WAGNERIANA CASTELLANA Nº 20 AÑO 1996
TEMA 3.7: TRISTAN UND ISOLDE

TÍTOL: **HEROÍNAS WAGNERIANAS. ISOLDA O "LA REALIZACIÓN DEL AMOR A TRAVÉS DE LA MUERTE"**

AUTOR: *Dra. Jacqueline Verdeau-Paillès* *

La leyenda de "Tristán e Isolda" constituye una de las grandes creaciones poéticas y espirituales, cargadas de símbolos y portadoras de Fe. Testimonio de los nobles sentimientos que honraban la Edad Media, aporta, por encima de la historia de un país y de una época, el testimonio de un amor-pasión más fuerte que las leyes, que la moral y que la vida misma, que alcanza el grado universal. El personaje de *Isolda*, convertido en mítico, encarna la unión indisoluble entre el amor y la muerte.

* * *

EL PERSONAJE DE ISOLDA EN LA LITERATURA nos la muestra, cualquiera que sea el origen de los poemas, como la heroína y la víctima de la fatalidad de un amor más fuerte que la vida y que el honor.

Las primeras fuentes son célticas: los textos anglo-normandos más antiguos datan del siglo XII: se trata del "Tristrem" de Thomas, después viene el "Tristan" del normando Béroul, a los que sigue en el siglo XIII "Sir Tristrem", novela en verso que Walter Scott atribuye a Thomas of Ercildoune llamado "the Rhymer". *Isolda* es puesta en escena en el siglo XV en "La muerte de Artis" de Thomas Malory. Pero es sobre todo en el siglo XIX, en la época del romanticismo, cuando la historia de *Isolda* conoce un resurgimiento con Walter Scott, en 1806, al publicar un resumen de las antiguas versiones de la leyenda, así como a través de los poemas de Matthew Arnold, de Tennyson y, sobre todo, con A. C. Swinburne, quien publica en 1882 un poema en nueve cantos y un preludio, inspirado en "Sir Tristrem" de Thomas of Ercildoune y en la compilación de Walter Scott. Pero la *Isolda* de Swinburne nada debe a la *Isolda* de Wagner.

La obra de la literatura alemana que atraerá nuestra atención es el "Tristan und Isolde" de Gottfried de Strasburg, uno de los poemas más famosos de la Alemania medieval y una de las principales fuentes para Richard Wagner.

El absoluto poder y la fatalidad del amor son los temas dominantes. Pero aquí, *Tristán* encuentra dos Isoldas: *Isolda* la rubia, la *Isolda* de Wagner, e *Isolda* la de las blancas manos que Wagner no tendrá en cuenta. Mientras Wagner hace beber a *Tristán* y a *Isolda* un filtro de amor en tanto que ellos creen compartir un veneno mortal, Gottfried de Strasburg hace beber a *Tristán* y a *Isolda* la rubia el filtro de amor en tanto que ellos creían estar apagando la sed con vino. El gigante *Morhold* de Gottfried de Strasburg se convierte en Wagner en *Morold,* el primer prometido de *Isolda.* Una vez descubiertos por el *rey Marke,* los dos amantes huyen al bosque en el relato de Gottfried de Strasburg, mientras que en el de Wagner son separados, quedando *Isolda* junto al *rey Marke* y partiendo *Tristán,* mortalmente herido, hacia Kareol, su castillo de Cornualles, acompañado por Kurwenal. El episodio de la boda de *Tristán* con *Isolda* la de las blancas manos no existe en el poema de Wagner. El papel de *Brangania* difiere en uno y otro. En ambos casos, *Tristán* muere desesperado en el momento de la llegada de *Isolda* la rubia o de *Isolda* y ésta se desploma sobre el cuerpo de *Tristán,* muriendo a su vez. El *rey Marke* de Gottfried de Strasburg manda sepultar los dos cuerpos en Cornualles. De su tumba brotan dos árboles que entrelazarán sus ramas. Durante los siglos XII, XIII, XIV y XV van apareciendo otros poemas titulados “Tristán” o bien “Tristan e Isolda”; encontramos asimismo alusiones a su leyenda y por último una obra de vulgarización. Es necesario esperar hasta el siglo XIX para encontrar la leyenda en la literatura alemana aparte del libreto escrito por Wagner. Cada uno de los autores siguientes merece ser citado: August Wilhelm Schlegel (“Tristan”), August von Platen-Hallermünde (“Tristan und Isolde”), Friedrich Rückert (“Tristan und Isolde”), Christoph Martin Wieland (“Tristan”), Karl Zimmermann (“Tristan und Iseut”), Hermann Kurz (“Tristan und Iseut”, Romance), Friedrich Roeber (“Tristan und Iseut”, Tragedia) y A. Follen (“Tristans Eltern”, Poema).

