



ESCENOGRAFÍAS

DE

SATURNO

Estudio y aproximación pictórica de la concepción del suicidio en occidente a través de la escenografía de la ópera romántica, utilizando *Tristán e Isolda* como caso de estudio.



JOSEP VILA SUBIAS

Trabajo Final de Grado

Facultat de Belles Arts · Universitat de Barcelona

Dr. Oriol Vaz-Romero Trueba

BARCELONA · MMXX

Escenografías de Saturno: estudio y propuesta pictórica del paisaje trágico en la ópera romántica = Saturnian sceno-graphies : review and pictorial approach of tragic landscapes in the Romantic opera stage design. – (Treball Final de Grau, Grup P1) – Facultat de Belles Arts

Direcció : Dr. Oriol Vaz-Romero Trueba

Departament d'Arts i Conservació-Restauració.

Text en castellà

I. Saturn 2. Pintura 3. Paisatges de la tragèdia 4. Esceno-grafia 5. Òpera i Romanticisme 6. Buit i abstracció 7. Estètica del suïcidi romàntic.

I. Saturno 2. Pintura 3. Paisajes de la tragedia 4. Esceno-grafía 5. Ópera y Romanticismo 6. Vacío y abstracción 7. Estética del suicidio romántico.

I. Saturn 2. Painting 3. Tragic landscapes 4. Stage design 5. Romantic opera 6. Void and abstraction 7. Aesthetics of romantic suicide.

© Dels textos i de les imatges: Josep Vila Subias

© Imatges d'arxiu: dels autors esmentats

DISSENY Josep Vila Subias

IMPRESSIÓ F. Diagonal

ENQUADERNACIÓ Nacana

Tots els drets reservats.



Fig. 1

HERBET E. CROWLEY, *Figuras en un jardín oscuro (escenografía desconocida)*, 1911-1914.
Lápiz y acuarela/papel, 27 x 20,4 cm.
New York: Metropolitan Museum of Arts, inv. 46.128.84.

SUMARIO

6

Resúmenes

9

Introducción

14

Suicidio, Saturno y Melancolía
La construcción de un espíritu trágico

44

La escenografía como espacio trágico
Breve estudio diacrónico de los escenarios saturninos en *Tristán e Isolda*

64

Mi propuesta escenográfica
El paisaje abstracto como *mise-en-scène* de la tragedia

86

A modo de conclusión

89

Bibliografía



Fig. 2
JOSEP VILA SUBIAS, *Hombre con paraguas*, 2020.
Óleo sobre tabla, 40 x 65 cm.

RESUMEN

En el siguiente trabajo se encontrará un pequeño estudio explicativo de la concepción del suicidio en occidente, desde la antigüedad hasta el romanticismo. Así mismo, también se expondrán conceptos directamente relacionados, como la melancolía y el movimiento romántico. Seguidamente, se hablará de la relación del suicidio y la ópera y se escogerá *Tristán e Isolda* (Wagner, 1865) para elaborar un estudio diacrónico de sus representaciones escenográficas, desde el romanticismo hasta la actualidad. Finalmente se presentará una propuesta escenográfica contemporánea de la ópera mencionada.

ABSTRACT

In the following work you will find an explanatory study of the conception of suicide in the western world, from ancient Greece to the romantic movement. Likewise, there will be exposed related concepts, such as melancholy and romanticism. Next, the relationship between suicide and opera will be discussed, and *Tristan and Isolde* (Wagner, 1865) will be chosen to elaborate a diachronic study of its scenographic representations, from romanticism to the present day. Finally, a contemporary scenographic proposal of the mentioned opera will be presented.

A la memoria de Constantino Juri,

«En los días venideros todo será olvidado, y lo mismo morirá el sabio que el necio. Por tanto, aborrecí la vida, pues la obra que se hace debajo del sol me era fastidiosa, por cuanto todo es vanidad y aflicción de espíritu. Asimismo aborrecí todo el trabajo que había hecho debajo del sol, y que habré de dejar a otro que vendrá después de mí.»

ECLESIASTÉS (2: 16-18)

Un sincero agradecimiento al Dr. Oriol Vaz y al Dr. Piotr Perski por el apoyo, la tutela y los libros.

INTRODUCCIÓN

Durante los años que he pasado estudiando en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, han sido muchos los proyectos que me han brindado la ocasión de experimentar y desarrollar mi imaginación. Sin embargo, nunca hubiera pensado en proponer una creación escenográfica como tema central de mi trabajo final de carrera.

El pasado mes de octubre de 2019 —estando ya en cuarto curso y antes de afrontar el trabajo final de carrera— dos profesores de la facultad, el pintor Oriol Vaz Romero-Trueba y el escultor Jaime de Córdoba Benedicto, me propusieron que participara en un proyecto escenográfico en colaboración con otros alumnos. Por supuesto acepté entusiasmado, pues para mi suponía una experiencia y una oportunidad de aprendizaje única. Así es como empecé a descubrir un universo artístico y una disciplina en la que nunca antes había reparado: ese universo es el de la Ópera y esa disciplina es la escenografía teatral.

Dicho proyecto se enmarca en el *Programa d'Aprenentatge i Servei* (APS) y lleva por título «Diseño y construcción de escenografías para la representación de espacios efímeros». La finalidad de dicho programa consistió en idear, proyectar y realizar el montaje de una escenografía completa para *Le Cantatrici Villane*, ópera bufa del compositor italiano Valentino Fioravanti, estrenada en Nápoles a mediados de 1798.¹ Nuestra escenografía, producida por Concertante Academia Internacional de Música de Barcelona y el Departamento de Arts i Conservació-Restauració de la Universidad de Barcelona, en colaboración con el Gran Teatre del Liceu, se estrenaría en el Teatre de Sarrià cuatro meses más tarde. Trabajamos bajo la batuta de Assunto Nese y del mítico director argentino Constantino Juri, uno de los primeros fallecidos en Madrid por Covid-19. A lo largo de esos cuatro meses de intenso trabajo, estudiantes, profesores y maestros de taller compartimos los muchos quehaceres y etapas del proyecto para dar a luz, no sin dificultades, el decorado representando la plaza principal del municipio vesubiano de Casoria, donde transcurre toda la acción imaginada por Fioravanti (Figs. 3 y 4).

¹ Valentino Fioravanti, *Le Cantatrici villane. Dramma giocoso per musica in due atti* (Corfú: Stamperia del Governo, 1823). Vid. Roger Alier, *Historia de la ópera* (Barcelona: Ma non Troppo-Robinbook, 2002), 87.

Sin duda, esta breve pero intensa experiencia en el universo de la ópera ha sido la que me ha impulsado a investigar más allá de la colaboración antedicha, para tratar de adaptar mis propias pinturas de paisaje a los lenguajes y requerimientos de una escenografía operística. Ahora bien, del mismo modo que el proyecto *Le Cantatrici* nos sumerge en los ritmos y colores de la comedia napolitana de finales del siglo XVIII, mi intención subsiguiente ha sido vascular hacia las antípodas de Fioravanti, aterrizando en el corazón del imaginario wagneriano y de su *Gesamtkunstwerk* o concepción del drama musical como «obra de arte total».² Cabe precisar que el suicidio y su relación con los influjos de Saturno constituyen el horizonte de sentido de muchos de los dramas wagnerianos.

Confieso que los imaginarios literarios, artísticos y musicales que orbitan en torno a la figura del suicida constituyen un material que siempre me ha interesado, ya que el suicidio es una realidad que he vivido en primera persona. Es por eso por lo que he intentado, durante los años de universidad, orientar mi trabajo hacia dichos imaginarios. La historia de la ópera juega un papel esencial en la propagación de la cultura moderna y de los valores occidentales heterodoxos —*id est*, no cristianos—, entre los que se encuentra la figura del suicida, sobre todo desde la rebelión filosófica y estética del Romanticismo alemán.³

Nuestro punto de partida quizás sea un enfoque poco «enfocado» o mejor dicho, un tema en el que pocos han reparado. Sin embargo, resulta sorprendente la cantidad de actos suicidas que están representados en los libretos operísticos; una realidad absolutamente ausente en las obras de Fioravanti y de la tradición operística italiana pre-romántica. Recordemos, entre otros muchos, títulos como el *Roméo et Juliette* de Charles Gounod, ópera estrenada en París en 1867; la triste *Gioconda* de Amilcare Ponchielli (1876); el *Werther* del compositor francés Jules Massenet (1892), basado en la célebre obra de J. W. von Goethe *Die Leiden des jungen Werther* (1774); la desesperada *Fedora* de Umberto Giordano (1898), así como una buena parte de las óperas compuestas por Giuseppe Verdi, basadas en textos de Shakespeare y de autores románticos, como Friedrich Schiller y Victor Hugo, así como las obras puccinianas: *Tosca*, estrenada en Roma a principios de 1900, *Madama Butterfly* (1904) y el amoroso y afligido personaje de Liù en la inconclusa *Turandot* (1924).

Los estudiosos contemporáneos han determinado a lo largo de un período de cuatrocientos años, entre la primera gran ópera compuesta por Claudio Monteverdi (*L'Orfeo*, 1607) y las últimas obras

² Alain Badiou, “El papel de la totalización”, en *Cinco lecciones sobre Wagner* (Madrid: Akal, 2013), 22-24.

³ Caroline Franklin, “‘Stand not on that brink’: Byron, Gender and Romantic Suicide”, en *Byron and Marginality*, ed. Norbert Lennartz (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), 207-232.

de 2006, un total de 337 óperas en las que interviene de un modo directo o indirecto el acto suicida. En 112 (33%), se comete un suicidio individual, un acto suicida fallido o pensamientos suicidas. Han computado un suicidio central en 74 óperas (22%), cometidos el 56% de las veces por mujeres. Pensamientos o actos suicidas no-fatales se representan en 48 óperas (14%), con un 57% de personajes masculinos. En estas historias, sobreabundan los venenos (15), ahogamientos (10), ahorcamientos (4 casos), asfixia (4 casos), así como ciertos métodos preternaturales (4), inmolaciones (3), saltos al vacío (2) y, aunque raros, algún que otro suicidio colectivo en el ámbito de la ópera rusa.⁴

Ahora bien, el universo wagneriano es quizá el que explora con más frecuencia e intensidad el fenómeno cultural del suicidio. Personajes como Senta, Isolda y Brunhilde constituyen el paradigma del suicidio romántico.⁵ Debemos entender pues, que una buena parte de nuestro imaginario sobre el suicidio actual se ha construido a partir de las historias representadas en la ópera romántica y, claro está, a partir de las obras literarias en las que dichas óperas se basan. En ellas se da rienda suelta al imaginario saturnino y los trastornos de la melancolía romántica.

En este sentido, y dada la profusión de ejemplos en los que basar nuestro estudio, hemos preferido analizar la evolución de la escenografía romántica a partir de una obra en concreto: el *Tristán e Isolda*, compuesto entre 1857 y 1859 por Richard Wagner. Nuestra elección viene justificada por ser la obra en la que más claramente refugue el drama entre Eros y Thánatos y los influjos del Saturno romántico.⁶ Mediante un estudio de casos escogidos, trataremos de sintetizar la evolución de los espacios representacionales del *Tristán*, desde el romanticismo hasta la actualidad, para evidenciar la importancia del paisaje en la puesta en escena del acto suicida.

A partir de la experiencia adquirida en el proyecto *Le Cantatrici*, he pretendido idear, a modo de prototipo, una serie de propuestas escenográficas para una posible adaptación del *Tristán* de Wagner. Valga decir que la ópera escogida me ha brindado la oportunidad de experimentar las composiciones paisajísticas, pues el escenario del suicidio transcurre en Karéol, el castillo de Kurwenal en Bretaña, bañado por las oscuras y frías aguas del Atlántico. He querido representar dicho escenario de una forma más contemporánea, tendiendo a la geometrización y deconstrucción del género del paisaje propiamente dicho, para dejar paso a formas abstractas y plurisémicas.

A continuación, el benévolο lector encontrará una breve investigación sobre la concepción del suicidio en Occidente, tratando temas directamente relacionados como la *melancholia* y su

⁴ Saxby A Pridmore, Stephane Auchincloss, Nerissa L Soh and Garry J Walter, "Four centuries of suicide in opera", *The Medical Journal of Australia*, vol. 199, nº11 (2013), págs. 783-786.

⁵ John Louis DiGaetani, *Wagner and Suicide* (Londres: McFarland, 2003)

⁶ DiGaetani, *Wagner and Suicide*.

redescubrimiento por parte del movimiento romántico. Esta primera parte, de índole más teórica, ha sido fundamental para mi propio entendimiento sobre la temática y ha supuesto un reto personal a partir del cual dibujar nuevos horizontes de significado en mi obra artística.

A modo de enumeración sintética, nuestras hipótesis de partida son las siguientes:

- La concepción del suicidio podría estar estrechamente relacionada con el imaginario moderno de Saturno y la *melancholia* y sus antecedentes culturales que, a partir del Romanticismo, gozaron de su máximo esplendor en su vertiente cultural.
- La ópera del siglo XIX podría ser el vehículo artístico «total» en la propagación del imaginario del suicidio, coincidiendo con el auge de las principales corrientes filosóficas modernistas en Europa.
- El género del paisaje romántico surge como el espacio predilecto para la representación escenográfica de dicho imaginario, incluso en el ámbito de las artes escénicas contemporáneas. En este punto, la abstracción pictórica inaugurada a principios del siglo XX se perfila como un lenguaje artístico especialmente propicio para la creación de nuevas escenografías del suicidio y como expresión tridimensional de la tragedia.

La metodología escogida para llevar a cabo la investigación es de tipo deductivo. Es decir, intentaremos entender los modelos teóricos preexistentes que hay sobre la materia y los expondremos razonadamente para establecer una base sólida de análisis en la que incluir mi propia obra artística. Así mismo, la investigación sigue un ordenamiento cronológico, en la medida de lo posible. En cuanto al análisis escenográfico de *Tristán e Isolda*, analizaremos de forma inductiva y diacrónica una serie de dibujos, maquetas y pinturas escogidas de forma sistemática, para extraer conclusiones de carácter general. Cuando abordemos la elaboración del proyecto escenográfico para dicha ópera, intentaremos establecer de forma empírica, y validándolo mediante un razonamiento deductivo, los elementos que permiten elaborar lo que hemos venido a llamar una «escenografía de Saturno» desde el lenguaje del paisaje abstracto.



Fig. 3 y 4

ORIOL VAZ, JAIME DE CÓRDOVA Y ALUMNOS DE BELLAS ARTES, *Le Cantatrici Villane*, 2020.
Teatro de Sarrià

SUICIDIO, SATURNO Y MELANCOLÍA:

La construcción de un espíritu trágico

1. El paradigma moral del suicidio dentro de la tradición occidental

Albert Camus ya escribía en sus primeras frases de *El mito de Sísifo* que sólo hay un problema filosófico verdaderamente importante: el suicidio⁷. Y es que la muerte por voluntad propia, es decir el suicidio, ha sido un gran tema de debate y controversia desde los inicios de la historia occidental. No es fácil entender las circunstancias que llevan al suicida a quitarse la vida, y aún menos posicionarse moralmente a favor o en contra del acto. Quizás por eso, el suicidio sea una temática prohibida, de la que no se habla, aunque muchos de nosotros tengamos un familiar, un amigo o un conocido que se haya quitado la vida.

Si nos remontamos al origen de nuestra civilización seremos capaces de encontrar todo tipo de iconografía relacionada con el suicidio. La mitología clásica es la fuente de muchas temáticas que se han ido reproduciendo al largo de la historia del arte. Sus mitos, leyendas y la interpretación de estos han sido una gran fuente de inspiración para transmitir valores y enseñanzas, a menudo relacionados con el amor y la muerte. Es el caso de los suicidios por limpiar su honor, como el de Ájax el Grande o el de Lucrecia, así como el de Cleopatra, Catón y tantos otros. Estos mitos o leyendas son fuente de inspiración para los artistas y se han representado múltiples veces a lo largo de los siglos. Sin embargo, la intencionalidad de estas representaciones ha sido la de explicar un suceso *histórico*, épico; a menudo para justificar ciertos cambios sociales de la época —como es el caso de la leyenda de Lucrecia (Fig. 5) que, su violación y posterior suicidio, dan pie a la república romana— o para hacer pedagogía de unos determinados valores y sentimientos humanos, normalmente relacionados con el honor y la vergüenza.

⁷ Albert Camus, *El mito de Sísifo* (Madrid: Alianza, 1985), 15.

Cabe destacar que hay dos varas de medir la aceptación de los suicidios: la cultural y la cotidiana. Desde el punto de vista cultural, los actos de muerte voluntaria relatados en la mitología o los escritos bíblicos son aceptados. Estos episodios no fueron objetos censurables, ya que se los interpretó como respuestas fundamentadas a unos acontecimientos concretos. Son muchos los episodios mitológicos, bíblicos o leyendas donde los protagonistas se dan la muerte. Ramón Andrés, gran estudioso de la materia, relata muchos casos «como el conocido episodio del atrabiliario Saúl, el cual, viéndose perseguido por los filisteos tras la derrota en el monte Gelboé, mandó que su escudero le diera muerte. Comoquiera que no consintió obedecer la orden, Saúl tomó la espada y se dejó caer sobre ella, recurriendo así a un método de suicidio usual en la milicia, el mismo que emplearía Áyax».⁸

Aceptamos pues que, en los escritos bíblicos —así como en la mitología griega y las diferentes leyendas romanas— nada se conjectura frente a la muerte voluntaria. Se reconocen como normales actos como el del carcelero, que al ver que sus presos han escapado, desenfunda la espada «con intención de darse muerte» (Hechos de los Apóstoles 16,25). Ni si quiera Judas Iscariote espreciado por quitarse la vida, sino que lo es por aceptar las treinta monedas de plata de los sacerdotes y ancianos. Se dice que Judas se arrepintió de traicionar a Jesús y poco después, «arrojando las monedas de plata en el templo, se retiró, fue y se ahorcó» (Mateo 27,5). Este suceso, fue representado recurrentemente durante La Edad Media. «Era común representarlo en los capiteles monacales y catedralicios, en bajorrelieves, siempre colgando de una soga, harapiento como creían que estaba su espíritu». ⁹ Fue representado en la iluminación de Jean Colombe y las *Très Riches Heures du Duc de Berry* (c. 1415) y en la tabla de Derick Baegert, *Cristo con la cruz a cuestas* (Fig. 6).

Es cierto, también, que en la Grecia clásica los estoicos defendían el suicidio como remedio para combatir la amargura cotidiana y el tedio a vivir, y que los epicúreos lo aceptaban si el sujeto padecía males físicos o anímicos. Incluso en Roma la muerte voluntaria era considerada una actitud digna y racional y nunca se dictaron leyes para interferir en ella. Séneca defendía el derecho a la propia muerte, ya que oponerse al mismo suponía oponerse al derecho de propiedad que un hombre tenía sobre su propia persona.¹⁰ Sin embargo, durante La Edad Media y posteriormente, encontramos un grado de ensañamiento con los suicidas y sus descendientes altamente exagerado. El suicido

⁸ Ramón Andrés, *Semper dolens. Historia del suicidio en occidente* (Barcelona: Acantilado, 2015), 79-80.

⁹ Andrés, *Semper dolens*, 92.

¹⁰ Luis Mínguez Martín, Isabel García Alonso y Jesús José de la Gándara Martín. “Suicidio, el último verso de un poeta”. *Norte de salud mental*, vol. VIII, nº 36, (2010): 143-152. Se puede encontrar en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4830415.pdf>

pasó a considerarse un pecado mortal, puesto que la vida era considerada un don que procedía de Dios. Se llegó a tal punto que, el cuerpo del suicida se convirtió en indigno de ser enterrado en un cementerio, mostrándose en pública descomposición, como castigo aleccionador, encadenado, decapitado, desollado o quemado.¹¹ El ensañamiento también se abocaba sobre los familiares más cercanos, a los cuales se les requisaba la herencia.

Empieza pues, otra vara de medir los suicidios: la cotidiana. Quizás una de las primeras voces que emite un juicio de valor y se posiciona en contra del suicidio sea San Agustín, el cual dedicó diez capítulos de *La ciudad de Dios* (I-17-27) donde afirma que «No es lícito al hombre el matarse a sí mismo, pues donde dice la Escritura “No matarás”, aunque después no añada otra particularidad, se entiende que a ninguna exceptúa, ni aún al mismo a quien se lo manda» (XX). Añade que no hay justificación alguna para darse muerte (XXVIII) y que no se puede equiparar ni engrandecer la muerte voluntaria alegando que es producto de «una grandeza de ánimo» (XXII). Sin embargo, como bien apunta Ramón Andrés:

Agustín no considera que las «santas mujeres» que, por librarse de los bárbaros, «se arrojaban a los ríos» incurrieran en suicidio: ¿quién puede afirmar que no lo hicieran por una revelación divina? ¿Quién defender que no obedece «a los altos e inescrutables decretos del Creador»? (XXVI). Y esto mismo lo aplica a Abraham, Jefté y Sansón (XXI).¹²

Como pretendo exponer, el debate de si el suicidio es un acto *justificable*, *punible* o *legítimo*, se remonta desde los inicios de nuestra civilización y no es fácil de resumir en pocas palabras. La percepción del acto es cambiante dependiendo del periodo en el cual nos encontremos. Por lo tanto, voy a remontar unos cuantos siglos para acontecer un periodo muy concreto dónde, después de siglos de reprobación y condena, empezó un pensamiento más neutro y empático con el suicida.

No es hasta los inicios del Humanismo que no se observa un interés por el proceso mental del suicida. Aunque el suicidio seguía condenado y castigado por la iglesia y los diferentes monarcas europeos, se empezaba a intuir una cierta empatía y comprensión hacia aquellas personas que decidían quitarse la vida. Fue a partir de la segunda mitad del siglo XVI y sobre todo del XVII que los diferentes pensadores del momento se mostraron más comprensivos sobre el asunto de la *mors voluntaria*.

¹¹ Andrés, *Semper dolens*, 210-211.

¹² Andrés, *Semper dolens*, 98-99.



Fig. 5

LUCAS CRANACH EL VIEJO [TALLER], *El Suicidio de Lucrecia*, siglo XVI.
Temple al huevo/tabla, 48 x 35,1 cm. Aschaffenbourg: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Schloss Johannisburg, inv. WAF1148.



Fig. 6

DERICK BAEGERT, *Cristo con la cruz a cuestas (fragmento)*, 1477-78.
Óleo sobre tabla, 87 x 98 cm. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, nº inv. 24 (1937.3).

