wilde es el momento del clímax, cuando Salomé logra besar la cabeza de Jokanaan. Veremos que a partir de entonces, se convierte en un acto representado por muchos artistas de finales de siglo.

Nuestro trabajo fundamentado en la obra de Oscar Wilde y en otros muchos artistas que le dan forma gracias a su trabajo desde las diferentes disciplinas permite que conozcamos a Salomé, un personaje que traspasa las butacas del teatro para convertirse en una mujer a la que se le atribuyen las características de las mujeres de finales de siglo. Convirtiéndose así, en un icono de todas ellas y una forma clara de representar a la mujer del momento, puesto que podemos reconocer en ella mucho de los rasgos que definen a los tipos de mujer que se venían estudiando en el fin de siglo de la época victoriana.

Basándonos en estos tipos de mujer que recoge la literatura inglesa y que podemos conocer gracias a los estudios de Nina Auerbach, descubrimos a través de Luis Martínez Victorio que Salomé encarna todos ellos: el ángel doméstico, la mujer fatal, la prostituta y la nueva mujer.

Siguiendo el orden establecido de los tipos de mujer anteriormente, la Salomé de Wilde en un principio se puede relacionar con el “ángel doméstico”, cuando se nos presenta la juventud de Salomé virgen e inocente. Este término de “ángel doméstico” implica la pureza angelical, que se refleja en la joven Salomé, y el ámbito doméstico donde tendrá que cuidar a su marido e hijos dejando a un lado su sexualidad una vez ya ha logrado la procreación en su familia, aunque esto último no forma parte de la obra.

Otra característica que se le atribuye desde diferentes fuentes bibliográficas a la Salomé de Wilde refleja la tipología de mujer fatal, aunque desde nuestro estudio consideramos que no se trata de una *femme fatale* sino que denota rasgos de ésta, puesto que aunque es verdad que tiene un poder de destrucción a través de su sexualidad y seducción, no lo utiliza como una herramienta para lograr un fin sino como un fin en si mismo. Salomé está enamorada y obsesionada por Jokanaan, actúa por amor.

La “prostituta”, otro tipo de mujer que se daba en la sociedad victoriana se ve representada en Salomé en el momento que ella pretende vender su cuerpo al tetrarca a cambio de que cumpla sus deseos, de tal manera que baila para él para conseguir la cabeza de Jokanaan.

La “nueva mujer” se puede relacionar con Salomé teniendo en cuenta la sexualidad y deseo desmedido de ésta, quien actúa por placer y no por funcionalidad. Este tipo de mujer es la que se vendrá dando en esta época, quien además de luchar por sus derechos de liberación sexual, lucha por sus derechos en la vida pública y privada, en el ámbito laboral y en el académico.

Con todas estas conclusiones podemos ver cómo se cumplen los objetivos planteados inicialmente en nuestro trabajo, puesto que hemos logrado conocer el personaje de Salomé a través del análisis y comparación de la obra de teatro de Wilde, la ópera de Strauss y las pinturas de Moreau y Beardsley, y con ello relacionar la figura de Salomé con la mujer de fin de siglo.

4. FUENTES:

Bibliografía:

ALIER, Roger.: *Guía universal de la ópera (III) Discografía esencial*. Ma non troppo. Barcelona, 2001.

BAUDELAIRE, Charles.: *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Cátedra letras universales. Madrid, 2000.

BORNAY, Erika.: *Mujeres de la biblia en la pintura del barroco*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1998.

CAPARRÓS MASEGOSA, Lola.: *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Colección Monográfica Arte y arqueología. Granada, 1999.

CLAUSSE, Jean.: *Richard Strauss*. Traducción del francés por María de la Paz Días González. Espasa-Calpe. Madrid, 1980.

DIJKSTRA, Bram.: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Editorial Debate. Madrid, 1994.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora.: *Revista de Historia del Arte 42 Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*. Revista Historia del Arte. Editorial HISTORIA 16.

FLAUBERT, Gustave.: *Tres cuentos*. Edición y traducción de Germán Palacios. CÁTEDRA LETRAS UNIVERSALES. Madrid, 1999.

FUNKE, Peter.: *Oscar Wilde*. Traductor Fereico Latorre. Alianza Editorial. Madrid, 1972.

GILLIAM, Brian.: *Vida de Richard Strauss (The life of Richard Strauss)*. Traducción española de Ernesto Junquera. Ediciones AKAL. Madrid, 2002.

HARRIS, Frank.: *Vida y confesiones de Oscar Wilde I*. Traducción del inglés, prólogo y notas de Ricardo Baeza. Biblioteca Nueva. Madrid, 1928.

HARRIS, Frank.: *Vida y confesiones de Oscar Wilde II*. Traducción del inglés, prólogo y notas de Ricardo Baeza. Biblioteca Nueva. Madrid, 1928.

HOFSTÄTTER, Hans H.: *Aubrey Beardsley*. Editorial Labor. Marcelona, 1980.

HOFSTÄTTER, Hans H.: *Gustave Moreau*. Editorial Labor. Marcelona, 1980.

HUYSMANS, Joris-Karl.: *A contra pelo*. Edición y traducción de Juan Herrero. Cátedra letras universales. Madrid, 2000.

JOACOBS, Arthur y STANLEY, Sadie.: *El libro de la ópera*. Editorial Rialp. Madrid, 1990.

La Biblia. Traducción de los idiomas originales dirigida por los profesores L.ALONSO SCHÖKEL y JUAN MATEOS de los Institutos Bíblico y Oriental de Roma. EDICIONES CRITIANDAD. Madrid, 1975.

LAFORGUE, Jules.: *Moralidades legendarias*. Edición de Alfredo Rodríguez López Vázquez. Cátedra letras universales. Madrid, 1994.