En la literatura francesa, el personaje de *Isolda* aparece en los siglos XII, XIII y XIV, bajo la forma de relatos o de romances, o bien bajo la forma de alusiones a la leyenda, en el caso de los poetas provenzales y franceses. Después de un eclipse, volvemos a encontrarlo en el siglo XIX con Francisque Michel en “Tristán, compilación de lo que queda de los poemas relativos a sus

aventuras". Debemos citar sobre todo, en 1900, la notable versión del medievalista Joseph Bédier del "Roman de Tristan e Iseut", refundición en prosa de la antigua leyenda, siguiendo con fidelidad los textos de los antiguos poetas.

La literatura italiana consagra igualmente desde el siglo XIII narraciones populares a la leyenda de *Tristán e Isolda,* el "Tristan" de Riccardiano y el "Tristan" de Corsiniano. En el siglo XIV se publican varios poemas y durante los siglos XV y XVI, *Isolda* aparece evocada por Dante en el capítulo V de la Divina Comedia, "El Infierno", por Petrarca en "Los triunfos", por Tremezzini en un poema. Más próximo a nosotros, Gabriele d'Annunzio habla de *Isolda* en "El triunfo de la muerte".

En la literatura española, encontramos a *Isolda* en "El cuento de Tristán", versión fragmentaria en prosa del *Tristán* francés. (Sobre la leyenda de "Tristán" en la Literatura Española ver extensa nota al final del presente artículo).

La última *Isolda* cronológica la debemos al poeta americano Edwin Arlington Robinson, quien publica en 1927 un poema titulado "Tristram" pero que se singulariza describiendo un mundo gobernado por el odio y no por el amor; insiste en el tema de la renuncia y ofrece una interpretación muy psicoanalista de la leyenda.

* * *

Conviene ahora pasar a estudiar LAS INFLUENCIAS EJERCIDAS SOBRE RICHARD WAGNER EN SU CREACIÓN DEL PERSONAJE DE ISOLDA. Estas influencias son, en parte indirectas, en parte directas.

Las influencias indirectas son las corrientes del pensamiento literario y filosófico que encontraron eco en él: se trata ante todo del teatro de Calderón, lectura cuasicotidiana de Wagner durante la época en que trabajó en la elaboración de "Tristán e Isolda". Se trata a continuación de la influencia de Schlegel para quien la existencia no es más que fantasía y sufrimiento, de aquí la nostalgia de la muerte y la aspiración a la nada unificadora. La influencia de Feuerbach se traduce en la concepción que Wagner expresa del amor del hombre y de la mujer que tiende hacia la fusión, resultado de la renuncia fundamental al egoísmo y del sacrificio del individuo en provecho de la