2. El primer humanismo: ¿un antecedente romántico?

Uno de los primeros escritos donde no se juzga moralmente el suicidio es la obra *Utopía* de Tomás Moro. En este escrito no se habla específicamente del suicidio pero si de la eutanasia. De su discurso se extrae una lección moral dónde, entre otras cosas, propone la justificación de la eutanasia voluntaria —en aquellos casos que el paciente es aquejado de una enfermedad incurable— y alude a las autoridades eclesiásticas para que sean más tolerantes con aquel que sufre y decide quitarse la vida. El enfoque de Moro, ya en 1516, apela que uno, torturado por el dolor, «molesto para los demás y pesado para sí mismo» pueda desembarazarse «de esta dolorosa vida como de una prisión o de un potro de tormento». ¹³ Los habitantes de Utopía no ven en el suicidio un acto egoísta sino un saber morir a tiempo. Recordemos que Tomás Moro fue un católico que tenía muy presente la sabiduría antigua —aquella que procedía del mundo pagano— y eso le permitió contemplar la condición humana con una mayor amplitud y perspectiva.

Contemporáneamente, Pierre Charron, discípulo de Montaigne y afín a la filosofía estoica, transmitía en *De la sabiduría* que el mejor modo de aprender a morir es saber que nada nos pertenece. La vida es una propiedad, pero sobre todo un préstamo. Montaigne le familiarizó con la idea que la *mors voluntaria* es un ejercicio de libertad, un acto que, rememorando a Séneca, y dependiendo de las circunstancias, puede devenir fruto de la razón, y no tanto de la desesperación. ¹⁴ Charron, en *De la sabiduría*, era capaz de afirmar que la muerte es «el puerto único de las tormentas de esta vida», y todavía más: «la muerte depende de nosotros, y cuanto más voluntaria, más bella es». ¹⁵ Charron no fue el único que teorizaba sobre el suicidio, Montaigne, Lipsio y Bacon fueron otros que hablaron de la temática con una naturalidad que a muchos parecía insultante.

De forma más pesimista y melancólica lo trató John Donne, poeta inglés y coetáneo de Shakespeare, quien publicó después de su muerte su célebre argumentario en pro del autohomicidio: *Bia- thanatos*, escrita hacia 1610. La vida de Donne, al igual que la de muchos otros en la época del reinado de Isabel I, fue por lo menos convulsa y llena de adversidades. Poco a poco se estaba empezando a fraguar los cimientos de un Romanticismo surgente en la Inglaterra del siglo XVII. «Bacon decía que nunca hubo tantos solitarios como entonces. Mientras Burton preparaba la *Anatomía de la melancolía*, los héroes suicidas empezaban a recostar su sombra en la literatura de

¹³ Tomás Moro, *Utopía* (Madrid: Tecnos, 1996), II, g., citado por Ramón Andrés, 242.

¹⁴ Andrés, *Semper dolens*, 244.

¹⁵ Pierre Charron, *De la sabiduría* (Buenos Aires: Losada, 1948), pertenecientes al Libro II, citado por Ramón Andrés, *Semper dolens*, 245.

Shakespeare».¹⁶ Donne, al que T.S Eliot definió como el menos isabelino, más irónico y desolado poeta inglés de su tiempo, conoció la cárcel y convivió con la pobreza. En 1615 fue ordenador clérigo anglicano, y dos años después su esposa falleció en el parto. Ya en 1595, siendo estudiante de leyes, escribió *Paradoxes*, donde aseveraba que todo ser vivo está forzado «a esperar y a procurarse su muerte» y reflexiona: «Si el valiente se mata, quién disculpará al cobarde...», está convencido que el recordar «mata nuestra memoria». Desolado después de la muerte de su mujer, escribe *Devotions* durante el invierno de 1623, donde acentúa más su pensamiento trágico y pesimista: «no sólo morimos, sino que morimos en el potro del tormento», sentencia «el hombre es su propio mundo, se basta a sí mismo, no sólo para destruirse y matarse, sino para presagiar su propia ejecución».¹⁷ Es natural que alguien tan melancólico como él se encierre a escribir *Biathanatos*, donde defiende que el suicidio no es por naturaleza un pecado. Sin embargo, no se empezó a imprimir la obra hasta 1647, dieciséis años después de su muerte, para ser reeditado nuevamente en 1700. Donne era consciente que hablar del autohomicidio en aquella época era tabú, y fácilmente sancionable.

Cabe remarcar que la palabra *suicido* no se empezó a usar hasta mitad de siglo XVII. Thomas Browne, introdujo el neologismo en el tratado *Religio medici* hacia 1635.¹⁸ Browne combina los términos *self-killing* y *suicidium*. En la palabra procedente del latín, intervienen *sui* ('de sí mismo) y *caedere* ('matar'). A su vez, la terminación deriva de *homicidium*, cuyo sufijo «cidio», comúnmente agregado a palabras con connotaciones violentas (homicidio, magnicidio, parricidio) convierte el concepto, a la par que la opinión de la época, en un acto reprobable y punible. Así, la palabra *suicide* resultó un término relativamente corriente a partir de 1650: fue recogida por el *Oxford English Dictionary* y varios autores, como Thomas Blount, la usaron con frecuencia. No es de extrañar pues, que la obra magnánima de Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, que trata muchos aspectos esenciales del suicidio, no utilizara esta palabra, ya que su primera edición es del 1621.

Paralelamente, la melancolía, sobre todo en la Inglaterra de la primera mitad del siglo XVII, devino un distintivo propio de las personas más sensibles. Bajo una misma palabra —melancolía— se referían diversos desordenes de la mente, como la locura, la tristeza, la excentricidad del artista y el desánimo. Se decía que el mejor intérprete de este mal era el propio Satanás:

¹⁶ Andrés, *Semper dolens*, 250.

¹⁷ John Donne, *Paradojas y devociones* (Valladolid: Cuatro, 1997), 21, citado por Ramón Andrés, 251.

¹⁸ Thomas Browne, *La religión de un médico* (Madrid: Reino de Redonda, 2002), cap. XLIV.

El melancólico, como el diablo, es obra de la sombra. Declina, cae y desaparece porque no sabe explicar la fugacidad de su condición. John Fletcher empleó en un mismo poema las palabras *vano, noche, locura y melancolía* para elevar un lamento sobre el rápido paso del vivir humano:¹⁹

*Hence all you vain Delights,
As short as are the nights,
Wherein you spend your folly,
There's nought in this life sweet,
If man were wise to see 't,
Oh sweetest melancholly.*²⁰

[Huid, vanos deleites, / breves como la noche / en que vuestra locura se consume / nada es dulce en la vida, / ¡fuera el hombre discreto para verlo! / sino tú ¡oh dulcísima, suave melancolía!].

Preocupados por las disfunciones de la bilis negra muchas autoridades especularon sobre las causas y posibles tratamientos. Uno de los que la trataron con más profundidad fue Robert Burton en la ya mencionada *Anatomía de la melancolía*. Burton, hombre de letras y gran estudioso de la tradición melancólica, se declaró poseedor de esta enfermedad y se refería a ella como mi «genio maligno». Tenía la sospecha de que había varias muertes voluntarias causadas por esta enfermedad. Burton, «al conceder una importancia de primer orden a las pasiones y las enfermedades mentales, [...] pide indulgencia y, sobre todo, comprensión».²¹

¹⁹ Andrés, *Semper dolens*, 269.

²⁰ Blanca y Maurice Molho, “The Passionate man’s Song”, *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII* (Barcelona: 1970), 92, citado por Andrés, *Semper dolens*, 269.

²¹ Andrés, *Semper dolens*, 273.



Fig. 7

JOSEP VILA SUBIAS, *Alegoría a la melancolía*, 2020.
Óleo sobre tela, 60 x 45 cm.

3. Saturno, paradigma de la Melancolía moderna

No es fácil explicar cómo la melancolía, símbolo del genio y la muerte, encontró un espacio en la sociedad moderna. Es posible que la primera explicación que nos venga a la mente sea la gran influencia del romanticismo, cuya relación con la melancolía es paradigmática y constituye uno de sus pilares principales, aunque seguramente sospechamos que no es la única. El romanticismo será de vital importancia para la propagación del espíritu melancólico durante la modernidad. Empero, la melancolía —desde el punto de vista teórico— no es un sentimiento inventado por los poetas románticos del siglo XVIII, sino que arraigó también en otras manifestaciones culturales anteriores y posteriores. Cada época y cada cultura, se las ha ingeniado para interpretar física y anímicamente las bondades y los males del sentimiento melancólico. Muchos han sido los nombres otorgados y asociados a la melancolía: bilis negra, el tedio, la locura, el *spleen*, el horro sublime, la náusea existencial, el deseo insaciable, la fiebre de *Werther*, la *saudade* y tantos otros.

Como siempre, tendremos que recurrir a la cuna de nuestra civilización para entrever los misterios de la melancolía. Los antiguos griegos ya evidenciaban en el siglo VI a.C. las relaciones entre los sentimientos y el cuerpo. La medicina hipocrática, sostenía que el cuerpo humano se compone de cuatro humores²²: melancólico, sanguíneo, colérico y flemático. Los humores fueron identificados como bilis negra, bilis amarilla, flema y sangre. Había una estrecha relación entre los humores y los cuatro elementos: el fuego, el aire, el agua y la tierra; y además, a esta relación se le atribuían otras tantas cualidades: caliente, frío, húmedo y seco. La medicina hipócrita creía que, la relación de fuerzas entre los cuatro temperamentos que conformaban el hombre era muy importante, puesto que un desequilibrio entre ellos podía inducir todo tipo de males físicos. Como apunta Cristina Elgue-Martini, la causa de la melancolía se debía a un desequilibrio de dichos humores:

Conforme a la aproximación de los clásicos, el estado de melancolía se debía, lo mismo que la disentería y las erupciones cutáneas, a un exceso de bilis negra, de donde precisamente proviene el término melancolía, ya que bilis negra en griego es *melaina chole*.²³

El mencionado desarreglo humorar estaría provocado por un mal funcionamiento del bazo, considerado por la cultura griega como un órgano que ejercía una función de limpieza o purificación de elementos nocivos. La bilis negra venía a ser una especie de envenenamiento de la sangre que se

²² Los cuatro humores hipócritos se refieren a cuatro líquidos que forman parte del cuerpo humano.

²³ Cristina Elgue-Martini, "Melancolía y nostalgia: algunas reflexiones teóricas," *Revista de culturas y literaturas comparadas* (2008-12-01), Nº 978-987-563-224-0.

manifestaba en una disposición física y anímica. Tal perturbación sería de efectos desagradables para quien la sufre, de ahí que se asocie al hastío, a la pesadumbre y hasta el carácter agrio.²⁴

Sin embargo, para los griegos el mal melancólico también podía ser considerado signo de genialidad. Tal como remarca Ramón Andrés, la creatividad, la locura y el genio siempre han sido objeto de especulaciones, ya desde los inicios de nuestra civilización occidental:

Horacio alude en su escrito a la tradición griega, donde ya se relacionan el genio y la locura. Platón diferenció entre la locura clínica y la creativa, al igual que Hipócrates y Galeno, quienes detectaron en las mentes imaginativas una acusada falta de equilibrio.²⁵

De hecho, Aristóteles fue el primero que se preguntó la razón por la cual los hombres distinguidos se manifestaban melancólicos, ya en el s. IV a.C. En su escrito *Problema XXX*, argumentaba que todos los hombres destacables en los campos de la filosofía, del gobierno del Estado, en la poesía y en el arte eran melancólicos. Dicho de otra forma, no ser melancólico era sinónimo de mediocridad:

Es decir, que mientras en la mayoría de las personas el exceso de bilis negra podía producir apoplejía, desesperación o angustia, en una minoría de ellas este exceso era permanente y producía el estado melancólico. Estas últimas personas no son ordinarias, sino especialmente dotadas; por otra parte, todas las personas con dotes especiales tienden a ser melancólicas, según el autor de *Problema XXX*.²⁶

Como vemos, la relación entre melancolía y genialidad se estaba gestando poco a poco. En la Edad Media nos consta que el tema de la melancolía era de suma importancia para los exorcistas de la Iglesia Católica, debido a que los síntomas de ésta eran similares —según las creencias de la época— a los de la posesión demoníaca.²⁷

La melancolía sobrevive durante dos milenios como una enfermedad misteriosa y, después de traspasar siglos y fronteras, llega al renacimiento italiano. Esa *nada que duele* vivirá su edad de oro y se revestirá de nuevos sentidos simbólicos. Se asociará al planeta Saturno y, sobre todo, se afirmará como signo del genio y la oscuridad. Así mismo, también se atribuía a las personas con la bilis negra los tributos de ser insociables, amantes de la soledad, introvertidos, abstractos, con una vida

²⁴ Rafael Núñez Florencio, “Sobre la bilis negra o mal de Saturno”. *Ars Medica. Revista de Humanidades* (2008), 2:174-189, 179.

²⁵ Andrés, *Semper dolens*, 278.

²⁶ Elgue-Martini, “Melancolía y nostalgia”.

²⁷ Elgue-Martini, “Melancolía y nostalgia”.

interior intensa, pesimistas, y con un interés hacia los grandes problemas y profundas cuestiones existenciales.

Durante el renacimiento la nueva condición humanista puso en el centro y por encima de todas las cosas —valga la redundancia— la condición humana. Si nos centramos en nuestro ámbito, el de las Bellas Artes, tenemos que destacar el cambio que sufrió la figura del artista en este proceso. Durante los siglos XV y XVI el artista —que anteriormente era un artesano anónimo— sintió la necesidad de alejarse de su condición, incómodo con la existencia de los gremios y la anonimidad que estos conformaban. Dicho de otra forma, el artista se convirtió en individuo. Se produjo entonces un salto abismal en la psique del creador que, de algún modo, se sentía distinto a lo demás. Ya no le satisfacían los encargos encomendados por la sociedad eclesiástica y burguesa, y ansiaba un reconocimiento social, al igual que se consumía en la búsqueda de una elevación de sus habilidades. Esto coincide con el ideal del hombre moderno, que se le atribuye estar «fascinado con su ilusoria autonomía y ofuscado por el espejismo de su independencia y libertad personal».²⁸ El autor de *Semper dolens* también enfatiza la influencia de la melancolía sobre el cambio de paradigma del artista. He aquí una cita para ejemplificar la relación entre la melancolía y la individualidad del artista:

Cuando en el siglo XV, pero sobre todo en el siguiente, se especuló sobre el dominio celeste del melancólico Saturno, ese astro «frío» y «oscuro», influyente en el ánimo de los seres únicos tocados por la genialidad, se deseaba explicar una alianza cósmica de sorprendente hallazgo: el «yo» como entidad única y desasida del mundo que, en lo espiritual, no encuentra justificación más que en el sentirse un elegido de Dios, [...]. El poder está, pues, en el seno del individuo.²⁹

No tardaran en llegar los tratados humanistas especulando sobre las relaciones entre melancolía y el genio. De mano de Marsilio Ficino se desarrollará dicha relación, que tendrá un impacto enorme en los autores renacentistas y de épocas posteriores. Ficino integrará la fuente aristotélica de la melancolía ya mencionada con el platonismo y el neoplatonismo; y defenderá que la melancolía no es tanto una enfermedad como una actitud otorgada por los dioses:

Para Ficino, la melancolía, más que una enfermedad, es una predisposición, riesgosa pero necesaria, para toda actividad humana e intelectual elevada. Esta predisposición es un don de los dioses, si bien debe ser controlada, por ejemplo, con ejercicios físicos, con el orden mental y doméstico, buscando la moderación y la regularidad en los hábitos.³⁰

²⁸ Andrés, *Semper dolens*, 276.

²⁹ Andrés, *Semper dolens*, 228.

³⁰ Elgue-Martini, “Melancolía y nostalgia”.

Vale la pena mencionar que un tratado de Romano Alberti de 1585, *Trattato della nobilitá della pittura*, se relaciona precisamente la nobleza de la pintura con su capacidad de producir melancolía. Estableciendo así, un primerizo juicio jerárquico respecto la categorización de la pintura.³¹

Hay otra obra magnánima y de gran influencia dentro del paradigma de la melancolía, la ya mencionada *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, publicada en 1621, tuvo siete reediciones sólo en el siglo XVII. Elgue-Martini nos ilustra:

La novedad con respecto a las obras sus antecesores es que Burton denuncia a la melancolía como endemia universal: el mundo está enfermo y la endemia se llama melancolía. En este sentido, Burton, hombre del Siglo XVII, estaba convencido de que su melancolía —porque él mismo se consideraba un enfermo y decía escribir para escapar a la melancolía manteniéndose ocupado— se debía a algo más que a una condición humoral o a un destino astrológico. Las causas estaban sobre todo en el mundo y en la mente humana.³²

Vistos los antecedentes humanistas, debemos transportarnos al periódico histórico que realmente nos interesa para el desarrollo de la naturaleza de nuestro trabajo: el romanticismo. Durante el romanticismo los artistas padecían una dejadez que no disimulaba el desapego a la vida. Quizás dicha dejadez se debiera a la pesadumbre melancólica que la moda romántica esparcía como un germen. Las palabras de Rafael Núñez Florencio definen muy bien esa melancolía, síntoma de los cambios sociales y económicos que se estaban produciendo durante el s. XVIII:

Esa melancolía, en efecto, no hace sufrir realmente, no es auténtica pesadumbre, no nos sumerge en la depresión inconsolable, sino más bien todo lo contrario, es un estado de cierta delectación, une *rêverie agréable*. Por decirlo con una certera acuñación de Víctor Hugo, recogida por Marina y López Penas en su *Diccionario de los sentimientos*, “es la dicha de ser desdichado”.³³

Tenemos que tener presente que durante el renacimiento también se había establecido una moda melancólica, aunque, tal como señalan R. y M. Wittkower, durante el siglo XVII el auge melancólico decreció y que, los grandes maestros de la época, Bernini, Rubens, Rembrandt, Velázquez, jamás fueron descritos como almas tocadas por la bilis negra.³⁴ No fue «hasta la época romántica, con artistas como Caspar David Friedrich, [que] la melancolía no volvió a aparecer como una condición de catarsis mental y sentimental».³⁵

³¹ Elgue-Martini, “Melancolía y nostalgia”.

³² Elgue-Martini, “Melancolía y nostalgia”.

³³ Rafael Núñez Florencio, “Sobre la bilis negra o mal de Saturno”, 177.

³⁴ Andrés, *Semper dolens*, 280.

³⁵ R. y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno* (Madrid: Cátedra, 1995), 108, citado por Ramón Andrés, 280.

Atenderemos a un caso paradigmático dentro del mundo artístico del romanticismo, el de Gérard de Nerval (1808-1855), el más esencialmente romántico de los poetas franceses, quien representó más que nadie la tortura romántica quitándose la vida: se ahorcó con el cordón de un delantal. Nerval aludía al sol negro de la melancolía en uno de sus poemas más trascendentes de la simbología romántica:

Yo soy el Tenebroso, el Viudo inconsolado,
De la Torre aquitana señor sin dinastía.
Mi única estrella ha muerto; mi laúd constelado
Lleva en sí el negro sol de la melancolía.

Nerval, cuyo nombre verdadero era Gérard Labrunie, adoptó su pseudónimo literario hacia 1844. Conforme a la idea nostálgica —también característica del romanticismo— dónde el pasado siempre era mejor, Labrunie se hacía pasar por descendiente de los Labrunie, caballeros de Otón, emperador de Alemania. Nerval un día cree ver un fantasma que, «vestido de una larga túnica con pliegos antiguos, se parecía al ángel de la melancolía de Alberto Durero». En marzo de 1854, poco antes de ser nuevamente internado en la cínica del Dr. Blanche —destinada a tratar enfermos mentales o “irracionales”— percibe «un sol negro en el cielo desierto». Finalmente, acabará de bautizar la melancolía en la sección “Femmes du Caire”, de su *Voyage en Orient* (1851), dónde escribe: «El sol negro de la melancolía, que derrama sus rayos oscuros sobre la frente del ángel soñador de Alberto Durero, se levanta también a veces en las llanuras luminosas del Nilo».³⁶

³⁶ Fabián O. Iriarte, “El negro sol de la melancolía,” *Hablar de poesía* no. 15 (junio 2006 [citado el 6 de abril de 2020]). Disponible en: <http://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-15/el-negro-sol-de-la-melancolia-2/>



Fig. 8
JOSEP VILA SUBIAS, *Paisaje melancólico*, 2020.
Óleo sobre tela, 45 x 60 cm.

4. La mente romántica: un espíritu de rebelión y melancolía

«Llegaré a preguntarle si los espectáculos de la tierra le bastan. ¿Nunca sintió ganas de irse nada más que por cambiar de espectáculo? Tengo muy serias razones para compadecer a quien no ama la muerte.»

CHARLES BAUDELAIRE (1865)³⁷

El origen de la palabra romántico parte de la antigua palabra francesa *romanz* —como designación genérica de la poesía provenzal— y del adjetivo inglés *romantick*, que comprendía los más diversos ámbitos del universo romántico, por ejemplo, el paisaje. Ambos vocablos, en su colaboración anticlasicista, fueron sintetizados y utilizados como sinónimos, sobre todo en Alemania. Tales conceptos marcaron la ruptura con los valores normativos antiguos, especialmente los ideales de la época precedente a la Ilustración que, con el fracaso de la revolución francesa, habían caído en el descrédito. La consecuencia fue la tensión entre la sociedad y el individuo, una tensión que había arrasado consigo la *conciencia infeliz* —Hegel— del hombre moderno. Se producirá también una desdivinización del Olimpo y la mitología helena. Se abrieron nuevos espacios de saber: el propio interior y la llamada de la naturaleza, espacios que se ponían en relación en correspondencia mutua. La añoranza de una unidad perdida determinaba la interioridad del sujeto tanto como su espacio de reflexión, el paisaje romántico.³⁸

En Alemania, a finales del siglo XVIII surgió el movimiento literario *Sturm und Drung*, un movimiento que se componía por mentes tan brillantes como la de Goethe o Schiller. El poeta Novalis escribía en 1798: «Ser romántico es dar a lo cotidiano un sentido elevado, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito el brillo de lo infinito». El término romántico adquirió la acepción estilística al ser utilizado por un crítico francés para referirse a Géricault. Este será calificado como un guía de esa nueva escuela romántica, que proponía la fiel representación de emociones fuertes y turbadoras. Lo esencial y fundamental era plasmar las sensaciones. Baudelaire declaraba que no se trataba de escoger un tema, sino que lo interesante para el romántico era el sentir del propio

³⁷ Charles Baudelaire, « Projet de lettre à Jules Janin », en: *Œuvres Complètes*. París : Gallimard, 1975, t. II, p. 233-234.