LUCIE SMITH, Edward.: *El arte simbolista*. Traducción: Vicente Villacampa. Ediciones destino. Barcelona, Primera edición: 1991

MALLARMÉ, Stéphane.: *Poesía en la mano*. Selección, traducción y prólogo de Xavier de Salas. Editorial Yunque. Barcelona, 1940.

MALLARMÉ, Stéphane.: *Poems*. Translate by C.F. MacIntyre. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London, 1971.

NAVARRO, Joaquín.: *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Editorial Salvat. Pamplona, 1982.

PANOFSKY, Walter.: *Richard Strauss*. Versión española de Ambrosio Berasáin Villanueva. Alianza Editorial. Madrid, 1988.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y OTROS.: *Retrato de Oscar Wilde*. Por Ramón Gómez de la Serna y otros. Juarez editor. Buenos Aires, 1968.

RAMOS LÓPEZ, Pilar.: *Feminismo y música*. NARCEA. Madrid, 2003.

RANDEL, Don Michael.: *Diccionario Harvard de Música. (Harvard Concise Dictionary of Music)* Traductor Victorino Pérez. Editorial Diana. México, 1984.

ROLLAND, Romain.: *Músicos de hoy. (Musiciens d'aujourd'hui)* Traducción del francés por Ricardo F. De Angelis. RICORDI. Buenos Aires, 1959.

Salomé, un mito contemporáneo: (exposición) 24 octubre 1995 - 2 enero 1996, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Tf. Editores. Madrid, 1995.

SOLER, Josep.: *Diccionario de Música.* Ediciones Grijalbo. Barcelona, 1985.

STRAUSS, Richard.: *Salomé. Libreto basado en la traducción alemana de la obra teatral de Oscar Wilde; realizada por Hedwig Lachman; y revisada por Richard Straus; traducción, estudio y comentario Gonzalo Badenes Masó.* Editorial Daimon. Madrid, 1984.

WILDE, Oscar.: *Salomé.* Ilustraciones: Aubrey Beardsley. Traducción: Rafael Cansinos Assens. Editorial Libros del Zorro Rojo. Barcelona, 2011.

Referencias electrónicas:

BORNAY, Erika.: *¿QUIEN TEMA A LA “FEMME FATALE”?* Génesis y desarrollo del mito en el siglo XIX. Ministerio de Cultura. Teatro Real. Madrid, 2009. <<http://www.mav.org.es/documentos/ensayos%20noviembre2011/Teatro%20Real%20mujer%20fatal.pdf>>

COTELLO, Beatriz.: *Richard Strauss a ciento cincuenta años de su nacimiento. Salomé, Electra y otros personajes míticos en la ópera.* <<http://www.scielo.org.ar>>

JOSEFO, Flavio. “CAPÍTULO V: El tetrarca Herodes hace la guerra a Aretas, y es vencido. Historia de Juan Bautista. Vitelio, al informarse de la muerte de Tiberio, detiene las hostilidades.” *Antigüedades de los judíos.* <<http://es.scribd.com/doc/5622297/Antigüedades-de-los-Judios-Flavio-Josefo#scribd>>

MAETERLINCK, Maurice: *La princesa Malena* (fragmento) Universidad de Utah, diseñada y realizada por Travis Currit: <<http://home.utah.edu/~u0286091/Maeterlinck.html>>

GILLIAM, Brian.: *Vida de Richard Strauss (The life of Richard Strauss)*. Traducción española de Ernesto Junquera. Ediciones AKAL. Madrid, 2002. <<https://books.google.es/books>>

GÓMEZ CARRILLO, Enrique.: *El triunfo de Salomé*. <<http://www.prosamodernista.com/prosa-modernista/prosa-modernista-artistica/enrique-gomez-carrillo>>

GUTIERREZ, Jose Ismael.: *Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo: La Salomé de Oscar Wilde y la de Enrique Gómez Carrillo*. Hispanic Review, 63:3 (1995:Summer). <http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/11607/6/Dos_acercamientos.pdf>

La Salomé de Laforgue. 17 DE MARZO DE 2011. Traducción de José de la Colina. Revista Vuelta 133/134, diciembre 1987 - enero 1988 <<http://testaferro.blogspot.com.es/2011/03/salome.html>>

LOPEZ-ABADIA ARROITA, Sara.: *Salomé un mito finisecular: de Flaubert a Oscar Wilde*. (1988, creación). Revistas del Servicio de Publicaciones de la UCA, 2010 (publicación). <<http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/9534/17215274.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

MARTÍNEZ VICTORIO, Luis: *Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el fin de siglo*. Universidad Complutense de Madrid. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario20/Sem100324_Decadentismo_Victorio.pdf>

PRIMO CANO, Carlos.: *La flor y la sierpe. Variaciones orientalistas en torno a Salomé*. Artículo editado por la Universidad de Málaga (UMA): Facultad de Filosofía y Letras, 2010. <<http://www.anmal.uma.es/numero28/Salome.pdf>>

VELA DEL CAMPO, Juan Ángel.: *Poemas sinfónicos de Richard Strauss*.
Reportaje: Clásica El País. 2004.
<http://elpais.com/diario/2004/11/07/espectaculos/1099782006_850215.html>

SHONBERG, Harold C.: *Los grandes compositores (II) De Johann Strauss a los minimalistas. (The lives of Great Composers)*. Traducción de Aníbal Leal. Ediciones Robinbook. Barcelona, 2004. <<https://books.google.es/books>>

Filmografía:

RUSSELL, Ken: *Salome's Last Dance*. Reino Unido, 1988.

GILBERT, Brian: *Wilde*. Reino Unido, 1997.