colectividad. Wagner, asimilando *Isolda* a la música y *Tristán* a la poesía, los convierte en el símbolo de la fusión entre música y poesía, estadio preparatorio para el nacimiento de una sociedad comunitaria en la cual es arte y el genio pertenecerán a todos y la obra de arte será producto y patrimonio del pueblo. Otra influencia viene a añadirse a la creación artística de Wagner, la del romanticismo de Novalis que exalta la relación entre el amor, la noche y la muerte en su obra "Los himnos a la noche" y que canta a la muerte como "una noche nupcial, un secreto de dulces misterios". Si Wagner se vio influenciado por los poemas de Novalis, a Mathilde Wesendonck, la inspiradora de *Isolda* , le ocurrió lo mismo en sus cuentos, sus dramas y sus poemas. Después de Feuerbach y Novalis, es a Schopenhauer a quien Wagner alude. Thomas Mann afirma que el personaje de *Isolda* se encuentra imbuido del carácter al mismo tiempo erótico y pesimista de la metafísica de Schopenhauer, tal como la expresa en "El mundo como voluntad y representación". La negación de la voluntad individual, la afirmación de la voluntad universal, la fusión en el todo convierten a la muerte en una necesidad, condición indispensable para la realización del amor.

Las influencias directas ejercidas sobre Wagner durante su creación del personaje de *Isolda* son, a su vez, de dos tipos: unas, las influencias literarias directas, las otras los acontecimientos de su vida que han convertido al personaje de *Isolda* en la proyección de las mujeres a quien más amó. Conocemos las fuentes literarias de inspiración desde el momento en que fue posible acceder a la biblioteca que poseía en Dresde entre 1842 y 1849. Sabemos así que en su poder obraban varias versiones de "Tristán" y que se inspiró en ellas: fragmentos de los poemas galeses, "Sir Tristrem" en inglés antiguo de Thomas of Ercildoune, "Tristan e Isolda" en francés antiguo y, sobre todo, el texto de Gottfried de Strasburg y su traducción al alemán moderno.

En cuanto a las influencias directas personales, se refieren a su encuentro con el matrimonio Wesendonck dentro de un contexto de relaciones difíciles entre Richard Wagner y su primera esposa Minna. Es, pues, en febrero de 1852 cuando, según las propias palabras de Wagner "Otto y Mathilde Wesendonck entraron en su mundo sensible". Mathilde tiene 23 años, es hermosa, de una belleza grave y melancólica, posee una mirada taciturna y

profunda... “Sabéis vos lo que sucedió” escribe Wagner a Mathilde sobre la partitura de la sonata que compone para ella. Lo que sucedió fue una pasión amorosa nacida de una intimidad cada vez mayor que encontró su expresión sublimada en el personaje de *Isolda*.

Finales de octubre de 1854, en el contexto de su naciente pasión por Mathilde, Wagner esboza el primer bosquejo de “Tristan und Isolde”. En diciembre de 1854 escribe a Liszt: “Como en el transcurso de mi vida no he saboreado jamás la verdadera felicidad que el amor otorga, quiero elevar a este sueño, al más hermoso de todos los sueños, un monumento en el que este amor se verá ampliamente satisfecho de un extremo a otro. He esbozado en mi cabeza un “Tristan e Isolda” con la más sencilla pero al mismo tiempo la más amplia de todas las concepciones musicales y después me envolveré con los pliegues del negro velo que flota sobre su desenlace y moriré...” Richard Wagner ha tomado la costumbre de visitar cada tarde a Mathilde. Ella le recibe en su salón... Wagner se sienta al piano, le toca la música de “Tristán” que acaba de componer, ambos se miran, se comprenden, escuchan caer la noche... juntos viven el sublime dúo del segundo acto de “Tristán”. El ES *Tristán,* ella ES *Isolda...* Otto Wesendonck interpretará muy a pesar suyo el papel del *rey Marke.* Los Wesendonck han alojado a la pareja Wagner en una casita, cercana a su villa, “el Asilo”. El 31 de diciembre de 1857, el esbozo del acto I de “Tristán e Isolda” está terminado. Wagner se lo envía a Mathilde con esta dedicatoria: “Deposito todo esto a tus pies con el fin de que estos bosquejos celebren al ángel que tan alto me ha transportado”.