³⁸ Christoph Jamme, Claudia Becker, Manfred Engel y Stefan Matuschek, *El movimiento romántico* (Madrid: Akal, 1998), 5-6.

artista. Lo esencial del artista romántico era su personalidad inimitable, no una técnica aprendida en la academia. Se trataba de pintar como si fuera una actividad vital, ligada a las emociones únicas de cada individuo. Esto generó dificultades al definir el movimiento y no se puede encontrar una obra concreta a la que se le puedan atribuir todas las características valoradas por los románticos. En consecuencia no se puede considerar al romanticismo propiamente como un estilo, sino que se debe entender como un movimiento o un modo de vivir. Por ejemplo, la concepción de plasmar los sentimientos no fue sólo algo que surgió en las artes, también se le daba importancia en la indumentaria y en la forma de vida. Al Álvarez lo expresa así, cuando habla de la influencia de *Las penas del joven Werther* —novela de gran importancia que comentaremos más adelante— en la vida de los románticos:

Sin duda, vida y obra empezaron a parecer inseparables [...] se convertía [la vida del poeta] en parte intrínseca de su obra; casi un arte en sí mismos, iguales y en absoluto separados. [...] Un rasgo esencial de la revolución romántica fue hacer de la literatura no tanto un accesorio de la vida [...] sino una forma de vida en sí [...]. De modo que para el público de su tiempo Werther ya no era sólo un personaje de novela sino un modelo de vida, el iniciador de todo un sentir y desesperar.³⁹

Des del punto de vista de las artes plásticas, el boceto adquirirá una enorme importancia. El boceto significará espontaneidad y sencillez, características necesarias para plasmar eficazmente los sentimientos más puros y profundos del artista. (Hay que apuntar que esta característica se verá reflejada en las vanguardias europeas, sobre todo en el paisaje impresionista).

Por aquél entonces, el paisaje era considerado un género pictórico menor dentro de la jerarquización de la academia francesa. Los paisajes neoclasicistas que se realizaban eran considerados meros estudios topográficos vistos desde la perspectiva romántica. La naturaleza se convirtió uno de los pilares fundamentales del movimiento, sería una vía de comunicación del mundo interior del artista y un refugio ante los dolores del mundo. Christoph Jamme alude a la relación entre el arte y la naturaleza: «Como la naturaleza, el arte representa cifrada y simbólicamente lo infinito en lo finito y obtiene a partir de aquí una nueva dimensión metafísica».⁴⁰ El alma del poeta y el alma de la naturaleza se funden en una sola, la naturaleza será una extensión del alma romántica, y reflejará todo lo que sienta su solitario compañero.⁴¹ Los artistas del romanticismo pintaban sublimes

³⁹ Al Álvarez, *El dios salvaje. Un estudio del suicidio* (Bogotá: Editorial Norma, 1999), 267-268, cita extraída de Arturo de la Pava Ossa. “¡Odio esta vida, me suicido!”. *Desde el Jardín de Freud* 19 (2019): 283-298, doi:10.15446/djf. N19.76725.

⁴⁰ Jamme et al., *El movimiento romántico*, 8.

⁴¹ Russell P. Sebold, “La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas, *Castilla. Estudios de literatura*, 2 (2011), 311-323.

visiones de la naturaleza para, en última instancia, huir a un paraíso artificial, lejos de sus inquietudes tormentosas.

Seguramente Caspar David Friedrich sea el pintor más icónico que ejemplifica los valores de la pintura romántica, entendiéndola como una nueva dimensión metafísica. En sus paisajes consigue la simbiosis perfecta entre naturaleza y mística. Su mente se afanaba en alcanzar visiones sublimes, matices interminables en las nubes, la eternidad de las rocas y el ánimo cambiante e impetuoso del mar. Con cada cuadro quería ser cósmico, huir de las obviedades del sentido de la vista: «El artista no debería pintar sólo lo que ve ante él, sino lo que ve en sí mismo». Sus obras encapsulan dos elementos centrales en la concepción que los románticos tenían del paisaje: la esmerada observación del mundo natural y la importancia de la imaginación. La naturaleza expresa el estado de ánimo y las inquietudes de quien la interpreta. Las tempestades, los atardeceres y la vegetación creciente entre las ruinas de una abadía, contienen las emociones extremas, la melancolía y el atractivo por lo exótico y ancestral.

Enlazemos pues con uno de los grandes síntomas de la fiebre romántica: la creencia de excepcionalidad. Tal creencia ya viene de lejos y se acentuará hasta formar su caricatura durante el romanticismo. Era normal, en la medida en que lo es ahora, pensar que el artista es un *alter deus* que gobierna un mundo propio. Los románticos se veían así mismos como participantes en los fenómenos de la naturaleza, muchas veces tales fenómenos llevan al romántico a imaginarse a sí mismo como un nuevo Dios.⁴² Así mismo, la actitud de superioridad de los románticos se hacía patente: «Sentir tan dolorosa, tan aguda, tan exquisitamente tiene que ser señal de una excepcional sensibilidad o superioridad espiritualidad».⁴³ Esa supuesta superioridad escondida detrás de una personalidad sensible desembocará inevitablemente en la figura del héroe romántico, cuyos valores actuales aún son más que palpables. Tales valores los ejemplifica muy bien George Clark:

El héroe trágico romántico no puede ser un escéptico extremo ni un nihilista, debe ser un hombre de fe, pero su fe no tiene que dirigirse a los dioses reconocidos ni a los valores de la mayoría. Para que acepte su condición trágica sus dioses deben ser ajenos a los dioses de su tiempo, debe pertenecer a una dinastía de hombre distinta e inclasificable, debe ser una excepción que se niega a conformarse con seguir pasivamente los caminos trazados por otros hombres. Se niega a aceptar un mundo inventado por otros. Está destinado a negar su destino. [...] El héroe trágico romántico también adopta los antiguos valores nobles y vitales, [...]. Los valores que lleva el héroe trágico no pertenecen a su tiempo y por ello, en ocasiones, pueden contradecir los valores del presente; como dice Scheler, «el hombre trágico sigue su camino necesariamente en silencio y calladamente, dentro de

⁴² Sebold, "La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas."

⁴³ Sebold, "La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas."

su presente. Se desliza a través de la multitud sin ser reconocido —siempre que no sea considerado por ella hasta como un criminal. [...] Existe en el héroe trágico una pasión por lo ausente y lo inalcanzable. Una imposibilidad de ser feliz, una sensación de haber llegado demasiado tarde para todo y de saber que el pasado, irrecuperable, guarda siempre los mejores momentos. Una pasión que tiene por también una extraña inclinación hacia la nada. El romántico entonces siente nostalgia por la ausencia indeterminada, es decir, la nada, y la nada es también otra de las caras de lo absoluto. [...] aquello que llamamos «la realidad», «lo absoluto» y «la nada» son intercambiables también como el Único». ⁴⁴

No olvidemos que en lo orígenes el movimiento romántico surge como contraposición a la Ilustración y los supuestos progresos de la modernidad. La Ilustración impulsó la idea de que el pensamiento racional era el único camino hacia la prosperidad y el progreso. Empero, el romanticismo considera que este criterio limita el conocimiento del hombre y propone la práctica de otras formas de conocer, argumentando que la emoción y el sentimiento también nos permiten conocer la realidad de otra manera.⁴⁵ De esta forma, el romanticismo conformará una nueva subjetividad frente a la Ilustración, el romántico buscará reafirmarse en dicha distinción mediante el abandono de su individualidad, buscará su aniquilación como ser aislado para fundirse con el Único. Este concepto era entendido utópicamente como el estado inicial del mundo antes de que el hombre se separara de la naturaleza. Como bien apunta Clarke, ese retorno a lo absoluto mediante la renuncia de la individualidad es lo que creará la célebre actitud suicida del individuo romántico, intentando con ello, si no morir, al menos matar al Yo.⁴⁶ Dicho de otra forma, «si la infelicidad y desolación del hombre moderno es causada por un alejamiento de la naturaleza hay que intentar regresar a ella». ⁴⁷

⁴⁴ Clarke, “El héroe trágico romántico”. El camino hacia lo imposible, la seducción del fracaso y la conquista de lo inevitable”. La cita de Scheler se encuentra en *El santo, el genio, el héroe*, 167. El artículo se puede encontrar en:

https://www.academia.edu/2115907/El_h%C3%A9roe_tr%C3%A1gico_r%C3%B3mantico

⁴⁵ George Clarke, “El héroe trágico romántico.

⁴⁶ Clarke, “El héroe trágico romántico”.

⁴⁷ Clarke, “El héroe trágico romántico”.



Fig. 9

LEONARDO ALIENZA, *Sátira del suicidio romántico*, c. 1839.
Óleo/lienzo, 36,5 x 28,5 cm. Madrid: Museo Nacional del Romanticismo, inv. CE0032.

4.1. El artista suicida

Como hemos comentado, la creencia de que el artista era poseedor de una genialidad singular se asentó con facilidad durante el periodo romántico. El creador tenía la capacidad de crear nuevos mundos mediante su imaginación. Tal como lo describe Ramón Andrés:

La mirada del creador a menudo implica un descuerdo con el mundo. Cada epifanía supone una fractura con el exterior. Romper con la realidad. [...] La obra de arte encierra, por lo tanto, una fuerte voluntad, una forma de poder.⁴⁸

Esta creencia de excepcionalidad llegará a ser una verdadera caricatura. Los propios artistas se consideraban *alter deus*, creadores de su propia realidad. Eran comunes largos periodos de silencio y solitud, para hacer del artista un personaje más misterioso. La melancolía era entendida como una condición de catarsis mental y sentimental. Así mismo, el suicido se convertirá en la obra maestra del artista o del poeta. Con ella culminará la vida de alguien, cuya creencia de excepcionalidad y superioridad, le impulsará a tomar la única decisión verdaderamente inherente al ser humano: la capacidad de decidir sobre nuestra propia muerte. Tal como argumenta Clarke:

Los románticos luchaban contra los dioses de la necesidad apoyados por los dioses de la libertad, pero esta lucha está desde el comienzo —y se sabe— destinada a fracasar. El romántico guerrero, artista, poeta o amante sabe de antemano que será vencido por la necesidad, sin embargo preferirá morir en la lucha. [...] El romántico es suicida y lo es porque su autodestrucción será una victoria a la muerte (real o simbólica) que tarde o temprano igualmente le destruirá. [...] Muchos románticos han *elegido* el suicidio ante la muerte, y esta oposición no es trivial, si bien en ambos casos se muere lo que el romántico elige es la forma y el momento de morir, y en este sentido es dueño absoluto de su muerte y no un ser pasivo condenado a morir según el capricho de los dioses de la necesidad; la muerte por mano propia es también una forma de rebelión y asalto al cielo. El suicidio romántico no es un acto de desesperación y cobardía por el miedo a seguir sufriendo sino más bien un acto de extremo valor que se realiza con plena calma y lucidez pues es también el último acto estético del artista romántico. El suicidio es la última gran obra de arte, [...]. El suicidio es alcanzar la muerte por la puerta grande y un camino garantizado hacia el Único.⁴⁹

⁴⁸ Andrés, *Semper dolens*, 276.

⁴⁹ Clarke, “El héroe trágico romántico”.

Los héroes románticos se quitaban la vida espoleados por el desamor, el deshonor o la locura. El ánimo romántico estaba siendo exagerado hasta unos extremos que quedan bien reflejados en las palabras con las que Flaubert describía la nostalgia de su juventud: «Oscilábamos entre la locura y el suicidio; algunos se mataron, [...] otro se estranguló con su corbata, varios murieron en la depravación para escapar al aburrimiento; ¡era tan hermoso!».⁵⁰ Las visiones idealizadas de la muerte voluntaria se encontraban en la pintura, en cuadros como *La muerte de Sardanápal* (Fig. 10) de Delacroix, que recoge la escena en la que el rey asirio contempla la muerte de toda su corte y se entrega a la suya propia antes que someterse al yugo babilónico. *El entierro de Atala* de Girodet (Fig. 11) también nos muestra la contradicción entre amor carnal y fe que atormenta a una india americana, la cual decide quitarse la vida antes que perder la virginidad con su bello amado; y el clásico suicidio romántico, el que se combina amor y sin razón, lo representa la *Ofelia* ahogada de Millais⁵¹ (Fig. 12). Aunque se produjo durante varios siglos atrás y con una intención claramente moralizante y contraria al ideal romántico, cabe mencionar la curiosa representación que hizo Giotto en los frescos de la capilla Scrovegni de Padua, una de las obras más canónicas del trecento italiano donde, para representar uno de los personajes de los siete vicios, aparece la *desesperatio* en su consecuencia extrema: el suicidio. Se trata de una mujer que se ahorca y un demonio aparece llevándose su alma (Fig. 14).

Las referencias explícitas al suicidio fueron igualmente recurrentes en el mundo de la música. Schubert, en su conmovedor *Viaje de invierno*, incluye una canción titulada *El tilo (Der Lindenbaum)*, a la que muchos atribuyen una interpretación del suicidio como reposo. «Sus ramas, como llamándome, / murmuraban / “ven a mí, compañero, / aquí encontrarás la paz”».⁵²

Roger Bartra, antropólogo, sociólogo y académico mexicano, escribe un pequeño ensayo dedicado a estudiar la melancolía, no en sí misma, sino mediante las impresiones de los pensadores contemporáneos al romanticismo. La finalidad del ensayo es determinar cómo diferentes acontecimientos en la vida de tales pensadores influyen en su filosofía y en consiguiente a la historia del pensamiento moderno. Uno de estos episodios le sucedió a Kant, en el cual se relaciona la melancolía con la locura:

A mediados del siglo XVIII, en la tranquila ciudad prusiana de Königsberg, Kant intentaba —con una gran disciplina— introducir orden y coherencia en un mundo que sólo conocía por los libros.

⁵⁰ Al Alvarez, *The savage god* (Nueva York: Bantam Books, 1973), 204, citado por Pérez Jiménez en *La mirada del suicida*, 46.

⁵¹ Pérez Jiménez, *La mirada del suicida*, 46-47.

⁵² Pérez Jiménez, *La mirada del suicida*, 47.

Pero la vida del filósofo fue truncada por el advenimiento de un mito que, diríase, fue a buscar al filósofo hasta la Prusia oriental y a distraerlo de sus intereses newtonianos y teológicos. Recorremos que Königsberg no era una ciudad precisamente emocionante, así que es posible que el acontecimiento ocurrido fuera un gran estímulo que lo llevara a las reflexiones que le harían famoso, cuando publicó en 1781 la *Crítica de la razón pura*. Años antes de la publicación, en 1764, apareció un hombre de edad madura que aparentemente había retornao al estado de naturaleza. Se trataba de un aventurero llamado Komarnicki, quien había llegado a Baumwalde acompañado de un niño de ocho años y de un rebaño de cabras, ovejas y vacas. Cuando lo descubrieron, causó sensación y fue objeto de debate y especulación. Por una parte, el niño fue objeto de varios ensayos y tratados ya que ofrecía la posibilidad de estudiar la condición humana antes de ser contaminada por la sociedad y la cultura; pero fue Komarnicki, o el llamado *Profeta de las cabras*, quien inspiró a Kant a examinar las enfermedades de la cabeza, entre ellas, la locura. Kant introduce los elementos fundamentales de uno de los mitos asociados sobre la locura: la melancolía. En este caso «la melancolía era una forma que eludía la razón y que conducía a los espacios oscuros y grandiosos donde los ojos del filósofo están ciegos y son incapaces de comprender los misterios del placer y del horror».⁵³ La melancolía parece la mejor explicación de las increíbles fantasías, alucinaciones y delirios que se apoderan de la mente trastornada. El desequilibrado sufre generalmente de hipochondría, un mal que recorre de forma errática los tejidos del cuerpo y que genera «un soplo melancólico en torno a la sede del alma».⁵⁴ El afectado por este mal es un soñador despierto que vive en un mundo fantástico. Kant lo define como *fantasma*. Se trata de enfermos que sufren fantasmagorías interiores muy penosas, se angustian, se muestran muy perturbados, etc. «Desde este punto de vista, el melancólico es un fantasma que se concentra en las desgracias de la vida»⁵⁵, caracterizado por la intensidad de sus sensaciones, y por meditar excesivamente.⁵⁶

Pero ¿cómo tratar la enfermedad melancólica? Para curar la melancolía, Kant recomienda acudir al médico. Las artes también pueden ser utilizadas como medios catárticos con la finalidad de limpiar el cerebro, evacuando así las tristezas y aliviando la condición. Sin embargo, Kant termina con una sentencia perturbadora y ambigua que sugiere buscar otra alternativa de curación, «para que el

⁵³ Roger Bartra, *El duelo de los ángeles* (Ciudad de México: D. R. Fondo de Cultura Económica, 2018), 27.

⁵⁴ Traducción francesa de Monique David-Ménard, *Essai sur les maladies de la tête* (París: G-F Flammarion, 1990), 64, citado por Roger Bartra, *El duelo de los ángeles*, 21.

⁵⁵ *Essai sur les maladies de la tête*, 65, citado por Bartra, 21.

⁵⁶ Roger Bartra, “La melancolía como crítica de la razón: Kant y la locura sublime” en *El duelo de los ángeles*, Ciudad de México: D. R. Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 13-53.

mal sea evacuado radicalmente y en silencio, sin molestar con ello a la comunidad de los hombres».⁵⁷ Tal como se pregunta Bartra, ¿se tratará de una invitación al suicidio?⁵⁸

Página siguiente:

Fig. 10

EUGÈNE DELACROIX, *La muerte de Sardanápolo*, 1827.
Óleo/lienzo, 496 x 392 cm. Paris: Museo del Louvre.

Fig. 11

ANNE-LOUISE DE ROUSSY GIRODET, *El entierro de Atala*, c. 1811.
Óleo/lienzo, 88,9 x 117,8 cm. Paris: Museo del Louvre.

⁵⁷ *Essai sur les maladies de la tête*, 75, citado por Bartra, 23.

⁵⁸ Bartra, *El duelo de los ángeles*, 23.

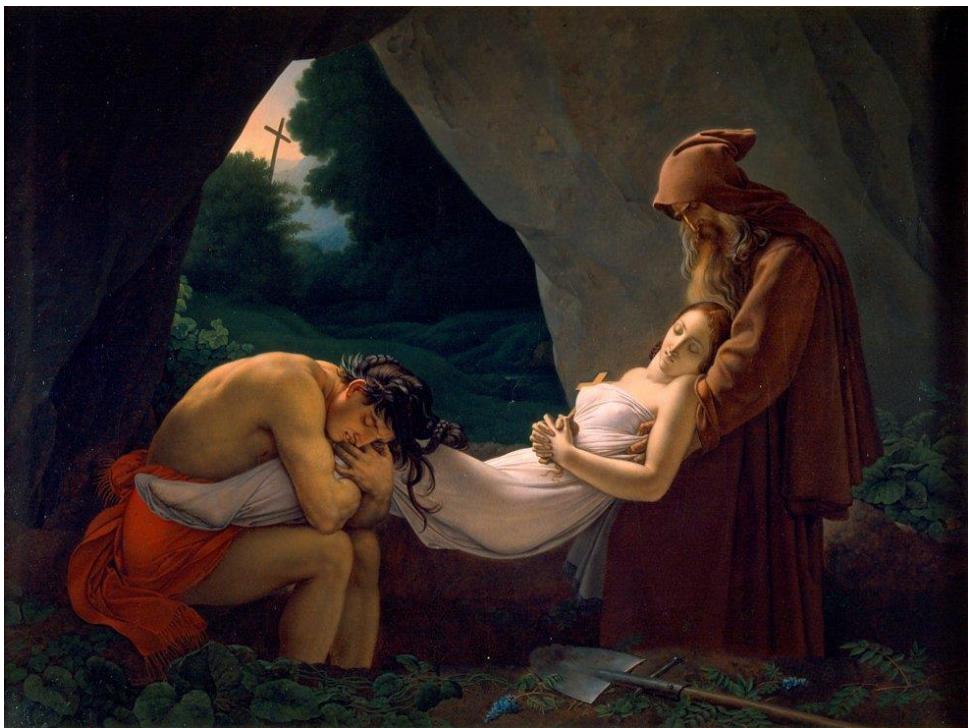




Fig. 12

SIR JOHN EVERETT MILLAIS, *Ophelia*, 1851.

Óleo/lienzo, 76,2 x 111,8 cm.

Londres: Tate Collection, inv. N01506



Fig. 13

EUGÈNE DELACROIX, *La Mort d'Ophélie* (*Shakespeare, Hamlet*), s./f., primera mitad del siglo XIX.

Óleo/lienzo, 23 x 30 cm.

París: Musée du Louvre, inv. RF1393



Fig. 14

GIOTTO DI BONDONE, *Los siete vicios: desesperación*, c. 1306.
Fresco, 120 x 60 cm. Paris: Museo del Louvre. Padua: Capilla Scrovegni.

4.2. El amor y el suicidio

Recordemos que frente a la glorificación que promovió en pensamiento ilustrado del Siglo de las Luces, surgió una reacción artística que reivindicaba las sombras. Se iniciará la ya mencionada corriente alemana conocida como *Sturm und Drang*, título de una tragedia de Friedrich Maximilian Klinger. Así fue como desembocó el movimiento romántico que exaltaba la sensibilidad y la libertad individual por encima de todo. Este énfasis en el lado oscuro será motivo suficiente para que la muerte y el suicidio se apropien de la creación artística. En el nacimiento del suicidio romántico fue esencial la jovencísima muerte del poeta Thomas Chatterton en 1770, que se quitó la vida a los 17 años para convertirse en un emblema del artista suicida.⁵⁹ (Fig. 15).

Aunque las circunstancias exactas y las demoledoras razones financieras no se avenían del todo al estilo romántico, a grandes rasgos el cuadro se adaptaba a su ideal: anacronismo, derroche, *pathos*, falta de reconocimiento, rechazo y condición prematura. Para los románticos, Chatterton era el primer caso de muerte por alienación. Con la mezcla tradicional de genio y melancolía, que tanto había preocupado al Renacimiento, los románticos crearon la hermandad simiesca de genio y muerte prematura. Cubrid su rostro: mis ojos se deslumbran; murió joven.⁶⁰

Thomas Chatterton fue un joven poeta del prerromanticismo inglés que se quitó la vida a los dieciocho años. Orgulloso y de carácter fuerte, dicen que por la pobreza de su familia buscó la fama para ganar dinero. Su astucia le hizo escribir, a los once años, la égloga *Eleonure y Juga*, una composición poética idealizada de la vida bucólica campestre, imitando el lenguaje medieval a partir de unos viejos pergaminos del siglo XV que de pequeño había leído. Alegó que su obra era un viejo manuscrito del mismo siglo cuyo autor era el monje medieval Thomas Rowley, hombre que jamás existió. Tal acontecimiento se trataba de uno de los primeros heterónimos de la historia. Chatterton, sin motivos aparentes, decidió poner fin a su vida a la edad de dieciocho años. Los románticos lo tomaron después como símbolo de un genio no reconocido, como el primero de los poetas malditos.⁶¹

Pocos años más tarde se publicó *Las penas del joven Werther* de Goethe, considerada la primera novela moderna de la literatura alemana. La acogida de la obra fue tan clamorosa que generaba

⁵⁹ Juan Carlos Pérez Jiménez, *La mirada del suicida. El enigma y el estigma* (Madrid: Plaza y Valdés, 2011), 44-45.