El ambiente conyugal entre los esposos Wagner se va degradando. Por su parte, Otto Wesendonck empieza a disgustarse ante las relaciones cada vez más íntimas entre su esposa y Richard Wagner. Este estima necesario alejarse por algunas semanas. A su regreso, en abril de 1858, concluye el preludio de “Tristán” y se lo hace llegar a Mathilde con estas palabras: “Hoy acudiré a tu jardín. Espero que en mismo instante en que te vea, podamos encontrarnos a solas por unos momentos sin que nadie venga a molestarnos. Toma toda mi alma a modo de saludo matinal”. Minna intercepta el mensaje, amenaza con entregárselo a Otto Wesendonck y exige una explicación. El escándalo se evita

por los pelos pero el incidente ha puesto fin a este período feliz de cálida intimidad favorable a la creación artística.

El 16 de agosto de 1858, antes de abandonar definitivamente el “Asilo”, Richard Wagner, acompañado por Hans von Bülow y por su esposa Cosima, quien más tarde abandonará a su marido para casarse con Richard Wagner, acude a despedirse con lágrimas de Mathilde Wesendonck. Minna abandonará el “Asilo” el 2 de septiembre, dejando a Mathilde un mensaje amargo y duro: “¡Honorable Señora! El corazón me sangra por tener que deciros una vez más antes de marcharme que vos habéis conseguido alejar de mí a mi marido después de 22 años de vida conyugal. ¡Que tan noble acción sirva para contribuir a vuestro sosiego, a vuestra felicidad!”. Sin embargo, no habrá ruptura brutal con Mathilde-*Isolda*. Wagner seguirá escribiéndole, expresándole en sus cartas sus sentimientos amorosos y manteniéndola informada de su trabajo en la composición de “Tristán”. Así, escribe el 8 de diciembre de 1858: “Desde ayer, me dedico de nuevo a “Tristán”. ¡Sigo en el segundo acto pero qué música está surgiendo! Podría trabajar en él durante el resto de mis días. Nunca hasta este momento he compuesto nada igual. Pero es que vivo totalmente dentro de esta música... Vivo en ella eternamente”. Así se entreve el proceso de sublimación del amor en la obra de arte. Mathilde Wesendonck devolverá desde este instante, sin abrirlas, las cartas que Richard Wagner continuará enviándole.

Sus relaciones se transformarán en unas relaciones de amistad muy espaciadas. Cuando el 13 de agosto de 1876, Otto y Mathilde Wesendonck asistan a la apertura del primer festival de Bayreuth, Wagner apenas reconocerá a Mathilde, totalmente eclipsada por el personaje de *Isolda* que ella ayudó a crear... De este modo concluye sin choque la apasionada relación que dio origen a esta obra maestra, “Tristán e Isolda” y que asocia para siempre el nombre de Mathilde Wesendonck al de *Isolda.*

* * *

Entonces, ¿QUIEN ES LA ISOLDA DE RICHARD WAGNER?

Es, acabamos de verlo, la “proyección lírica” de Mathilde Wesendonck. Las exaltadas palabras que *Tristán*-Wagner le decía o le escribía se han transformado en magníficas y turbadoras armonías, expresión del deseo no

saciado, especie de sueño transportado sobre el plano estético más que realidad de una experiencia vivida. Mathilde es sin suda alguna *Isolda* pero una vez acabada la partitura, quien existe es *Isolda*. Richard Wagner deja de pensar en Mathilde y acaba olvidándola.

La *Isolda* de Wagner es una heroína medieval que encarna el amor cortés en el cual Henri Rey-Flaud distingue tres registros: la pasión narcisista es el primero. Cada uno de los dos amantes encuentra en el otro su imagen idealizada. Todo ocurre como si se hubiese enamorado de su propio reflejo. Esta fusión conduce a la negación de la dualidad, al fantasma de la indiferenciación, a la confusión de sexos. El segundo registro es le del amor caballeresco y el tercero el del amor cortés propiamente dicho que une al dominio de la dama, la perpetua búsqueda del goce y la imposibilidad de su realización. La mujer amada refleja la imagen maternal. El deseo del hombre se acrecienta, los obstáculos y las pruebas se multiplican. La única posibilidad de realización la ofrece la muerte. La *Isolda* de Wagner encarna estos tres aspectos del amor cortés. Se trata sin duda de la *Isolda* de la leyenda y de la historia medieval.