⁶⁰ Álvarez, El dios salvaje. Un estudio del suicidio, 260, cita extraída de Arturo de la Pava Ossa. “¡Odio esta vida, me suicido!”. *Desde el Jardín de Freud* 19 (2019): 283-298, doi:10.15446/djf. N19.76725.

⁶¹ Arturo de la Pava Ossa. “¡Odio esta vida, me suicido!”.

todo tipo de artículos de consumo —lo que llamaríamos *merchandising* hoy día— e inspiraba tendencias de vestimenta. Napoleón mismo afirmaba haber llevado un ejemplar en el bolsillo durante la campaña de Egipto. El protagonista de *Werther* relata en forma de diario su sufrimiento al haberse enamorado de una mujer casada, Charlotte. Se trataría de otra historia de amor si no fuera porque en la última parte, el libro abandona el estilo de diario para describir muy elocuentemente el suicidio de un enamorado sin consuelo: Goethe propuso una solución para el desamor que consistía en darse la muerte, «pues el martirio del amor no correspondido y la sensibilidad excesiva dieron origen a un nuevo estilo “internacional” de sufrimiento». ⁶² A pesar de su éxito europeo, a Goethe se le acusó de haber impulsado el suicidio en jóvenes sensibles que se identificaban con la trama de la novela. Desde la década de 1770, los suicidas al estilo *Werther* siguieron al pie de la letra el *modus operandi* que hizo el protagonista: vestían como él, se sentaban en el escritorio con un libro abierto en frente y se disparaban con una pistola. Fueron numerosos los casos de jóvenes que siguieron su ejemplo, a lo que, se estableció la falsa creencia de que el suicidio era contagioso y que Goethe había envenenado la moral europea, el llamado efecto *Werther*. Sin embargo es un hecho ineludible que durante el romanticismo europeo —y en la actualidad—, el desamor, el desencuentro amoroso o la pérdida de un amor, llevaba a muchas personas a quitarse la vida, a menudo con demasiada frecuencia. Se puede establecer una relación entre la amada y el Único, explicando los suicidios cometidos por amor:

La melancolía es en muchos casos la tristeza que implica darse cuenta de estar alejado de lo Absoluto, es por tanto la conciencia de la perdida y la ausencia. Lo Absoluto, aunque indeterminado, adopta numerosas formas, entre ellas la mujer amada. Los significados trascendentales que el romántico encuentra en su amada son tan elevados que hacen que su relación amorosa sea casi siempre tormentosa y conflictiva. Como afirma Hernández-Pacheco, «La amada es el absoluto [...] sin ella el mundo está vacío, sombrío, sin luz ni color, es exterioridad pura, inercia carente de interés y valor: pura indiferencia». ⁶³

A pesar del revuelo en las mentalidades de los ciudadanos de aquella época, la concepción del suicidio se transmutó y pasó de ser un crimen aberrante, a entenderse como la última opción de un alma sin salida. ⁶⁴

⁶² Arturo de la Pava Ossa. “¡Odio esta vida, me suicido!”

⁶³ Clarke, “El héroe trágico romántico”. La cita de Hernández-Pacheco se encuentra en *La conciencia romántica* (Madrid: Tecnos, 1995), 117.

⁶⁴ Pérez Jiménez, *La mirada del suicida*, 126-131.

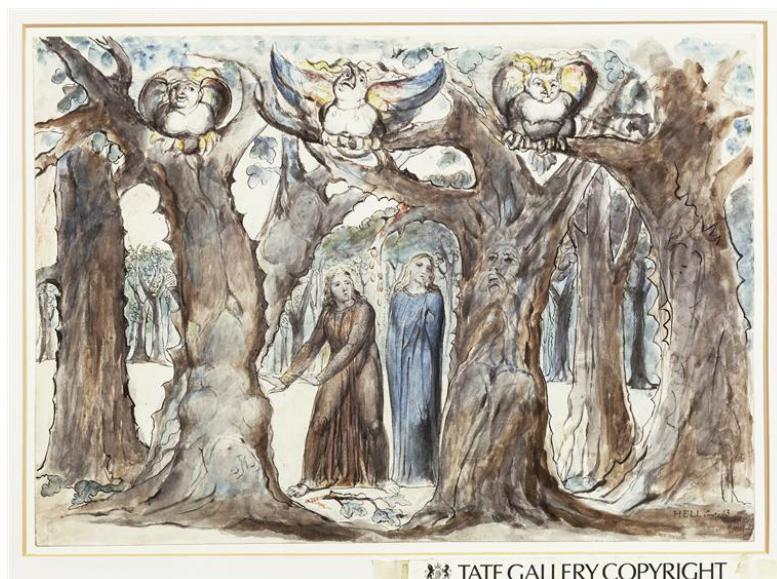


Fig. 15

HENRY WALLIS, *La Muerte de Chatterton*, 1851.

Óleo/lienzo, 62,2 x 93,3 cm.

Londres: Tate Collection, inv. N01685



TATE GALLERY COPYRIGHT

Fig. 16

WILLIAM BLAKE, *The Wood of the Self-Murderers: The Harpies and the Suicides*, 1824-1827.

Ilustración para la *Divina Comedia* de Dante Alighieri.

Londres: Tate Collection, inv. N03356.

LA ESCENOGRAFÍA COMO ESPACIO TRÁGICO.

Breve estudio diacrónico de los escenarios saturninos en

Tristán e Isolda

1. El suicidio en la ópera: bajo el signo de Saturno

A finales del siglo XIX, el fundador de la sociología moderna, Émile Durkheim, apuntó que la tasa de suicidio variaba dependiendo del país.⁶⁵ Los resultados de ese estudio mostraron que, en Europa y Escandinavia, los cuatro países de menor tasa a mayor eran Italia, Inglaterra, Noruega, Suecia y Francia. Tales resultados han sido corroborados y mantenidos en el mismo orden tal como indican los estudios de la Organización Mundial de la Salud.⁶⁶ El hecho de que la tasa de suicidios no haya variado radicalmente invita a pensar que la cultura juega un rol principal en tales estadísticas. El impacto bidireccional de la cultura moldea nuestras vidas, y estas, con el paso el tiempo, tienen la capacidad de moldear la cultura.⁶⁷

Evidentemente, la ópera —al igual que otras formas de expresiones culturales— ha sido un vehículo de propagación cultural muy importante. La primera de todas ellas debutó en 1607: *La favola d'Orfeo* de Monteverdi. Las óperas, aparte de ofrecer un contenido de goce estético y musical, contienen ideas y emociones expresadas en los argumentos de estas y en los cantos de sus personajes. Entendemos pues, que la ópera es uno de los agentes que reflejan las creencias contemporáneas de las mentalidades individuales y de las relaciones sociales, creando así mismo ese ciclo bidireccional entre la cultura y la sociedad.⁶⁸ Goethe lo expresó de otra manera cuando se defendió

⁶⁵ Durkheim É. *Suicide: a study in sociology*. Spaulding JA, Simpson G, translators (New York: The Free Press, 1951 [1897]), citado por Saxby A Pridmore, Stephane Auchincloss, Nerissa L Soh and Garry J Walter, “Four centuries of suicide in opera”, *The Medical Journal of Australia*, vol. 199, nº11 (2013), págs. 783-786.

⁶⁶ World Health Organization. *Suicides rates per 100.000 by country, year and sex*. WHO, 2011.

http://www.who.int/mental_health/prevention/suicides_rates/en/# (accesed Jul 2013), citado por Pridmore et al., “Four centuries of suicide in opera”.

⁶⁷ Saxby Pridmore et al., “Four centuries of suicide in opera”.

⁶⁸ Feggetter G. *Suicide in opera*. *Br J Psychiatry* 1980; 136:552-557, citado por Pridmore et al.

de las críticas por haber escrito *Las penas del joven Werther* —y haber incitado así, a juicio de algunos, el suicidio de muchos jóvenes europeos— diciendo que el arte era meramente el reflejo de un espejo, no una causa.

Ramón Andrés nos reafirma apuntando que «el arte es un involuntario transmisor cultural del suicidio». ⁶⁹ Aún es más evidente esta afirmación en las obras literarias, el teatro o la ópera. Nos hemos acostumbrado a ver morir a nuestros personajes favoritos —a nuestros héroes— encarnando en ellos nuestras proyecciones personales. Esas muertes trágicas, esos suicidios románticos, quizás sean catárticos para nuestra alma, pero al mismo tiempo contribuyen a la transmisión cultural del suicidio, no siempre de las formas más adecuadas. La literatura tendrá un papel fundamental a partir del romanticismo, la imaginación y las palabras harán que todo sea posible. Haremos propios los destinos de otros, ilusionándonos y desanimándonos en consecuencia de las aventuras de nuestros héroes.⁷⁰

Durante el movimiento romántico se enfatizó la negación a la muerte, excluida y negada aún a sabiendas que morir es la única certeza de la vida. Empero, las representaciones de muertes y suicidios se hicieron mucho más notables en la literatura y las artes. A Freud tenemos que acudir para entrever la verdad detrás de la popularización de tales obras de ficción:

Nuestros lazos sentimentales, la intolerable intensidad de nuestro duelo, nos inclina a rehuir y evitar a los nuestros [a] todo peligro. Excluimos así toda una serie de empresas peligrosas [...]. Entonces habrá de suceder que buscaremos en la ficción, en la literatura y el teatro una sustitución de tales renuncias. En estos campos aún encontramos hombres que saben morir e incluso matar a otros. Sólo en ellos se nos cumple también la condición bajo la cual podríamos reconciliarnos con la muerte, esto es, la de que detrás de todas las vicisitudes de la vida conservásemos todavía otra vida intangible. Es demasiado triste que en la vida pueda pasar como en el ajedrez, en el cual una mala jugada puede forzarnos a dar por perdida la partida, con la diferencia de que en la vida no podemos empezar luego una segunda partida de desquite. En el campo de la ficción hallamos aquella pluralidad de vidas que no es precisa. Morimos en nuestra identificación con el protagonista, pero le sobrevivimos y estamos dispuestos a morir otra vez, igualmente indemnes, con otro protagonista.⁷¹

La ópera, cuya finalidad en esencia es la de entretenir una audiencia, se valdrá de recursos dramáticos con el fin de exagerar los hechos. A menudo el libretista presentará una historia ficticia pero plausible, donde se esperará que, al final, la bondad triunfe sobre la maldad. De esta forma, los

⁶⁹ Andrés, *Semper dolens*, 292.

⁷⁰ Andrés, *Semper dolens*, 292-293.

⁷¹ Sigmund Freud, “De guerra y muerte” (1915), en *Obras completas*, vol. XIV (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 273, citado por Arturo de la Pava Ossa. “¡Odio esta vida, me suicido!”

argumentos operísticos —dramáticos en muchos casos— darán la oportunidad de ofrecer un sistema de creencias válido sobre las actitudes de los personajes que acabarán intentando o consumando el acto suicida.⁷²

El estudio de Pridmore apunta que el tópico del suicidio dentro de la ópera no ha sido abordado en la literatura científica de una forma extensa. Uno de los pocos estudios realizados sobre la temática —cuantitativo y transversal— publicado en 1971, analizó las óperas representadas en los principales teatros operísticos del mundo. Los resultados muestran que los suicidios tuvieron un rol principal en el 26% de la totalidad de las óperas y el 40% en las óperas más populares.⁷³ Resultados sorprendentes si consideramos que se han escrito alrededor de 30.000 óperas, aunque muchas de ellas nunca han sido representadas.⁷⁴

En ese mismo estudio se remarca que, sin excepción, cualquier tipo de pensamiento suicida, intento o suicidio consumado ocurrido en dichas óperas, es la consecuencia directa a un evento desafortunado que ocurre en la ópera; como podría ser la pérdida de un ser querido, la pérdida de un rango autoritario o la inminente sumisión ante una fuerza dominante.⁷⁵

En la ópera romántica y postromántica será rara la representación que no contenga un suicidio o más. Juan Carlos Pérez Jiménez lo expresa así:

Se convierte, por ejemplo, en la forma de muerte favorita de las heroínas de Puccini: es el fin que elige Tosca cuando salta al vacío desde el Castillo de Sant Angelo; la forma desesperada de morir para la Cio-Cio San de *Madama Butterfly*; o la muerte que se la da a la Liu en *Turandot*. Muchas otras obras remiten a él, y *La Gioconda* de Ponchielli incluso hizo famosa una aria titulada precisamente «Suicidio». También la más ingente creación musical del Wagner, *El anillo del nibelungo*, se remata después de más de doce horas de música y texto con el suicidio de Brunilda, que se arroja con su caballo a la pira funeraria de su amado Sigfrido, evocando heroica a las viudas de la tradición en India.⁷⁶

⁷² Pridmore et al., “Four centuries of suicide in opera”.

⁷³ Walley KW, Kalish RA. Suicide in opera: a brief analysis. *OMEGA – J Death Dying* 1971; 2:191-194, citado por Pridmore et al.

⁷⁴ Boyden M. *The rough guide to opera*. London: Rough Guides, 2007, citado por Pridmore et al.

⁷⁵ Pridmore et al., “Four centuries of suicide in opera”.

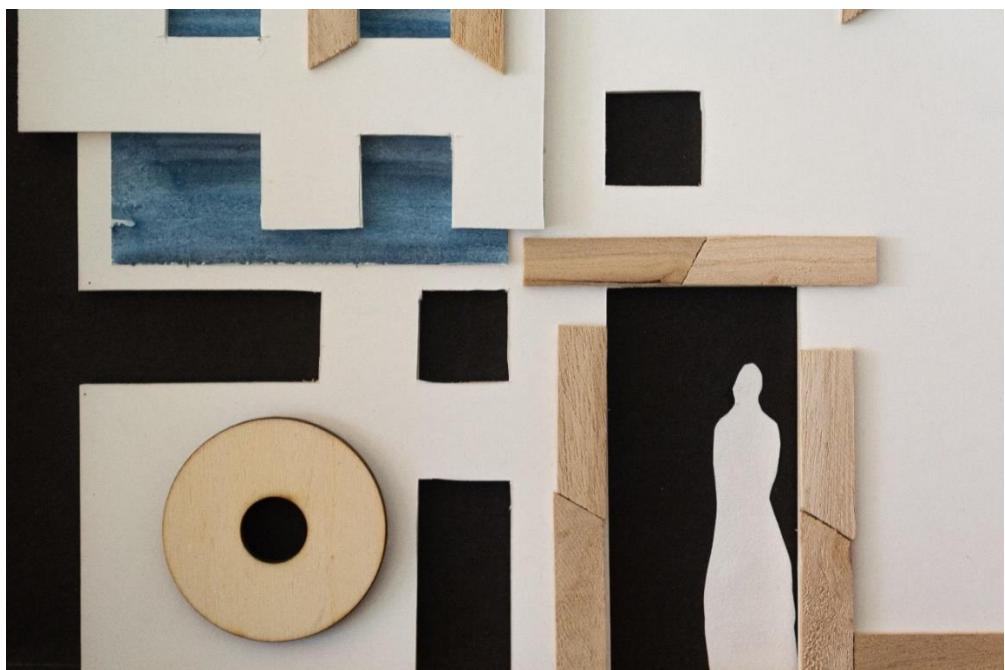
⁷⁶ Pérez Jiménez, *La mirada del suicida*, 47.

2. La ópera escogida

A propósito del trabajo artístico que se presentará en apartado final del escrito, se proseguirá con una breve estudio y análisis de las representaciones escenográficas de una ópera concreta: *Tristán e Isolda*. Para la realización de este trabajo han sido muchas las óperas que se han estudiado argumental y escenográficamente, incluso se ha realizado alguna propuesta escénica para otras óperas, como *Werther* (Figs. 17 y 18), y algunos esbozos para *Romeo y Julieta*. Sin embargo, para ofrecer una mayor coherencia y calidad artística, se ha preferido focalizarse solamente en una ópera, la ya mencionada *Tristán e Isolda*. La ópera ha sido seleccionada en primer lugar, por ser una obra paradigmática que ha inspirado múltiples escritos e interpretaciones dentro de la cultura europea. Y en segundo lugar, porque se produce el suicidio de Isolda, un suicidio por amor, que enlaza perfectamente con las temáticas expuestas anteriormente.

Se comenzará con un pequeño estudio de las representaciones escenográficas de la ópera en cuestión, desde el romanticismo hasta la actualidad. De las conclusiones extraídas de los sistemas de representación, se harán varias propuestas escenográficas en forma de esbozos y maquetas.

Estas propuestas artísticas serán para escenificar el tercer acto de la ópera, el acto donde Isolda se desvanece sobre el cadáver de Tristán. Las escenográficas resultantes se podrían denominar *escenografías de Saturno*, y se deben entender como prototipos sencillos, austeros y minimalistas cuya única finalidad es abrir las puertas a una posible representación escenográfica en un teatro.



Figs. 17 y 18
Propuesta escenográfica para Werther a partir de una caja de pintura
Maqueta, 40 x 45 x 40 cm

3. La ópera: *Tristán e Isolda*, 1865

Tristán e Isolda, compuesta por Richard Wagner y estrenada en Munich el 1 de junio de 1865, refleja indirectamente la idea del pensador alemán Schopenhauer, al cual Wagner admiraba encarecidamente: “El amor es la privación de la voluntad de la vida y la aspiración al no-ser”. La obra, organizada en tres actos y con libreto del propio compositor, está basada en el drama de Gottfried von Strassburg, a su vez basado en la leyenda celta de Tristán. «Ya que yo no he conocido en la vida la verdadera felicidad del amor, quiero levantar un monumento al más bello de los sueños, en el cual ha de satisfacerse, de principio a fin, ese amor». Así escribió Wagner en 1854 a Liszt, durante su tormentosa relación con Matilde Wessendock. Esa relación amorosa se refleja en diversas óperas del compositor, entre ellas *Tristán e Isolda*.⁷⁷

La muerte de Isolda es uno de los suicidios más célebres de la historia de la ópera y de la cultura europea. El suicido indirecto, es representado únicamente por el fallecimiento de ésta sobre el cuerpo de Tristán. No hay armas, no hay sangre, simplemente se produce una muerte de amor, una muerte de éxtasis y fidelidad. En el acto III, la descripción de la escena que se hace en el libreto alude a un gran tilo, que ofrece su sombra a los protagonistas. Este gran tilo será un denominador común en muchas de escenografías del tercer acto, aunque tantos otros autores escogerán formas de representación menos evidentes.

4. Argumento⁷⁸

El famoso drama romántico de esta ópera se produce en Bretaña, en la Alta Edad media, época de caballerías. La historia es ampliamente conocida: Tristán, sobrino y vasallo del rey Marke, ha matado a Morold, héroe irlandés que se había trasladado a Kornwall para exigir al rey Marke el tributo que éste le debía. Pero en la lucha el vencedor es herido por la espada envenenada de Morold. El veneno había sido mezclado por la prometida de Morold, Isolda, hija del rey irlandés y la única persona que podría salvar a Tristán del amargo final que le esperaba. De esta forma, Tristán se pone en camino hacia Irlanda, bajo el nombre de Tantris, para dejarse curar por la novia del asesinado.

⁷⁷ András Batta, *Ópera*. Traducción del alemán: Cristina Ballesteros, Francisco González, Ana María Gutiérrez, Marc Jiménez, Lucrezia Keim (Barcelona: Equipo de edición, 2005), 785.

⁷⁸ Batta, *Ópera*, 782-787.

Pero ésta le reconoce, y queriéndose vengar del asesino de su prometido empuña la espada contra él. Cuando se cruzan ambas miradas, el odio se convierte en amor. Isolda se ocupa del herido y deja que vuelva a Kornwall. Poco después, Tristán tiene que volver a Irlanda para ganar a la mano de Isolda, a favor de la dinastía del rey Marke. Tristán gana la mano de Isolda y es llevada hacia Kornwall, donde la espera el rey Marke para desposarse.

Acto I

Tristán la ama y ella le corresponde. Sin embargo, saben que su amor no va a ser posible. Honda-mente herida. Isolda decide morir con Tristán e informa a su servil confidente de su propósito, para que les prepare un brebaje envenenado. Pero esta, incapaz de tal cometido, cambia la bebida envenenada por una pócima de amor, capaz de abrir los corazones y los labios. Los amantes se expresan sus sentimientos.

Acto II

Sin embargo, Isolda se casa con Marke, pero su amor por Tristán no se ha apagado. A menudo se ven a escondidas en los jardines del castillo. Empero, el caballero Melot, celoso de Tristán, descubre el engaño ante el rey. El rey Marke mira con dolor y estupor a la pareja que le ha traicionado. Melot se abalanza sobre Tristán y le hiere de muerte.

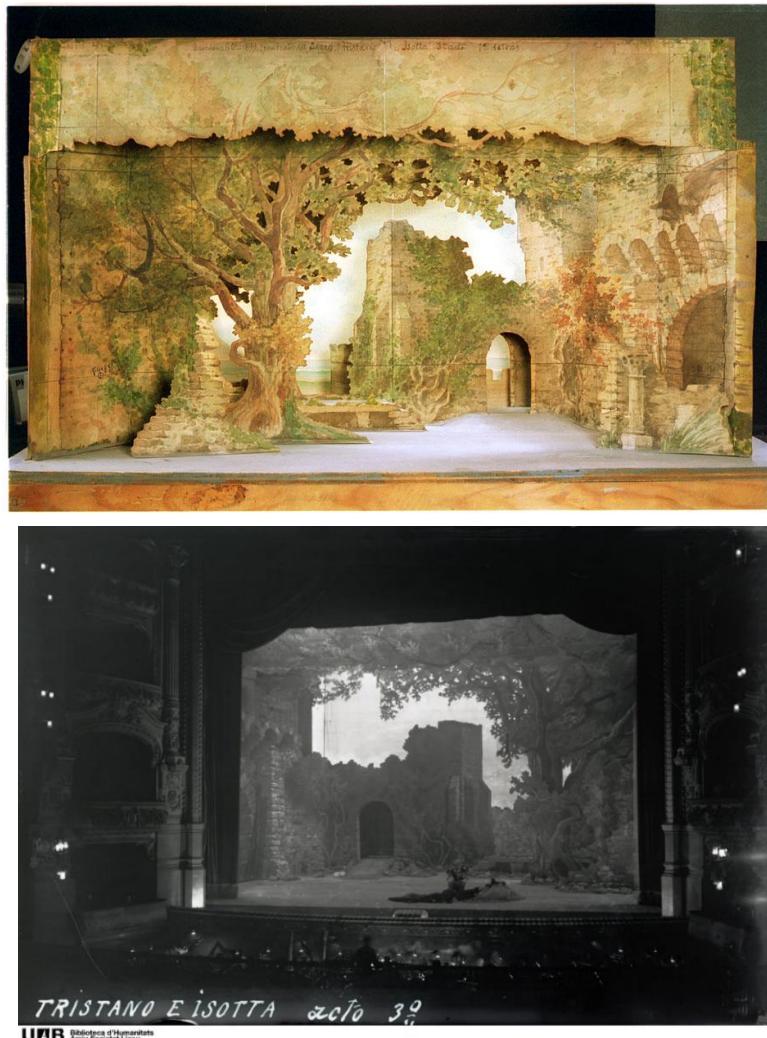
Acto III

En Kareol, vencido por la fiebre y agonizando, Tristán desea que llegue el barco de Isolda. Tras una larga espera Isolda llega, solo para que Tristán fallezca en sus brazos. El rey Marke llega poco después perdonando a Isolda por el engaño. Pero para ésta la vida no tiene sentido después de la muerte de Tristán, y expira sobre el cuerpo del amado.