La *Isolda* de Wagner es, al mismo tiempo, la heroína romántica germánica, de este Romanticismo que lleva en si el culto por la noche y por la muerte y que se complace en la reviviscencia de la época medieval. La emoción predomina sobre la razón.

En un artículo titulado “El amor en Tristán o el Romanticismo sobredimensionado”, Edouard Sans escribe: “Al crear el personaje de *Isolda*, Wagner participa en el siglo XIX alemán, el siglo de la adivinación del inconsciente, del sueño incansablemente perseguido de lo absoluto y la unidad y del subjetivismo melancólico”.

La *Isolda* de Wagner es ante todo una heroína mítica cuyo análisis en referencia con las corrientes psicoanalíticas aporta a nuestra reflexión una dimensión nueva.

El psicoanálisis freudiano pone en evidencia varios conceptos que permiten comprender el porqué *Isolda* no puede existir más que el mito: ella encarna a Eros, la libido, el deseo sin fin y Thanatos, la muerte liberadora. El drama wagneriano hace de su historia una aplicación del complejo de

castración y una variante del mito de Edipo. Encarnación del amor narcisista, ella es para *Tristán* la "mujer-espejo" en la mirada de la cual encuentra él su propia imagen idealizada como en otros tiempos la había encontrado en la mirada de su madre. Cuando *Tristán* e *Isolda* se abrazan, en su imagen en el espejo lo que buscan abrazar para perderse el uno en el otro, en la abolición de la diferencia. La indiferenciación conduce a evocar el tema de lo andrógino. Y en esta fusión andrógena es la mujer, *Isolda,* quien juega el papel activo de mediatriz.

El psicoanálisis junguiano muestra que por encima del inconsciente individual existe un inconsciente colectivo constituido por arquetipos psicológicos fundamentales y, entre ellos, el binomio animus-anima. J. Matter aplica el estudio de la pareja animus-anima a la relación entre *Tristán* e *Isolda* y, como la escuela freudiana, subraya la prevalencia del componente femenino.

La doctrina estructuralista, con Levi-Strauss, reconoce en Wagner al padre del análisis estructural de los mitos y realiza un apasionante estudio comparado de las parejas *Isolda-Tristán* y *Brunilda-Sigfrido* en su estructura, su contexto y su evolución.

Después de haber analizado el personaje de *Isolda* tal como Wagner lo creó, bajo sus aspectos históricos de heroína medieval, proyectivo en el contexto de los acontecimientos de la vida del compositor (*Isolda*-Mathilde Wesendonck) y de su siglo (*Isolda* heroína romántica germánica), bajo sus aspectos psicoanalítico y mítico, conviene estudiar ahora la manera en que Wagner lo ha representado.

* * *

He aquí, pues, a ISOLDA TAL Y COMO SE NOS APARECE EN EL LIBRETO Y EN LA MÚSICA:

Del texto poético escrito por Wagner y de las grandes líneas del drama, relataremos sobre todo la historia de *Isolda* y de *Tristán*, reduciendo al mínimo la evocación de los demás personajes.

Isolda, princesa de Irlanda, se halla abordo del barco que la conduce hacia el reino de Cornualles en donde, como prueba de reconciliación entre los dos países, ha sido prometida al *rey Marke,* cuyo sobrino *Tristán* ha sido designado para venir a buscarla. Ahora bien, *Tristán* e *Isolda* se conocen. Nos

enteramos, a través del relato que *Isolda* hace a *Brangania,* que ella estuvo en otro tiempo prometida a *Morold* y que este último sucumbió en un combate singular. Poco después, *Isolda* dio cobijo a un guerrero gravemente herido a quien curó con ayuda de bálsamos cuyo secreto conocía. Este guerrero, que decía llamarse *Tantris*, no era otro que *Tristán*, el asesino de *Morold*. *Isolda* renunció a su venganza en el instante que su mirada se cruzó con la de *Tristán*. Ella se ha enamorado pero él no la ama. *Brangania* le propone que haga beber a *Tristán* el filtro del amor. *Isolda* se niega y, por el contrario, ordena a *Brangania* que les traiga el filtro de la muerte que ella desea compartir con *Tristán.* Espantada, *Brangania* substituye el filtro de la muerte por el filtro del amor. *Tristán* e *Isolda* se contemplan extasiados. El barco atraca poco después en Cornualles. *Isolda* se casa con el *rey Marke*.