5. Las escenografías

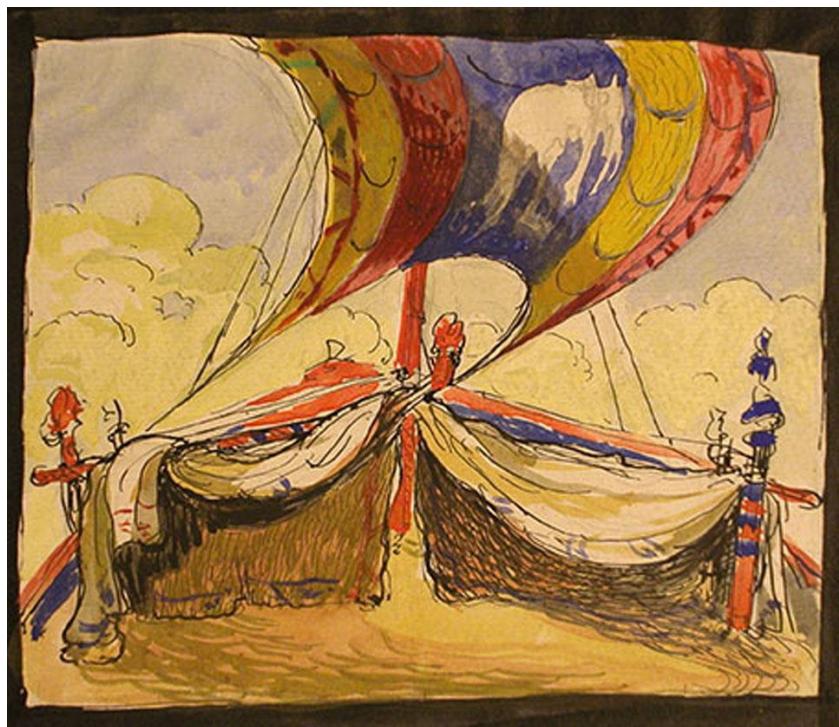
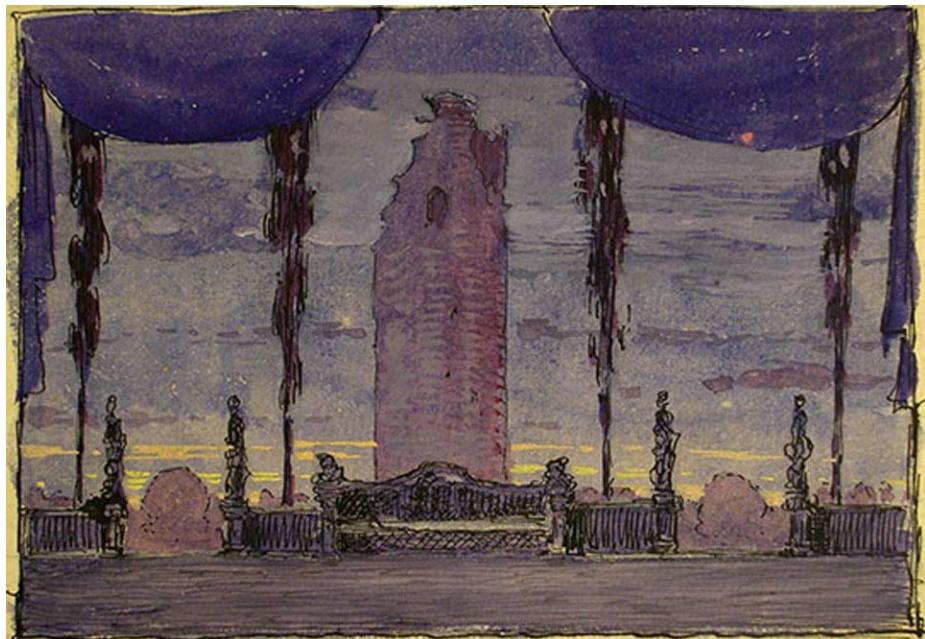
Empezaremos nuestro recorrido por las diferentes expresiones escenográficas de la ópera a partir de la escenografía catalana. Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900) fue posiblemente uno de los precursores más importantes de la escenografía catalana, la escenografía era para él una vocación. Era una persona escrupulosa, detallista en extremo, al que se recuerda por su afición de retocar sus decorados hasta minutos antes de iniciarse la función. Se le definía como un “señor”, experto en figurines, con gran afición a pintar ruinas y abierto a los cambios.

Desde 1870 hasta su muerte, se convertirá en la principal figura de la escenografía catalana. Soler y Rovirosa fue quien introdujo en Barcelona los telones cortos de primeros planos, el uso de bambalinas para reproducir el techo o el cielo, incorporó los efectos luminosos a la escenografía mediante luz eléctrica, introdujo la oscuridad en el patio de butacas (antes no se apagaban las luces de las salas, permitiendo lucir a las señoritas, lo que fue muy criticado en su momento), etc. Poco a poco los cambios producidos permitían introducir al espectador en un mundo de fantasía, alejado de los quehaceres cotidianos. En las imágenes (Figs. 19 y 20) se pueden observar las detallistas maquetas del escenógrafo así como su posterior representación en el Liceu de Barcelona.



Figs. 19 y 20

FRANCESC SOLER I ROVIROSA, *Maqueta para Tristán e Isolda y la posterior realización, Acto III, 1899.*



Figs. 21 y 22
ADRIÀ GÜAL, *Bocetos escenográfico para Tristán e Isolda, Acto I, 1920.*

Adrià Güal (1872-1943), otro de los grandes escenógrafos catalanes, fue pintor, empresario y pionero en el campo cinematográfico. Su estilo plástico es parte del modernismo típicamente simbolista, surgente en a finales del siglo XIX y principios del XX en Catalunya. Güal destacó especialmente en el movimiento por sus carteles aunque posteriormente se le reconoció por sus esfuerzos en la creación de escenografías teatrales y a en la impulsión de l’Escola Catalana d’Art Dramàtic.

Sus decorados son característicos por la semejanza con la pintura de caballete del posromanticismo, aunque se aprecian intentos de alejarse de la escenografía meramente ilustrativa. Güal transformó los decorados de carácter ilustrativo de la escenografía catalana del momento para hacer un paso adelante hacia el abandono de los efectos meramente ilusorios. Intentaba sustituir el concepto ilustrar por el de *iluminar*.

Cabe remarcar sus aportaciones al terreno de la escenografía: la estilización, el uso de cortinajes, la utilización de elementos mínimos y el uso de referentes pictóricos para enriquecer la obra. En las Figs. 21 y 22, se aprecian bocetos para Tristán e Isolda.

En Alemania, coetáneamente a los escenógrafos catalanes, encontramos otras interpretaciones escenográficas de la ópera. En el siguiente boceto a la acuarela (Fig. 23) realizado por Hans Strohbach (1890-1949), podemos intuir el delicado mundo espiritual en el que viven ambos protagonistas, especialmente la suavidad de la noche que los abraza en el acto II. De acuerdo con un antiguo tópico romántico, los amantes se pierden en medio de la noche en un himno de profunda emoción.⁷⁹

En el mismo año, Nicolas Roerich (1874-1947), pintor de origen ruso, nos ofrece una visión drásticamente distinta de la ópera wagneriana. El colorido fauvista destaca por encima de todo, aportando tonalidades azules que nos invitan a un mundo exótico y desconocido (Fig. 24).

Como vemos, poco a poco se va abriendo una puerta hacia un tipo de representación cada vez más alejado de las pinturas románticas que inspiraban las primeras escenografías. Las escenografías de Nicolas Roerich apelarán a una representación más espiritual, entendiendo la abstracción como forma última de representar la espiritualidad. De esta forma, las siguientes escenografías que veremos incorporarán elementos que enfatizarán esta transformación hasta la abstracción contemporánea.

⁷⁹ Batta, *Ópera*, 787.

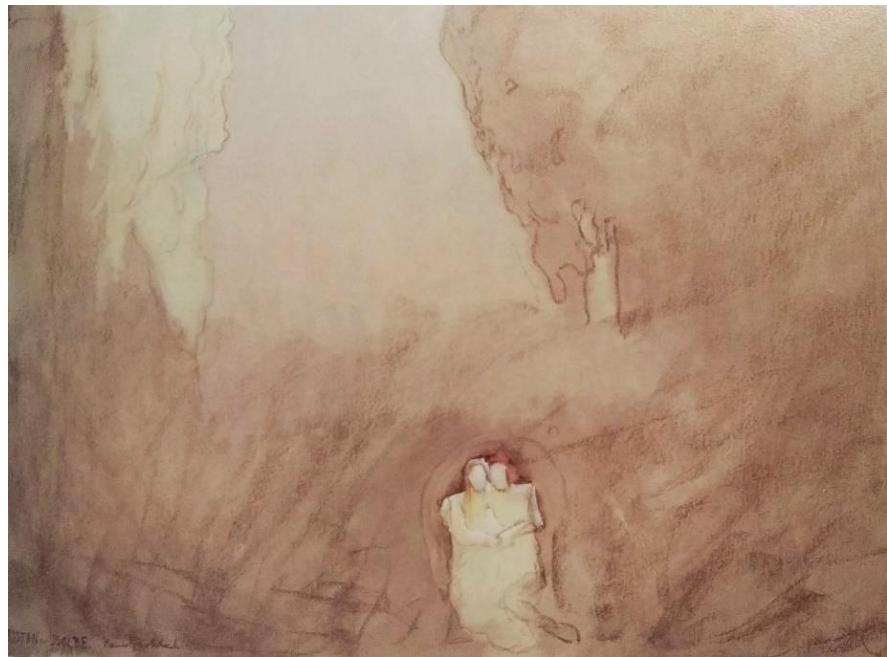


Fig. 23

HANS STROHBACH, *Boceto escenográfico para el acto II*, 1921.
Dirección musical: Eugen Szenkar. Berlín: Grosse Volksoper.

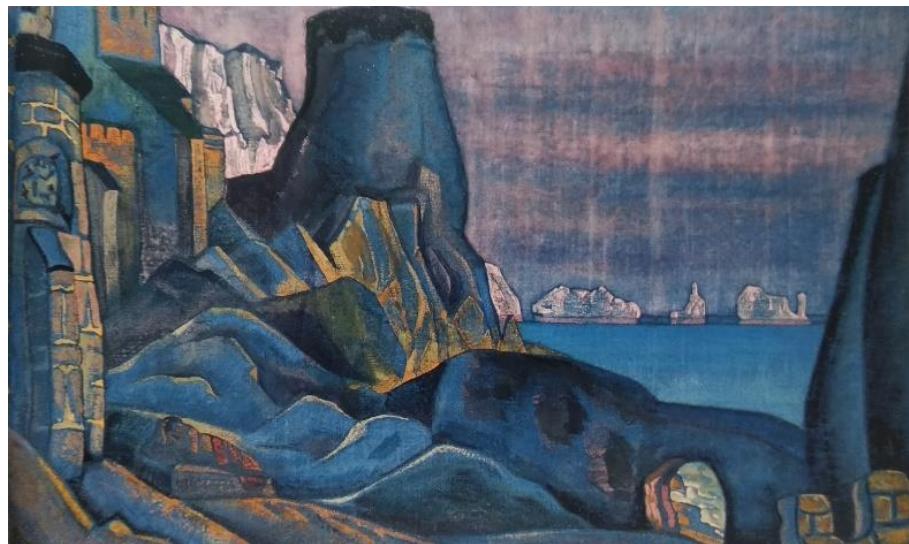


Fig. 24

NICOLAS ROERICH, *Boceto para el acto III de Tristán e Isolda*, 1921.
Témpera sobre tela.



Fig. 25
WIELAND WAGNER, *Tristán e Isolda*, 1952.
Festival de Bayreuth

Desde 1876 se celebra cada año el Festival de Bayreuth, en Alemania, dedicado a las obras de Richard Wagner. De hecho, él mismo concibió y promovió el proyecto. Las representaciones tienen lugar en un teatro diseñado expresamente para el festival, el *Bayreuther Festspielhaus*. Wagner supervisó personalmente el diseño y la construcción del teatro, que albergaba numerosas innovaciones arquitectónicas con el fin de dar cabida a las inmensas orquestas que debían participar. El festival ha sido siempre una oportunidad para reinterpretar la obra del compositor, proponiendo escenografías novedosas y atrevidas. Se empiezan a abandonar esos decorados barrocos, para dejar en escena los objetos mínimos para la interpretación del espacio. Tal como se ve en la imagen (Fig. 25), Wieland Wagner (1917-1966), nieto del compositor, nos deleita con una escenografía reducida a la mínima expresión: un cielo, un medio plano, primer plano y un objeto. Sin embargo, la atmósfera que produce la escena es más que suficiente efectiva para proyectarnos en el mundo de la ópera.

Josef Svoboda (1920-2002), llamado el escenógrafo de la luz, es considerado uno de los escenógrafos más importantes y originales de la segunda mitad del siglo XX. El artista checo trabajó en más de 750 escenificaciones, tanto en su país de origen como en el extranjero. En la transición del teatro al holograma, la figura de Svoboda fue primordial. Muchas de las luces que se utilizan hoy en el teatro llevan su nombre, ya que no dudaba en crear artilugios lumínicos nuevos que le ayudan en sus escenificaciones. Las escenografías que se muestran posteriormente (Fig. 26 y 27) son una muestra de ello. Llevadas a cabo para el Festival de Bayreuth en 1974, Svoboda buscaba *pintar* el escenario con un sistema complejo y bien organizado de proyecciones de color. Los cambios de las luces debían reflejar las emociones ambientales que se palpaban en la ópera. El hecho de dedicarle tanta importancia en el aparato lumínico del teatro y no tanto en el *attrezzo* de la escena, le permitía cambiar el estado emocional del escenario en un abrir y cerrar de ojos, siendo este un sistema muy flexible y efectivo.⁸⁰

En las imágenes, se pueden apreciar unos hilos translúcidos que ocupan el fondo del escenario de forma vertical. Svoboda utilizaba proyectores —de los más potentes de la época— para construir un espacio mediante la luz que reflejan los hilos.

⁸⁰ Jarka Burian, *Svoboda: Wagner. Josef Svoboda's Scenography for Richard Wagner's Operas* (Pennsylvania: Wesleyan University Press, 1983), 43-49.

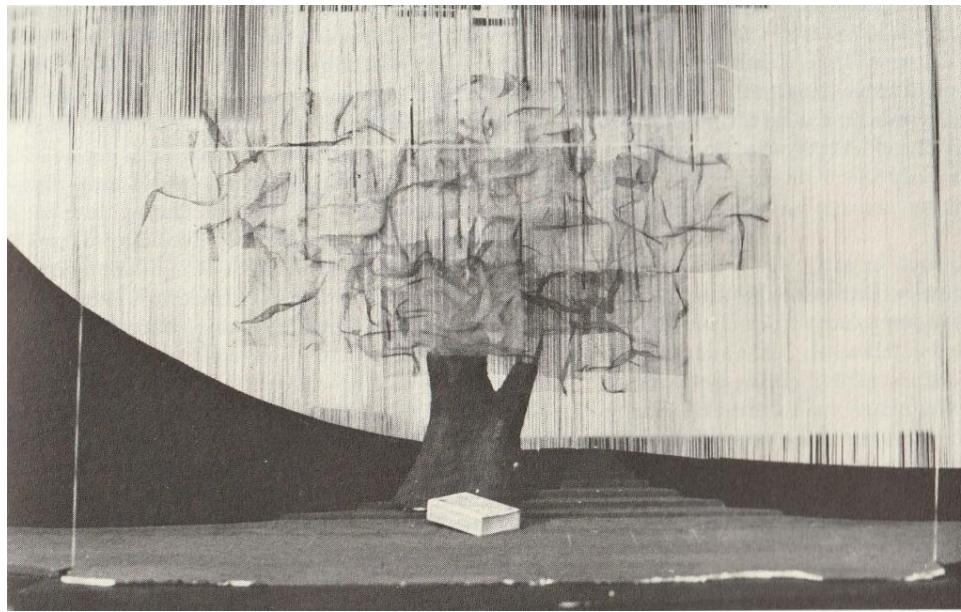


Fig. 26

JOSEF SVOBODA, Bayreuth, 1974.

Maqueta de la idea inicial para el acto III de *Tristán e Isolda*.

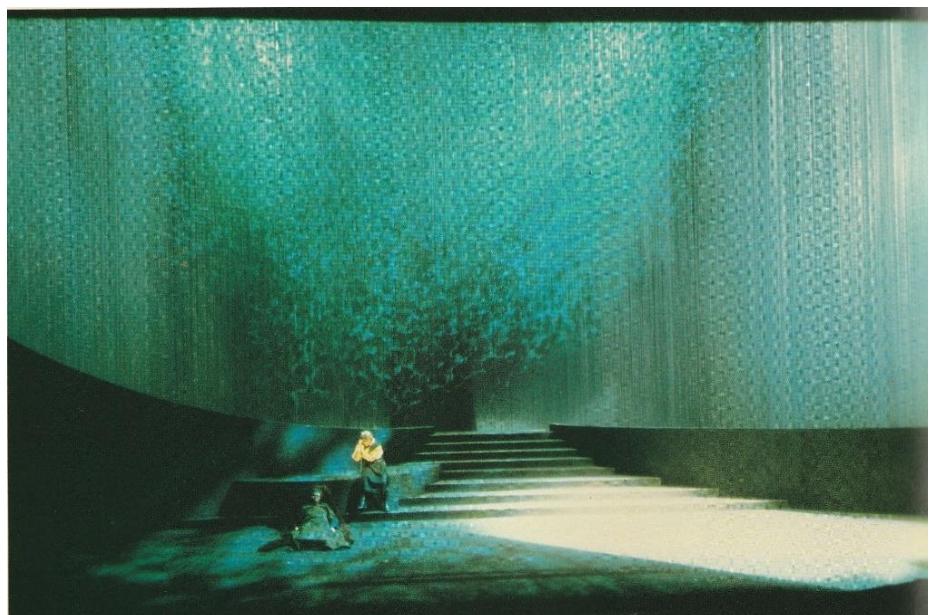
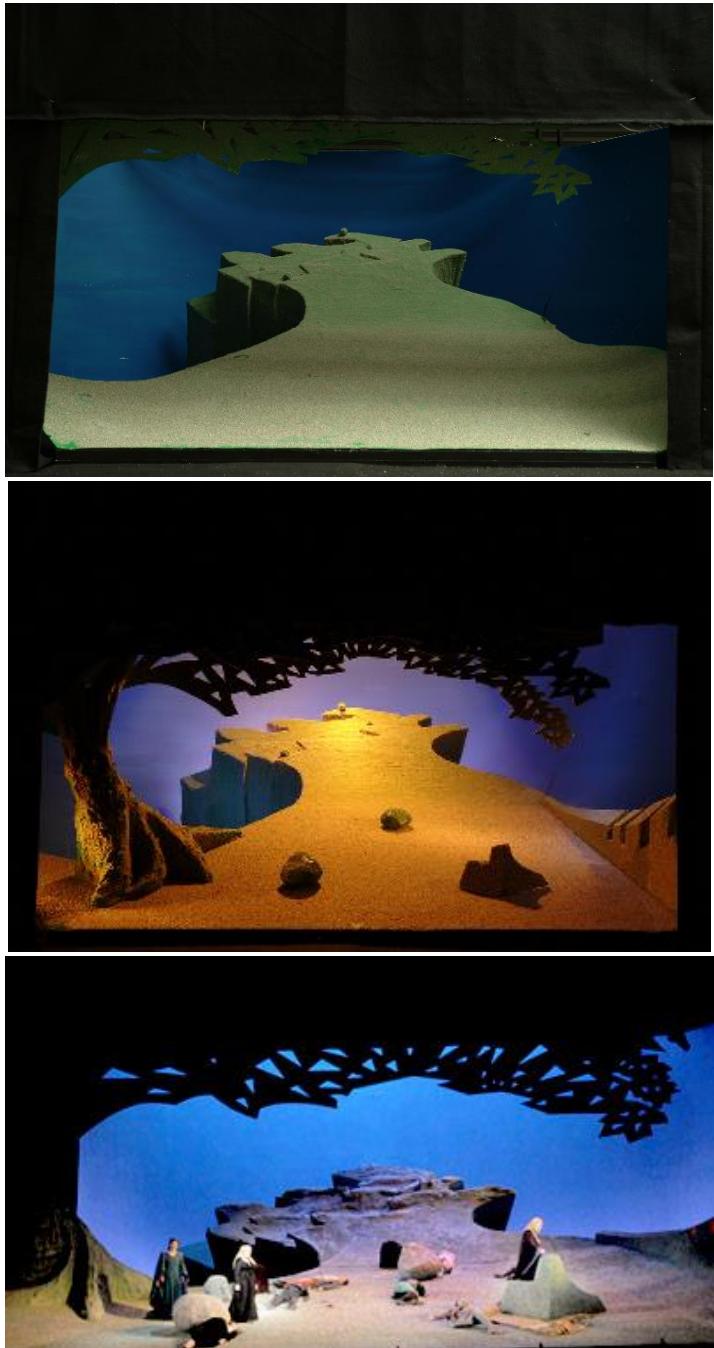


Fig. 27

JOSEF SVOBODA, Bayreuth, 1974.

Representación escenográfica de la anterior fotografía. Josef Svoboda, Bayreuth, 1974



Figs. 28, 29 y 30
DAVID HOCKNEY, *Maquetas para el Acto III de Tristán e Isolda*, 1987.

En las Figs. 28, 29 y 30, apreciamos las maquetas escenográficas del artista anglosajón David Hockney. En las producciones contemporáneas de ópera, no es raro encontrar los mejores artistas de cada época. Es el caso de Pablo Picasso, Giorgio de Chirico o Miquel Barceló, entre tantos otros. La experiencia de Hockney en campo de la ópera es extensa y reconocida, se han podido ver sus producciones en los teatros principales de todo el mundo. La escenografía para *Tristán e Isolda* es fiel a su estilo, los colores brillantes, con una estética levemente *naïf*, y de un realismo simplificado próximo al pop art. Todo hace pensar que su estilo lo aleja de la emocionalidad torturada, intimista y apasionada de Tristán, y en parte así es. Pero al mismo tiempo Hockney crea unas viñetas de una enorme fuerza plástica que evocan el carácter de fábula legendaria. El recurso lumínico también es utilizado conmemorativamente. La iluminación, realizada por Duane Schuler, tiene un protagonismo importante en el espacio escénico al subrayar cada momento dramático con un perfil de luz y color.

Cuando le pidieron a Bill Viola en 2004 que hiciera una producción escenográfica para *Tristán e Isolda* (Figs. 31 y 32) nada le predisponía hacia la música de Wagner. El autor admite que esuchó la música de Wagner una y otra vez, para que le vinieran imágenes creativas en la cabeza, pero nada le acudía a la mente. Sólo cuando el director Peter Sellas le orientó hacia una posible interpretación budista de la ópera fué cuando Viola comenzó a conectar con ella. Según la interpretación budista, el acto I presentaría el ritual de la *Purificación*, preparación ante la muerte, transfiguración y reencarnación; el acto II esdeveniría el *Despertar del cuerpo de conciencia*, y la *Iluminación purificadora del amor*; y el acto III sería la *Disolución del ser*, a través de la muerte.

De una forma muy emocional y intensa, Viola nos presenta un metraje igual a la duración de la ópera, exceptuando los preludios, sumando un total de tres horas y cuarenta minutos. Se aprecian los recursos característicos del autor: uso de la cámara lenta, enfatización de las emociones a través de los elementos naturales, etc. Viola es un experto en el lenguaje del video, como si de un compositor se tratase, su utilización del tono, color y la dinámica de las imágenes concuerda magistralmente con la música que las acompaña.⁸¹

⁸¹ Denise Wendel-Poray, *Painting the stage* (Milano: Skira, 2018), 340-343.



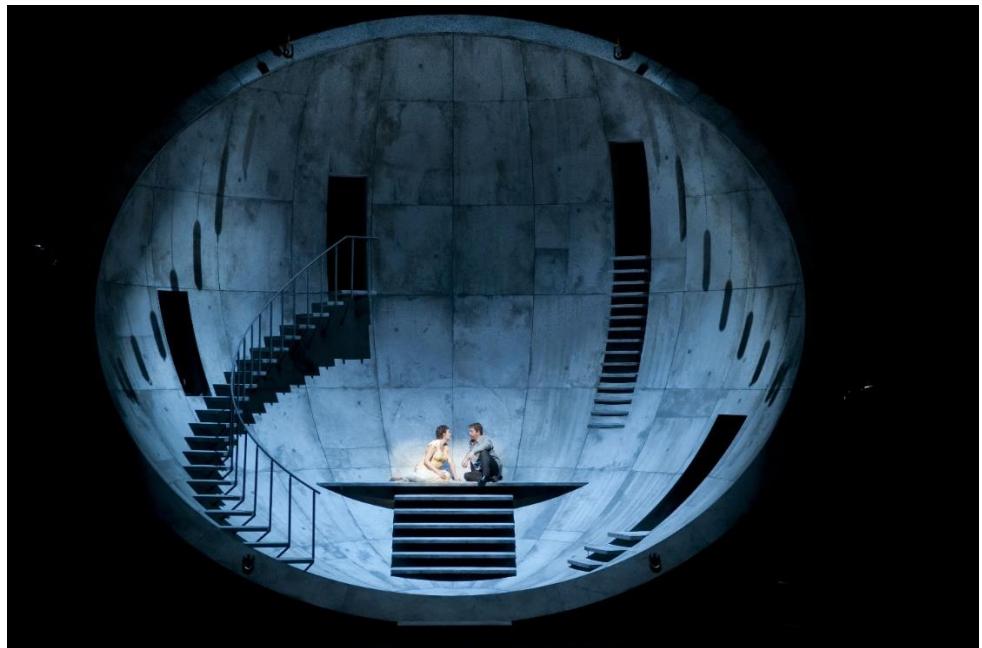
Figs. 31 y 32
BILL VIOLA, 2005.
Vídeo escenográfico para Tristán e Isolda.

Las sugestivas escenografías de Christof Hetzer (Figs. 33 y 34) fueron vistas por primera vez en el Théâtre des Champs-Élysées y en Teatro dell'Opera di Roma en 2016. Ambas producciones fueron ampliamente aclamadas. El fondo, totalmente neutro, será recipiente de los juegos de luz. Los personajes y el *attrezzo* del primer plano aparecen enormemente contrastados, enfatizando la importancia del primer plano de la escenografía.

En la escenografía de Alfons Flores (Figs. 35 y 36) realizada en el Liceu, una gigante esfera de más de cinco toneladas corona el escenario y se convierte en el centro del universo simbólico del montaje. Una estructura que hará de gran luna en el primer acto y que basculará y descenderá progresivamente para convertirse en el castillo del Rey Marke en el segundo acto. En el tercero y último, acabará transformándose en la gran losa que carga el personaje de Tristán. Esta gran semiesfera se acompaña también de una plataforma en movimiento y de video proyecciones que potencia la vertiente simbólica del montaje y los sentimientos internos de sus personajes.



Figs. 33 y 34
CHRISTOF HETZER, *Tristán e Isolda*, 2016.



Figs. 35 y 36
ALFONS FLORES, 2017.
Acto II y III de *Tristán e Isolda*.
Barcelona: Liceu

MI PROPUESTA ESCENOGRÁFICA

El paisaje abstracto como *mise-en-scène* de la tragedia

1. Resultados: mi propia propuesta escenográfica

El proceso artístico se ha dividido en dos grandes partes: la primera donde he experimentado haciendo esbozos, con los medios que tenía al alcance; y la segunda donde he realizado varias maquetas escenográficas, jugando con la composición y la distribución del espacio.

Se deben entender las imágenes y las maquetas como simples esbozos y experimentaciones creativas; como diferentes formas de crear interpretaciones diferentes de la misma escenografía; como si fueran simples prototipos de *algo* que podría llegar a ser. En ningún momento se ha pretendido hacer una obra final completa. La escenografía, como la ópera y la cinematografía, se puede considerar un “arte total”, dónde se deben tener en cuenta factores muy influyentes como la iluminación, los materiales, las proyecciones, las diferentes posibilidades que ofrezca cada teatro, etc. Todos estos factores mencionados son muy difíciles de controlar y representar a través de esbozos y maquetas, y requieren del criterio del escenógrafo para tomar decisiones en momentos muy concretos.

Las maquetas presentadas suman un total de cuatro. Están hechas mayoritariamente con cartón pluma y madera de balsa, en ocasiones pintada. En muchos casos las maquetas no coinciden con los esbozos previos, ya que cada medio ofrece una forma de representar las ideas y obliga a resolver los problemas de manera distinta. Se ha intentado escoger un lenguaje coherente, austero y simple, donde la geometrización y la abstracción han sido muy importantes, claras referencias a la tradición espiritualidad abstracta que da comienzo con Kandinsky y Malevich, llegando a su auge con Rothko y acabando con Sean Scully.

En el libreto de la ópera, escrito por el mismo Wagner, se menciona un gran tilo que da cobijo a los protagonistas durante el Acto III. Como se ha observado en el análisis anterior, la figura del árbol ha sido introducida en muchas ocasiones en las diferentes escenografías. En mi propuesta también jugará un papel importante. El árbol será representado de forma esquemática y sin hojas, como si estuviera muerto o hibernando, aludiendo de forma metafórica al suicidio. A veces será un

elemento neutro pero otras se opondrán al conjunto de la escenografía, creando un contraste idóneo. Si se le añade, además, a este árbol algún tipo de material reflectivo o luminoso, se enfatizaría la metáfora del suicidio: un árbol muerto que, sin embargo, ilumina la escena.

2. Esbozos y diseños previos

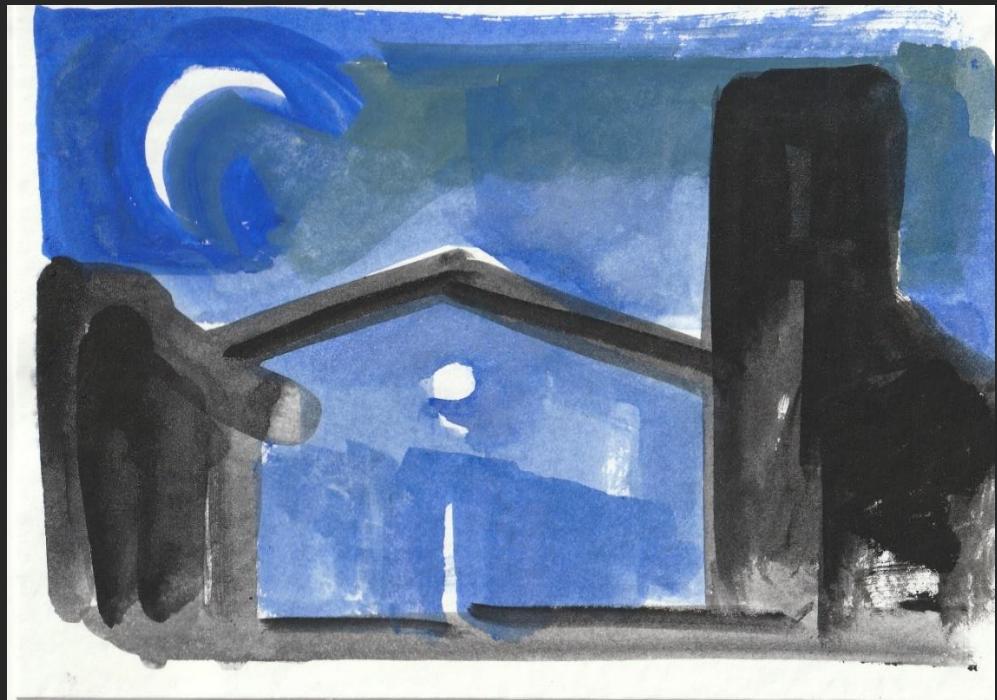
Los esbozos presentados conformarían diversas ideas y experimentaciones relacionadas con la escenografía de *Tristán e Isolda*. Uno debería darse cuenta al empezar a dibujar, que tendrá que convertir los dibujos de dos dimensiones en espacios de tres dimensiones. En mi caso fue difícil entender la finalidad real de los diseños, y como se apreciará, muchos de ellos se podrían confundir con esbozos pictóricos en vez de escenográficos.

La idea del paisaje estará muy presente desde los comienzos de este proyecto. Se buscará crear espacios modernos, con reminiscencias al paisaje romántico, aunque se utilizará un lenguaje abstracto y simbólico. Es evidente que no se puede transformar el escenario en un paisaje propiamente dicho, o quizás sí, pero sería una tarea titánica. Es por eso que se ha escogido sintetizarlo al máximo, buscando los elementos esenciales para crear una sensación abierta.

Los esbozos fueron una gran guía para abordar la construcción de las maquetas, esta vez con la mentalidad de crear un espacio escenográfico propiamente dicho.



Figs. 37 y 38
Esbozos escenográficos para el Acto III de Tristán e Isolda.
Acuarela y tinta sobre papel, DIN A4.



Figs. 39 y 40
Esbozos escenográficos para el Acto III de Tristán e Isolda.
Acuarela y tinta sobre papel, DIN A4.



Fig. 41
Esbozos escenográficos para el Acto III de Tristán e Isolda.
Rotuladores de colores sobre papel cebolla, DIN A4.



Fig. 42
Esbozos escenográficos para el Acto III de Tristán e Isolda.
Pintura digital.



Fig. 43
Esbozos escenográficos para el Acto III de Tristán e Isolda.
Rotulador sobre papel, DIN A4.

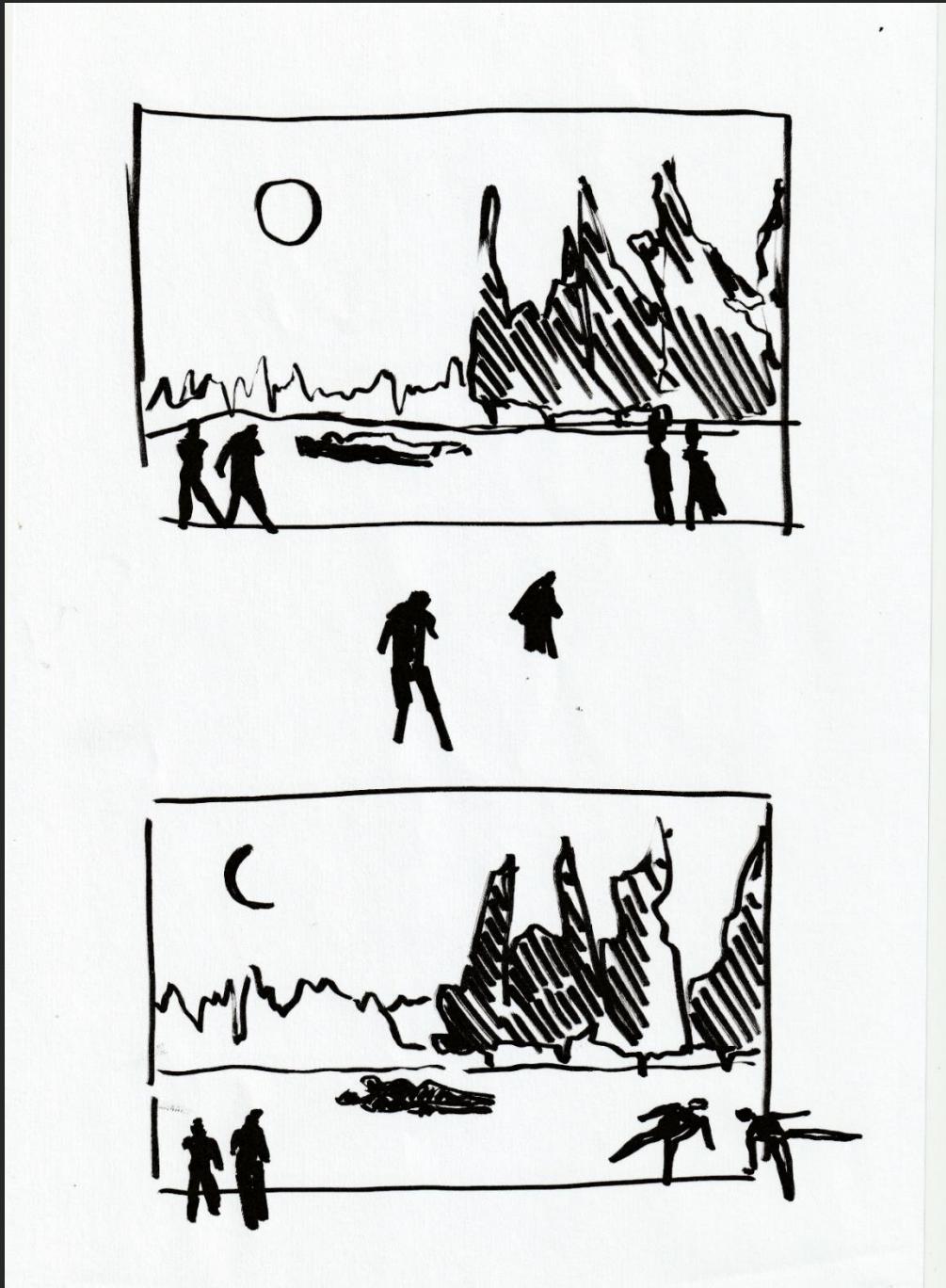


Fig. 44
Esbozos escenográficos para el Acto III de Tristán e Isolda.
Rotulador sobre papel, DIN A4.

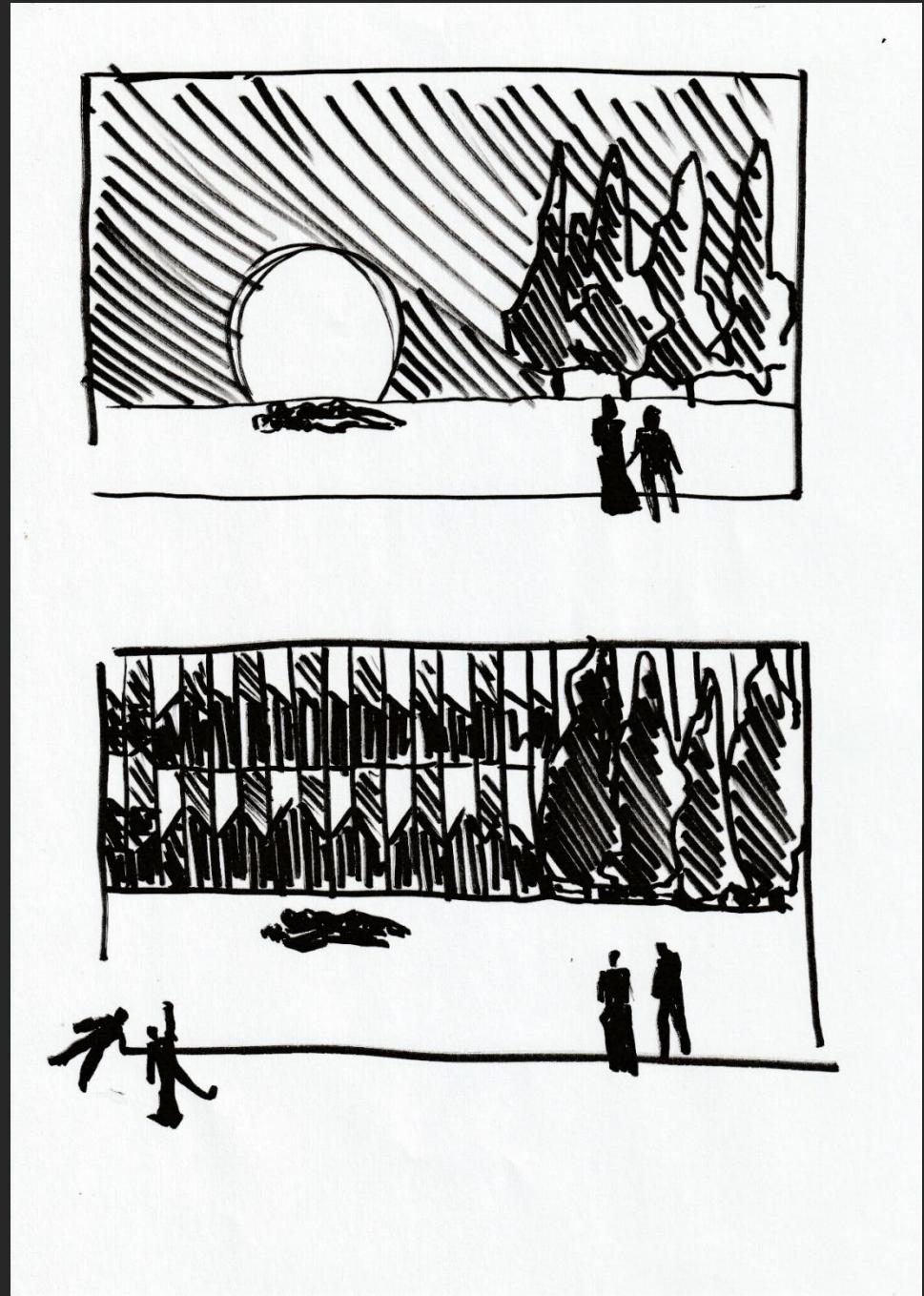


Fig. 45
Esbozos escenográficos para el Acto III de Tristán e Isolda.
Rotulador sobre papel, DIN A4.

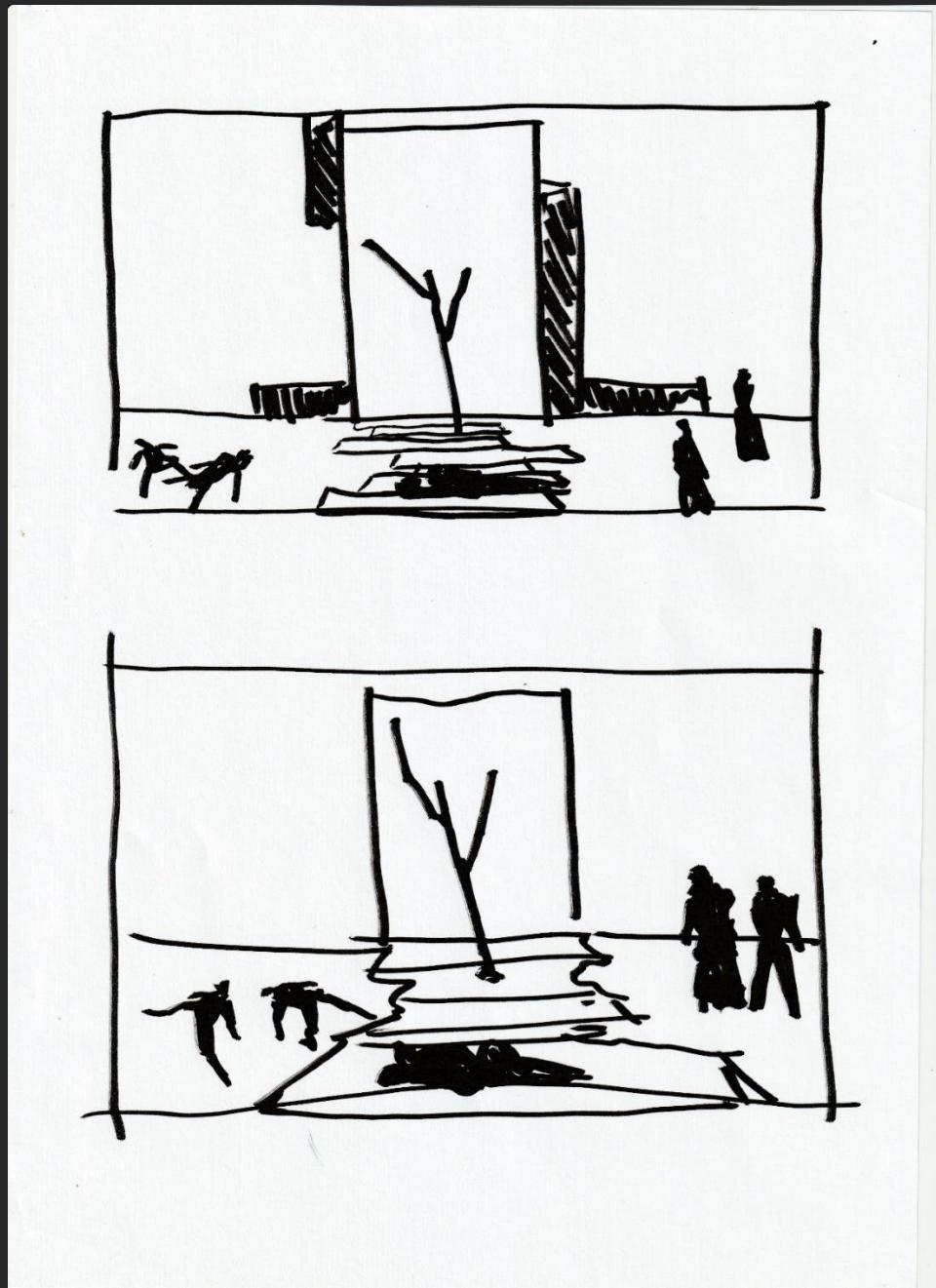


Fig. 46
Esbozos escenográficos para el Acto III de Tristán e Isolda.
Rotulador sobre papel, DIN A4.