Nos encontramos ahora ante el palacio real. El *rey Marke* ha salido de cacería con su séquito. Una antorcha ilumina la escena. Cuando se apague, será la señal para que *Tristán* pueda reunirse con *Isolda.* Haciendo caso omiso de las exhortaciones de *Brangania* que teme una trampa, *Isolda* apaga la antorcha. *Tristán* se reúne con ella en sublime dúo de amor, han abandonado la realidad, cantan su amor imposible que únicamente puede realizarse en la unión eterna e indisoluble a imagen del esplendor y la paz de la noche... Regresando antes de tiempo a instancias del pérfido *Melot,* el *rey Marke* les sorprende. Condena a *Tristán* al exilio. Entonces *Tristán* pide a *Isolda* que le siga. *Melot* se interpone, saca su espada y se precipita sobre *Tristán* a quien hiere gravemente.

El escudero *Kurwenal* ha conducido a *Tristán* moribundo a su castillo de Kareol. *Kurwenal* manda avisar a *Isolda.* Tan solo ella podría salvarle. En el instante en que ella desembarca por fin en Kareol, *Tristán* muere pronunciando su nombre. *Isolda* se derrumba sin sentido sobre el cadáver de *Tristán.* Otro navío seguía al de *Isolda*: Trae al *rey Marke* acompañado de *Melot* y de *Brangania* quien había confesado al rey el secreto de la substitución del filtro. El rey venía a otorgar su perdón y unir a los dos amantes. Es demasiado tarde: *Tristán* acaba de expirar e *Isolda*, en un último canto de amor, se reúne con *Tristán* en la muerte, más allá de los límites de espacio y tiempo.

La representación musical de *Isolda* es de una gran complejidad y de una profundidad estupefaciente en lo que se refiere a la escritura musical. La partitura de "Tristan e Isolda" es una de las más conmovedoras del repertorio lírico. Se puede vacilar en comentar esta música, como si su análisis únicamente pudiera perjudicar a cuanto de sublime posee, como si las palabras únicamente consiguieran reducirla. El análisis de la partitura del personaje de *Isolda* nos permite, sin embargo, abordar una mejor comprensión de la creación artística. Pero nunca nos ofrecerá la clave de la comprensión de la emoción musical que lleva consigo. Este análisis comprende varios aspectos:

- La significación que Wagner concede a las notas, es decir, "la escala mística de Wagner" parece a ciertos musicólogos una primera proposición en la comprensión del personaje. Así, escribe Dauven "la última frase de *Isolda* es para decir que se hunde (si y mi, indicios de movimiento) en la noche (si) sin pensamiento (sol natural de la serenidad y del sueño) con alegría inefable (fa sostenido). Es la feliz serenidad de un acorde coronado por este mismo fa sostenido en la que reposan los amantes después de que el *rey Marke* haya bendecido sus cadáveres".

- La dimensión simbólica de las tonalidades da lugar a hipótesis que pueden ser confrontadas con escritos de Richard Wagner ("Opera y Drama" entre otros), con cartas a Mathilde Wesendonck, con su autobiografía (Mein Leben), así como con los diarios de Cosima. El musicólogo Gut tuvo la intuición de que el acorde de *Tristán* resumía lo simbólico del conjunto de la obra. El estudio del encadenamiento de las tonalidades de *Isolda* en el contexto de las secuencias sucesivas de la obra constituye un trabajo largo y minucioso, que varios musicólogos alemanes han realizado y que podemos resumir así: la tonalidad de do es la de la muerte de *Tristán*; cuando *Isolda* llora sobre su cuerpo, la tonalidad es sol menor; la de si mayor simboliza la transfiguración; las tonalidades de re y fa simbolizan la separación de *Tristán* e *Isolda*.