3. Maquetas

De los esbozos a las maquetas hay una gran diferencia, y se podrá observar que no hay muchas similitudes. Esto es debido, en gran parte, a las dificultades y oportunidades que ofrece cada material y las diferencias que hay en el proceso artístico. Para hacer las maquetas se ha preferido ser eficaz a ser detallista, por lo tanto se han escogido materiales sencillos como el cartón pluma, madera de balsa, cartulinas y diferentes materiales que había por casa, como las cuñas para tensar bastidores.

Así mismo, el objetivo de tales maquetas es ofrecer de manera esquemática y asutera, unas primeras propuestas que después deberían estudiarse y modificarse dependiendo de las posibilidades lumínicas del teatro, entre otros factores. Es decir, que las maquetas son totalmente variables y dependen de las posibilidades de representación reales.

Propuesta nº1:

La maqueta que se muestra fue la primera de todas las que abordé. Experimentando un poco con los materiales y los colores, quise darle una fuerte perspectiva central y otorgarle un árbol como elemento principal. La escenografía, muy abstracta y geometrizada, busca ofrecer un espacio frío, con un contrapunteo cálido que se podría interpretar como el astro solar, decadente, pero con la certeza de su inminente resurrección.

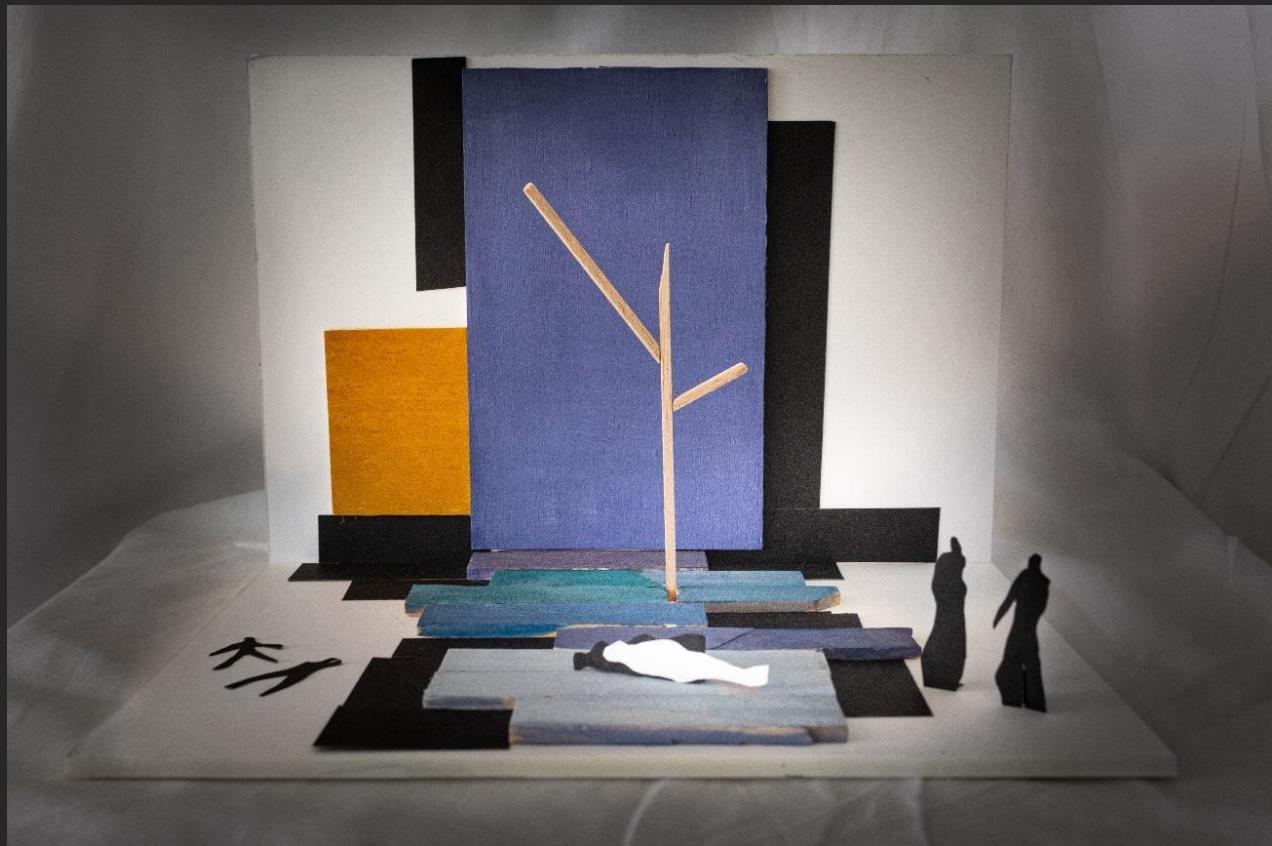
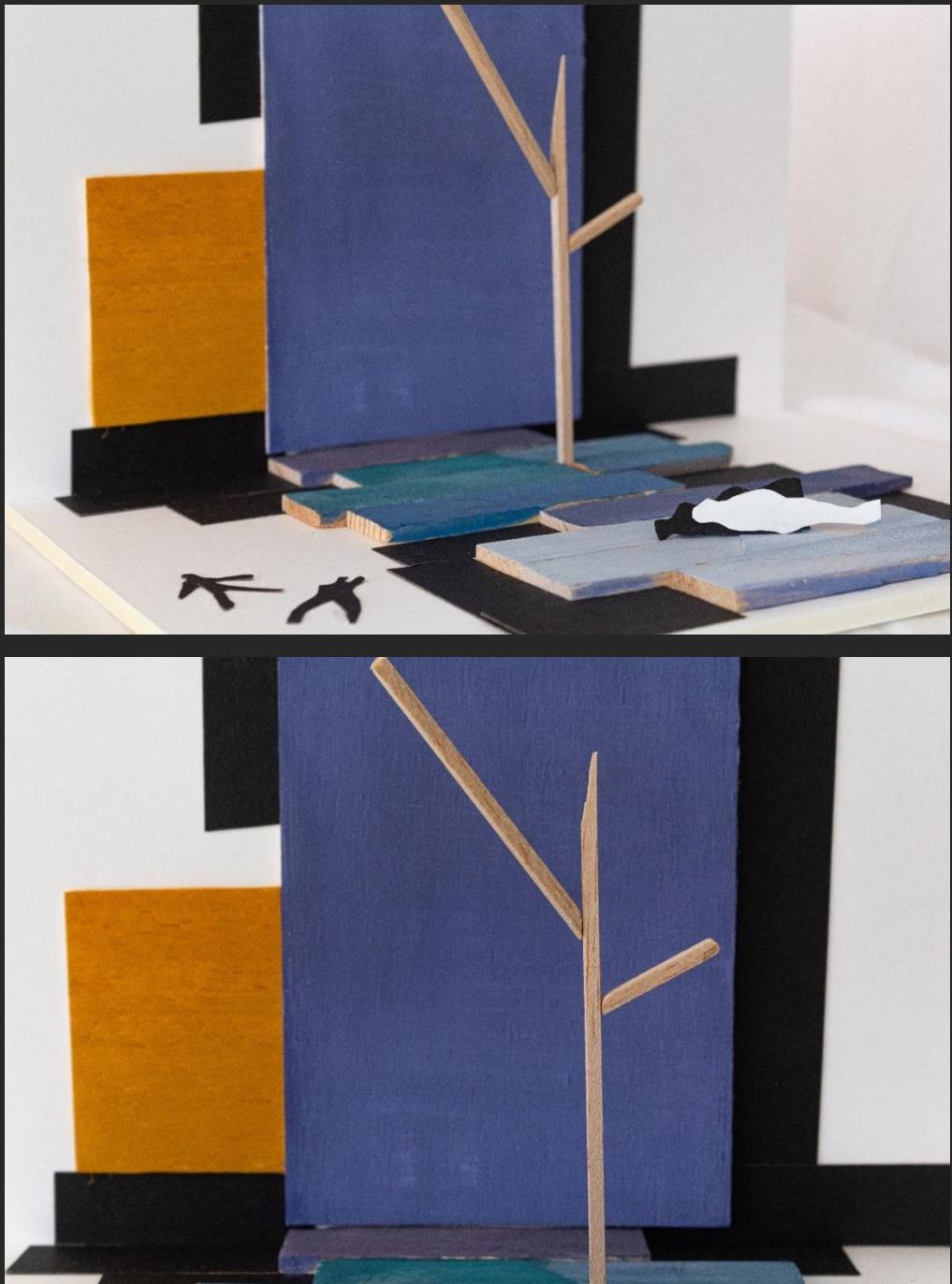


Fig. 47
Propuesta nº1 (Imagen editada para crear un efecto teatral)
Maqueta, 30 x 35 x 30 cm



Figs. 48 y 49
Propuesta n°1
Maqueta, 30 x 35 x 30 cm



Figs. 50 y 51
Propuesta n°1
Maqueta, 30 x 35 x 30 cm

Propuesta nº2:

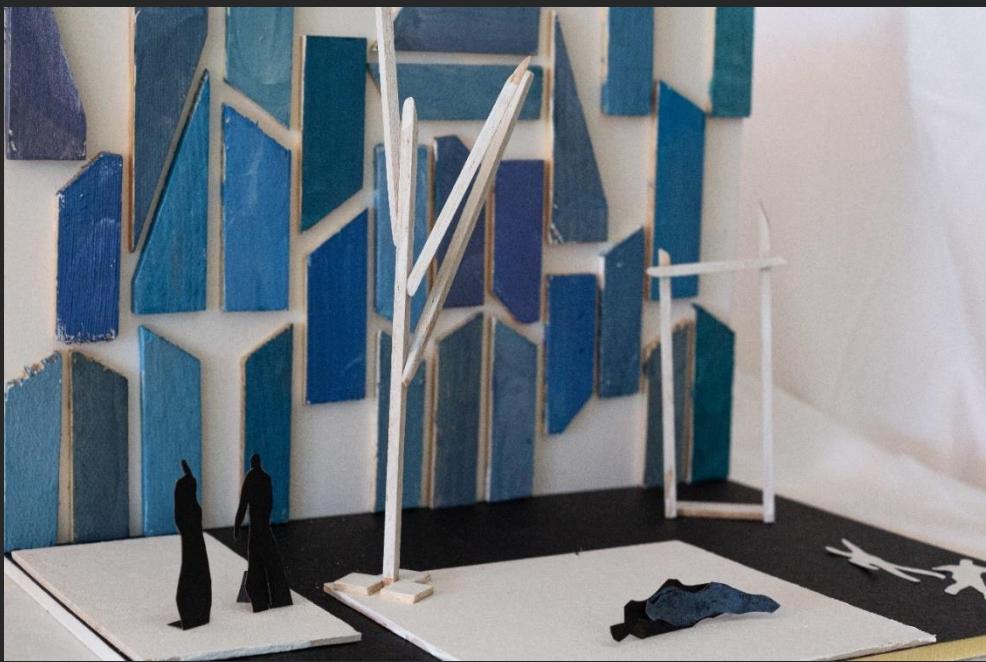
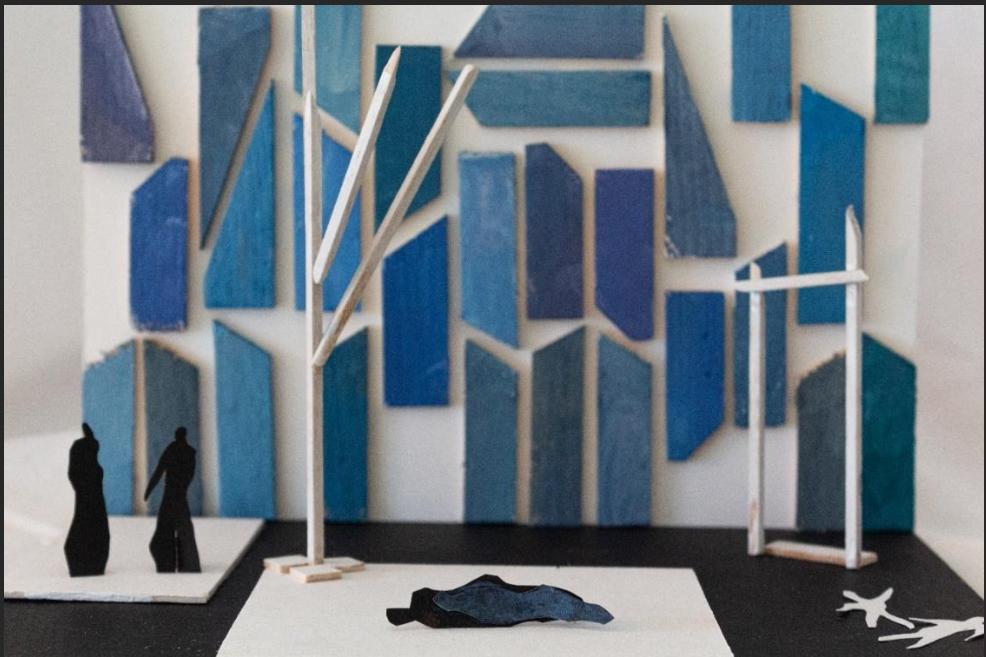
La siguiente maqueta es quizás, la más pura y luminosa de todas. El blanco es el color que delimitará los espacios, y será el color del árbol y de un nuevo elemento: la puerta, cuya presencia podría ser muy útil para la aparición de los personajes en escena. El fondo abstracto y de tonos azules, quiere ofrecer un espacio luminoso, donde la luz azul ralfeje toda la escena.



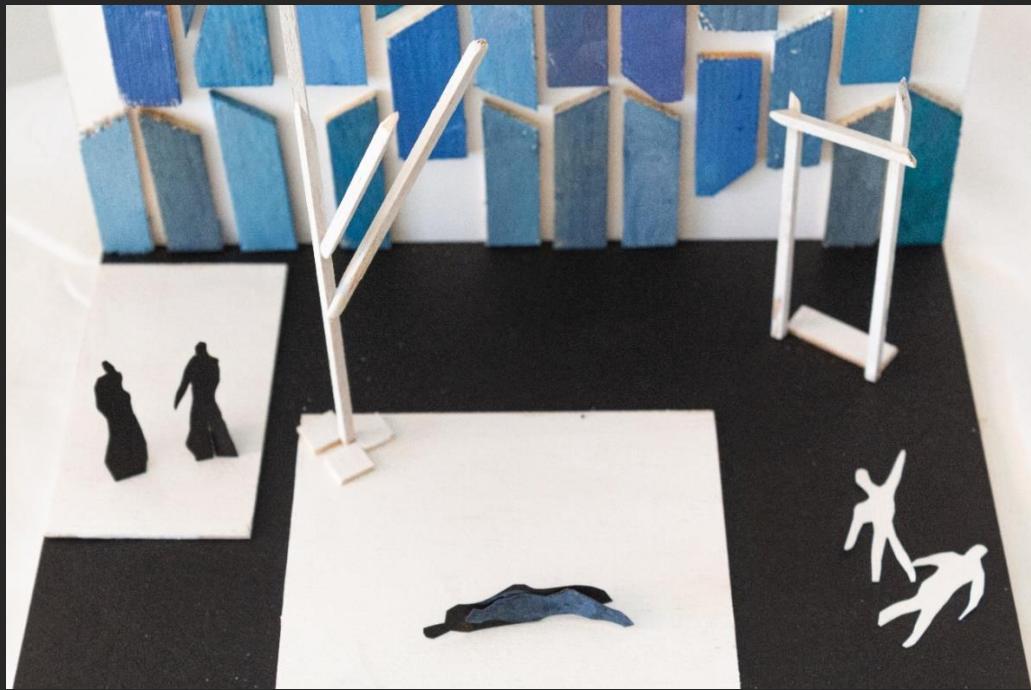
Fig. 52

Propuesta nº2 (Imagen editada para crear un efecto teatral)

Maqueta, 30 x 35 x 30 cm



Figs. 53 y 54
Propuesta n°2
Maqueta, 30 x 35 x 30 cm



Figs. 55 y 56
Propuesta nº2
Maqueta, 30 x 35 x 30 cm
79

Propuesta nº3:

Esta propuesta es quizás la que hace recuerda de forma más explícita al suprematismo y las pinturas de gran formato de Rothko. También está inspirada en la escenografía analizada previamente de Christof Hetzer, quien realizó una escenografía para *Tristán e Isolda* con elementos similares.

En esta escenografía se ha elevado el terreno mediante unas formas orgánicas que contrastan con la geometrización abstracta del fondo del escenario. Así mismo, los elementos verticales ayudan a crear ritmo y una cierta sensación de profundidad, y podrían también, convertirse en elementos lumínicos. El rectángulo pequeño del fondo supone el único elemento cálido de la escena que, podría ser también el foco de luz principal, delimitando las siluetas de los personajes y creando un efecto más dramático. ¡Incluso podría ser móvil!