- Los leit-motive de la obra son, según Lavignac, un total de 29 pero ninguno de ellos se denomina especialmente *Isolda.* Cuando Lindenberg realiza el análisis temático de "Tristán e Isolda" para el folleto de la versión de Furtwängler en EMI, hace observar que, si bien no existe un leit-motiv de

Isolda, todos los leit-motive están relacionados con ella, “imágenes vistas por sus ojos o reflejos de las creaciones de su sueño”.

- La construcción melódica es innovadora por el abandono de los puntos de referencia armónicos y la movilidad de los temas y de las tonalidades que elevan la transición musical al más alto grado artístico. Wagner escribe a Mathilde Wesendonck el 29 de octubre de 1859: Mi arte, en lo que posee de más refinado y de más profundo, quisiera denominarle el arte de la transición... Tal será en adelante el secreto de la forma musical que he adoptado y afirmo resueltamente que hasta el momento, nunca se ha tenido el menor presentimiento de una tal coherencia, de una tal limpidez en la construcción de un vasto conjunto donde cada detalle se encuentra englobado”. La utilización de los movimientos ascendente y descendiente de la línea melódica y del cromatismo traduce la tensión dolorosa y la exacerbación del deseo. El movimiento de las líneas musicales en la voz y después en la orquesta sigue una progresión que, en el canto de muerte de *Isolda,* llega a su apogeo en un punto melódico culminante en sol, hasta la emisión del grito melódico. En el segundo acto, según Michel Poizat, “la espiral ascendente del dúo entre *Tristán* e *Isolda* prepara para la emisión de un grito puro. Después de que los dos seres se abismen el uno en el otro, un acorde violentamente disonante recubre toda la orquesta, coronado por el grito de *Brangania”.*

- La orquestación, señala Lindenberg, sirve al compositor para comentar la acción a través de los ojos y el alma de *Isolda*. Los otros personajes aparecen tal como los ve *Isolda*: “En tanto que sus emociones permanecen ocultas para *Isolda*, no despiertan un eco en la orquesta, tan dispuesta por otra parte a subrayar los menores latidos del corazón de la heroína”. Los caracteres de la orquestación y la elección de los instrumentos se asocian a las voces o las substituyen para traducir todos los símbolos musicales que contiene la obra. Tomaremos aquí un solo ejemplo, el del símbolo musical del encantamiento del segundo acto: en el instante en que la composición musical alcanza el colmo de la complejidad, una especie de oleada sonora lo invade todo, 15 voces de cuerdas envuelven por completo en canto de *Brangania*; *Tristán* e *Isolda* se callan; se expresan por mediación de la orquesta.

La orquesta invisible, tal y como se encuentra en Bayreuth, crea la deslocalización espacial.

- Por último, el papel de *Isolda* marca la prevalencia de la música sobre el texto. Las palabras se convierten en una especie de encantamiento que se asocia a la música de las voces y de la orquesta y la música se convierte en lenguaje. Es el texto el que se halla al servicio de la música y no a la inversa. "En "Tristán" se abandona completamente a la música" escribe Cosima en su diario el 4 de octubre de 1881. Ahora bien, Wagner asimila la música a lo femenino. ¿Quiere esto decir que Wagner, después de escribir "Opera y Drama", modificó las relaciones jerárquicas tal y como las describía entonces entre la poesía y la música, otorgando prevalencia a la música, principio femenino representado por *Isolda*? ¿Podemos suponer, partiendo de este hecho, que *Tristán*, principio masculino, quedaría asimilado a la poesía? Nattiez resume así la concepción del papel de *Isolda*: "La unión de *Tristán* e *Isolda* significa el triunfo de la música y de la mujer que, renunciando a vivir, muestra al hombre el camino de la redención".