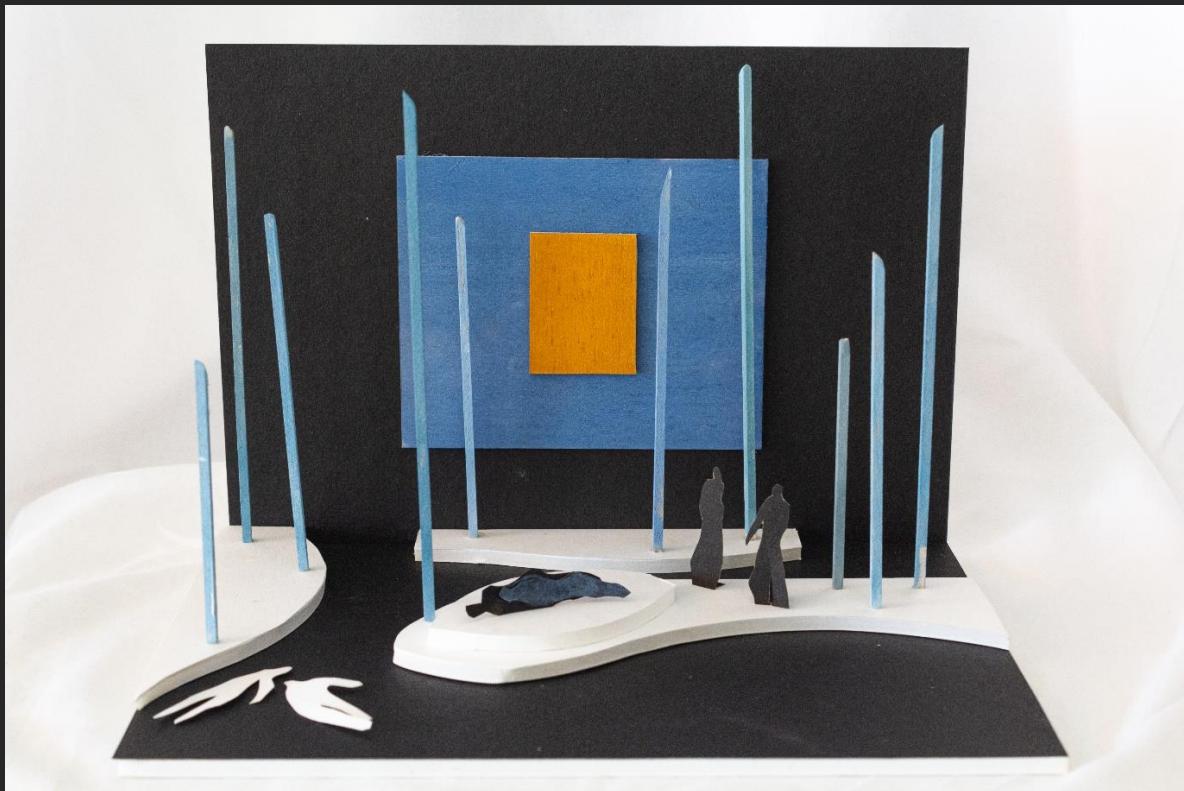
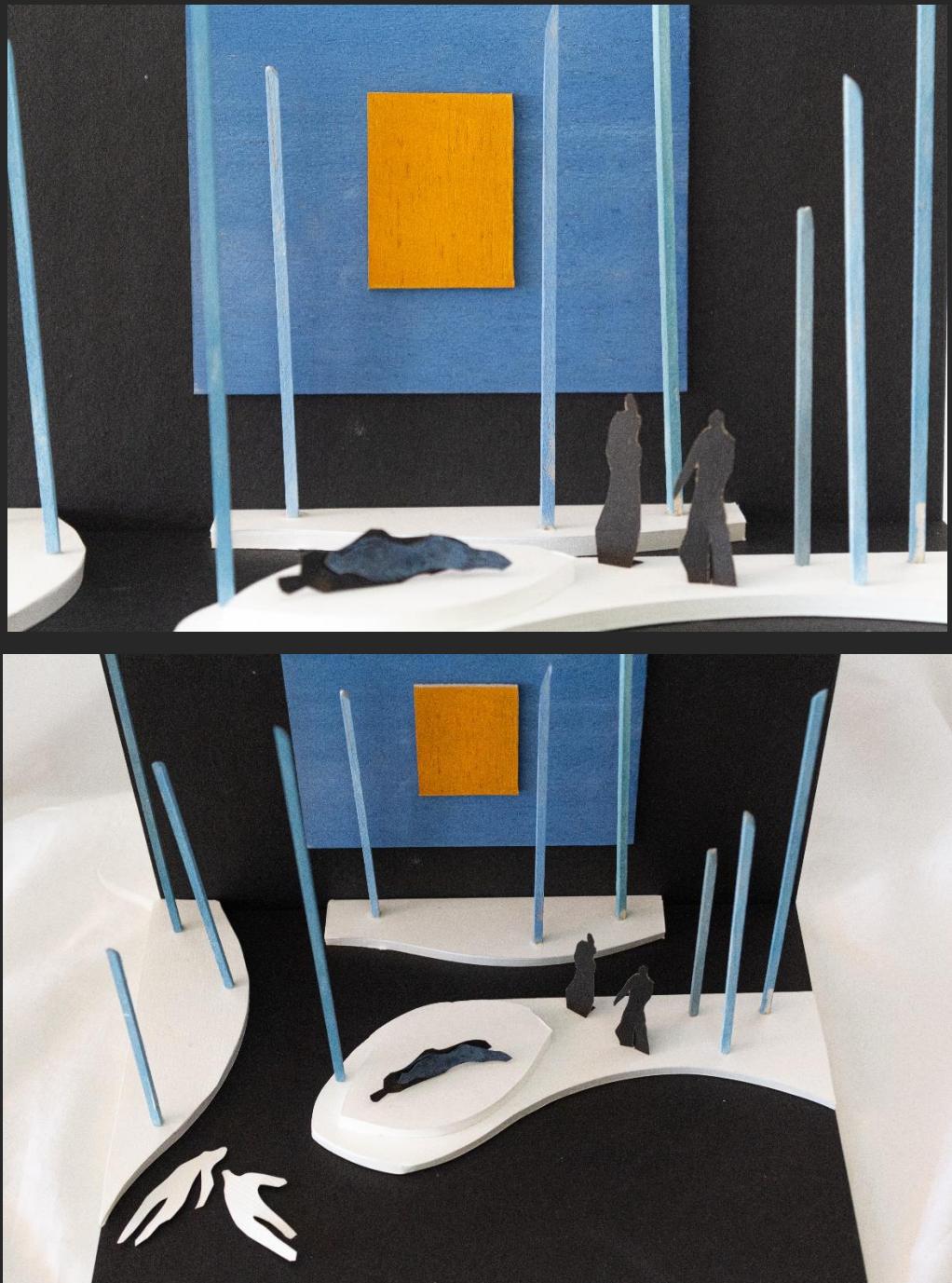
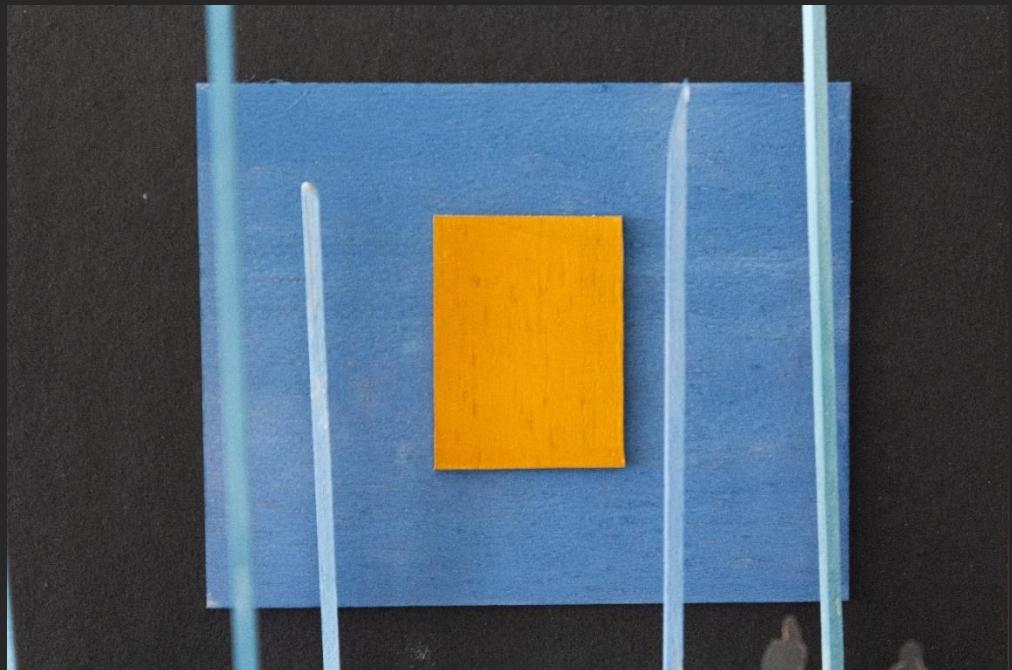
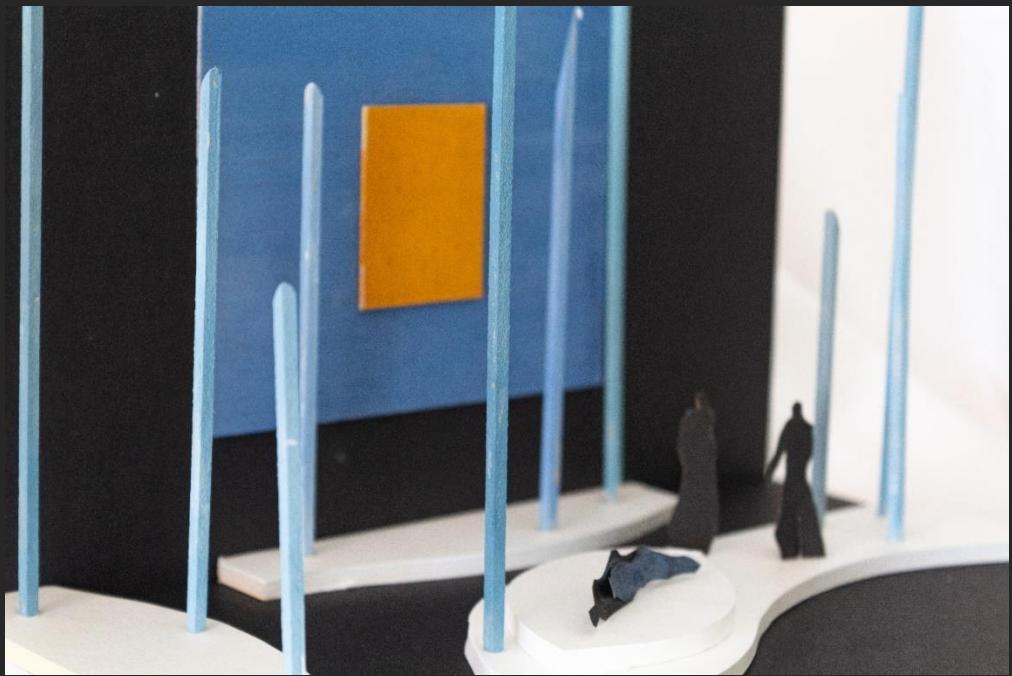


Fig. 57
Propuesta nº3
Maqueta, 30 x 35 x 30 cm



Figs. 58 y 59
Propuesta n°3
Maqueta, 30 x 35 x 30 cm



Figs. 60 y 61
Propuesta n°3
Maqueta, 30 x 35 x 30 cm

Propuesta nº4:

La siguiente propuesta es la más colorida de las cuatro. La escena se compone de dos grandes campos de color, uno azul y otro verde. El árbol será el elemento que haga de contrapunteo cálido, y quizás, podría ser también una fuente de luz, enfatizando de esta forma la metáfora que comentavamos antes, donde el árbol muerto pero emanando luz de su interior, representaría una bonita alegoría al suicidio.



Fig. 62

Propuesta nº4 (Imagen editada para crear un efecto teatral)
Maqueta, 30 x 35 x 30 cm



Figs. 63 y 64
Propuesta nº4
Maqueta, 30 x 35 x 30 cm

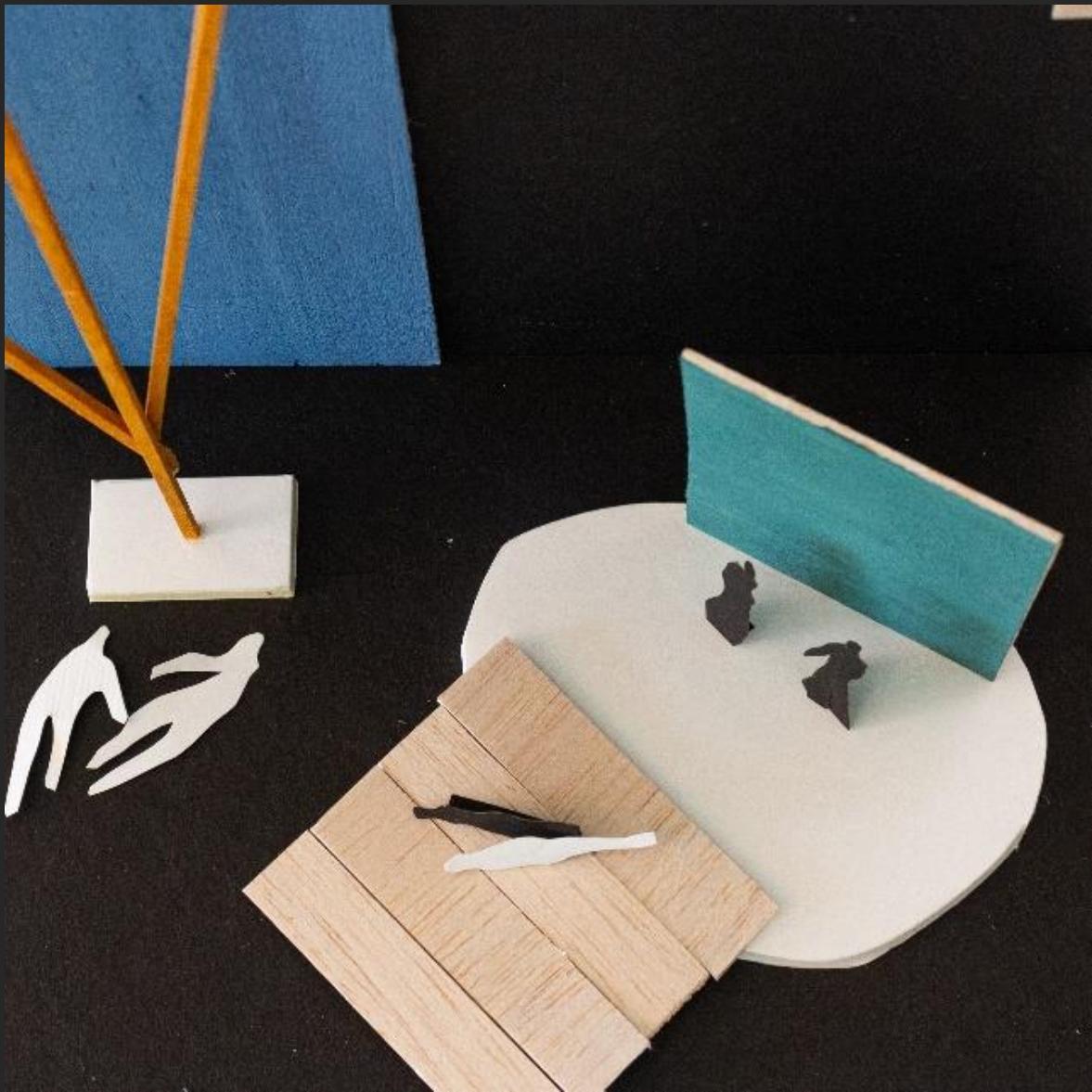


Fig. 65
Propuesta n°4
Maqueta, 30 x 35 x 30 cm

A MODO DE CONCLUSIÓN

El propósito de este Trabajo Final de Grado siempre ha sido, en menor o mayor medida, tratar el tema del suicidio como fenómeno cultural propio de la espiritualidad moderna. Para ello, hemos dedicado una parte importante de estas páginas a comprender los antecedentes culturales del suicidio en Occidente, aun sabiendo que este tema nos llevaría a un estudio de mucho mayor calado en el ámbito de una investigación doctoral. Hemos hallado dos elementos fundamentales que permiten ser desarrollados en ulteriores trabajos: el concepto moderno de Melancolía en relación con la figura romántica de Saturno y su presencia en los textos y escenografías de la ópera del siglo XIX y principios del XX.

Por todo ello, durante la realización de este trabajo se ha llegado a las siguientes conclusiones respecto de la investigación teórica: que la concepción del suicidio está estrictamente relacionada con la melancolía, y que, a partir del romanticismo, sufrió su mayor esplendor hablando en términos culturales; que la ópera es un importante agente cultural y gran transmisor del imaginario del suicidio; que el género del paisaje romántico fue de gran influencia para la realización de las primeras escenografías románticas, aunque posteriormente se ha visto una evolución hacia la abstracción; que es posible realizar una escenografía trágica con lenguajes de carácter abstractos.

Al escoger la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner como paradigma de esas «escenografías de Saturno», pero también como eje principal de mi proyecto artístico, hemos podido verificar positivamente las hipótesis de partida. Dicho esto, la idea original de este TFG incluía la posibilidad de realizar también una pequeña serie de pinturas teatrales mediante las cuales escenificar el cuerpo del suicida en relación con un espacio mucho más abstracto. Pero, dadas las circunstancias históricas que todos hemos vivido en los últimos meses, con las dificultades técnicas añadidas, expongo los resultados plásticos con una satisfacción más que moderada, aunque siempre deseoso de experimentar más aún con el dibujo, la pintura y la escultura escenográfica.

Como es bien sabido a partir del sofisma horaciano —*ars lunga vita brevis*—, de la idea a su materialización hay un gran paso. Esta frase se vuelve aún más cierta cuando hablamos de la creación de una escenografía de ópera, teatro o cine. Si algo aprendí cuando participé en el proyecto *Le Cantatrici Villane*, es que uno debe estar abierto a las dificultades que van surgiendo durante los meses de construcción de los decorados, puesto que estas mismas dificultades ofrecen nuevas soluciones y presentaciones, merecedoras de tanto o más interés que aquellas que se esbozaron en el cuaderno de dibujos inicial.

El proyecto para el *Tristán* de Wagner ha sido justamente la comprobación de esa realidad profesional de las Bellas Artes: unos primeros bocetos, unas primeras ideaciones de lo que podría ser una escenografía para el castillo de Karéol en el Acto III del drama postmedieval del genio de Bayreuth. Aunque somos conscientes de que aún quedaría mucho camino por delante: por ejemplo, decidir los materiales que se utilizarían realmente en la construcción final, que no es una tarea precisamente ligera ni rápida, sino una realidad más bien consensuada y constreñida por las circunstancias financieras, espaciales y técnicas de cada escenario. Materializando las maquetas, me he percatado del gran número de variaciones que se podrían llevar a cabo en una misma concepción escenográfica, teniendo en cuenta los condicionantes antes mencionados. Lo hemos visto en la forma de los árboles. Imaginemos que los concebimos cortados en vidrio. Esta decisión tendría repercusiones importantes que cambiarían por completo la situación lumínica y la disposición de los actores en el escenario. En esta misma línea, el fondo de proyección puede ofrecer múltiples variaciones tonales a medida que va evolucionando la ópera. Esto también cambiaría por completo la percepción atmosférica de la roca de Kurwenal. A partir de aquí uno puede tomar las decisiones que crea necesarias durante la construcción de la escenografía; pero, más importante aún, ofrecer una propuesta dúctil y maleable ante las exigencias de la dirección escénica y los requerimientos técnicos de cada teatro.

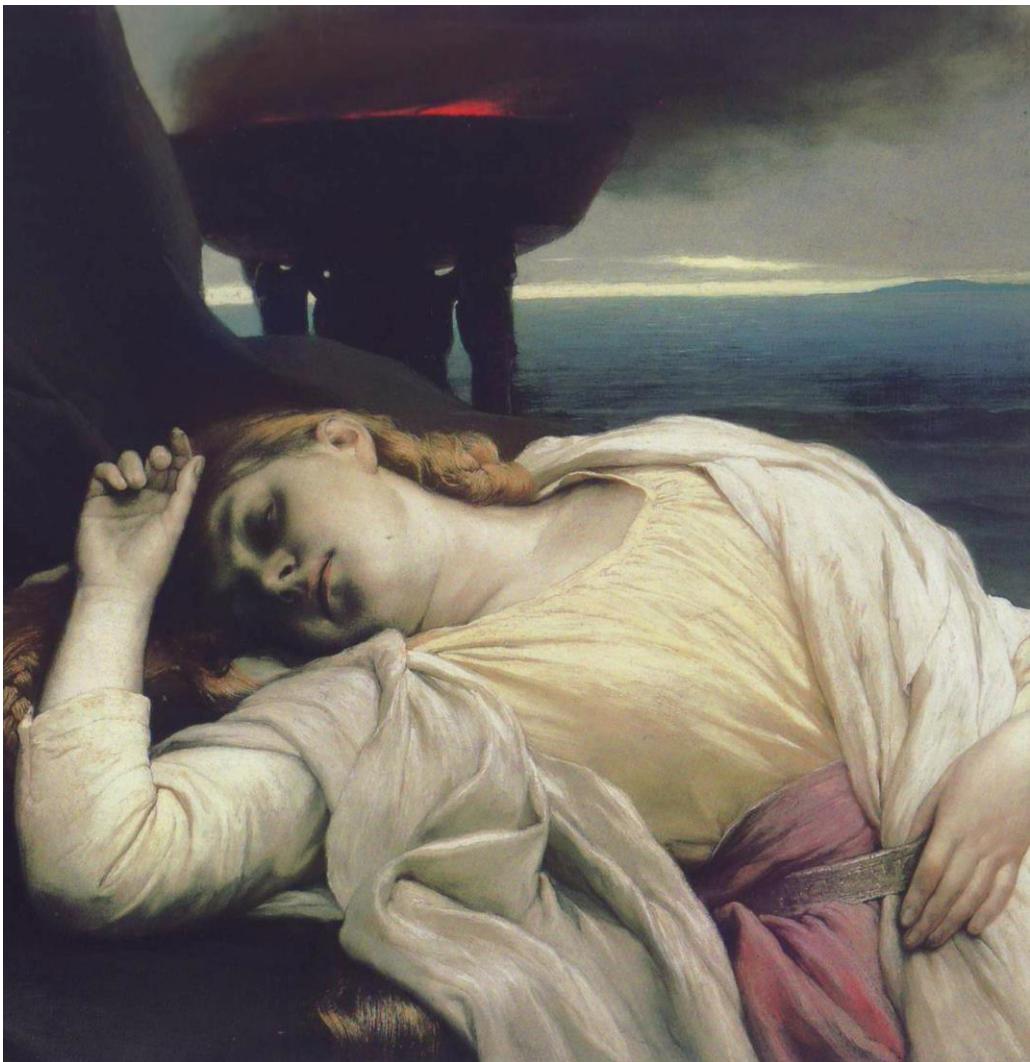


Fig. 66
GABRIEL VON MAX, *Isolda*, 1894.
Óleo/lienzo, 67 x 83 cm.
Munich: Galerie Konrad Bayer.

BIBLIOGRAFÍA

- Alier, Roger. *Historia de la ópera*. Barcelona: Ma non Troppo-Robinbook, 2002.
- Andrés, Ramón. *Semper dolens. Historia del suicidio en occidente*. Barcelona: Acantilado, 2015.
- Badiou, Alain. “El papel de la totalización”. En *Cinco lecciones sobre Wagner*. Madrid: Akal, 2013.
- Bartra, Roger, *El duelo de los ángeles*, Ciudad de México, D.R. Fondo de Cultura Económica, 2018, ISBN: 978-607-16-6276-7.
- Batta, András. *Ópera*. Traducción del alemán: Cristina Ballesteros, Francisco González, Ana María Gutiérrez, Marc Jiménez, Lucrezia Keim. Barcelona: Equipo de edición, 2005.
- Browne, Thomas. *La religión de un médico*. Madrid: Reino de Redonda, 2002.
- Burian, Jarka. *Svoboda: Wagner. Josef Svoboda's Scenography for Richard Wagner's Operas*. Pennsylvania: Wesleyan University Press, 1983.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 1999.
- Chrutchley, Simon. *Apuntes sobre el suicidio*. Traducido por Albert Fuentes. Barcelona: Alpha Decay, 2015.
- Donne, John. *Paradojas y devociones*. Valladolid: Cuatro, 1997.
- DiGaetani, John Louis. *Wagner and Suicide*. Londres: McFarland, 2003.
- Fioravanti, Valentino. *Le Cantatrici villane. Dramma giocoso per musica in due atti*. Corfú: Stamperia del Governo, 1823.
- Franklin, Caroline. “«Stand not on that brink!»: Byron, Gender and Romantic Suicide”. En *Byron and Marginality*, editado por Norbert Lennartz. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Jamme, Christoph, Claudia Becker, Manfred Engel y Stefan Matuschek. *El movimiento romántico*. Traducido por Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Akal, 1998.
- Pérez Jiménez, Juan Carlos. *La mirada del suicida. El enigma y el estigma*. Madrid: Plaza y Valdés, 2011.
- Wendel-Poray, Denise. *Painting the stage*. Milano: Skira, 2018.

ARTÍCULOS ACADÉMICOS

Clarke, George. “El héroe trágico romántico. El camino hacia lo imposible, la seducción del fracaso y la conquista de lo inevitable”. Se puede encontrar en: https://www.academia.edu/2115907/El_h%C3%93roe_tr%C3%A1gico_r%C3%A1mantico

De la Pava Ossa, Arturo. “¡Odio esta vida, me suicido!”. *Desde el Jardín de Freud* 19 (2019): 283-298, doi:10.15446/djf. N19.76725

Elgue-Martini, Cristina. “Melancolía y nostalgia: algunas reflexiones teóricas”. *Revista de culturas y literaturas comparadas* (2008-12-01), Nº 978-987-563-224-0.

Mínguez Martín, Luis, Isabel García Alonso y Jesús José de la Gándara Martín. “Suicidio, el último verso de un poeta”. *Norte de salud mental*, vol. VIII, nº 36, (2010):143-152. Se puede encontrar en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4830415.pdf>

Núñez Florencio, Rafael. “Sobre la bilis negra o el mal de Saturno”. *Ars Medica. Revista de Humanidades* (2008); 2:174-189.

Pridmore, Saxby & Auchincloss, Stephane & Soh, Nerissa & Walter, Garry. (2013). “Four centuries of suicide in opera”. *The Medical journal of Australia*. Vol 199, nº11. 783-786. 10.5694/mja13.10724.

Sebold, Russel P., “La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas, *Castilla. Estudios de literatura*, 2 (2011), 311-323, ISSN 1987-7383.

REVISTAS

Iriarte, Fabián O., “El negro sol de la melancolía.” *Hablar de poesía*, no. 15 (junio 2006 [citado el 6 de abril de 2020]). Disponible en: <http://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-15/el-negro-sol-de-la-melancolia-2/>