* * *

EN CONCLUSIÓN

Isolda encarna la presencia de la muerte liberadora como coronamiento necesario del amor. El papel de *Isolda* en la partitura musical del drama wagneriano se encuentra extraordinariamente cargado desde el punto de vista emocional. Sobrepasa el caso particular de una heroína de leyenda y de una época para convertirse en portadora de mensajes de alcance universal. En las condiciones óptimas de ejecución, esta música abole el espacio, trasciende el tiempo y ofrece idea de la eternidad. Los que son sensibles a todo esto, entran en correspondencia con ella de una manera hasta tal punto íntima, hasta tal punto fusionada en un estado tan cargado a la vez de tensión y ensueño, que se puede hablar con toda justicia de un poder hechicero con toda su fuerza pero, quizás también, con todos sus peligros.

. SOBRE LA AUTORA

* La Doctora Verdeau-Paillès es neuróloga, psiquiatra y musicoterapeuta. Imparte clases en la Universidad Paris V – Réné Descartes, en el marco del diploma de arte-terapia y de la formación de musicoterapeutas. Es así mismo vice-presidente de la sección francesa del

ISME (Sociedad Internacional para la Educación Musical) y presidente de la comisión de musicoterapia del ISME Internacional. Es autora de varios libros, entre ellos "La 'troisième oreille' et la pensée musicale" (en colaboración) que trata el tema de las ricas y complejas relaciones que se establecen entre la música y el espíritu. El libro incluye un capítulo dedicado a Richard Wagner.

. BIBLIOGRAFÍA

- BAILEY R. "The genesis of Tritan and Isolde, and a study of Wagner's sketches and drafts for the first act". Tesis del Doctor en Filosofía. Princeton University, 1969.
- CABAUD Judith. "Mathilde Wesendonck ou le rêve d'Isolde". Ed. Actes Sud. 1990 (425 p.). Prólogo de Marcel Schneider.
- DAUVEN Jean. «La gamme mystique de Richard Wagner». Nouvelles Editions Latines. París, 1961. 125 p.
- DAUVEN Jean. «Le secret de Wagner». Nouvelles Editions Latines. París 1964. 89 p. (p. 47/p. 52-53-54).
- DIDIER-WEILL Alain. «La note bleue». «Ornicar», Nº 8, 76-77.
- GREGOR-DELLIN Martin. «Richard Wagner». Ed. Fayard. París, 1980. (p. 223/417/421-422).
- GUT S. "Encore et toujours l'accord de Tristan". L'Avant-Scène Opéra, Nº 34-35. «Tristan et Isolde». 1981. (p. 148-151).
- LAVIGNAC Albert. «Le voyage artistique à Bayreuth». Ed. Delagrave. París, 1937. 602 p. (p. 309-341).
- LEVI-STRAUSS Claude. "Le cru et le cuit". Ed. Plon. París, 1964. p. 23.
- LEVI-STRAUSS Claude. Extracto de una conferencia «Transformations linguistiques, transformations mythologiques». 1985. (Texto no publicado).
- LINDENBERG Edouard. Análisis temático en el «Folleto de la versión Furtwängler de Tristan und Isolde". (EMI-C153-00899/903) 1974.
- LORENZ. "Der musikalische Aufbau von Richard Wagner "Tristan und Isolde". Tutzing Hans Schneider. Reed. 1966 (Lectura tonal)
- MAC CRELESS P. «Wagner's Siegfried : its drama, history and music». Ann Arbour UMI. Research Press, 1982.
- MATTER Jean. Traducción de los comentarios de Richard Wagner sobre Tristan e Isolda. Ed. L'Age d'homme. Lausanne. 1977 (p.269).
- MAYRBERGER K. "Die Harmonik Richard Wagners an der Leimotiven aus Tristan und Isolde, herausgegeben durch den Bayreuther Patronatverein". Bayreuth, Burger, 1881.
- NATTIEZ Jean-Jacques. "Wagner androgyne". Ed. Christian Bourgois. París, 1990 415 p. Coll. Musique/passé/présent. (p. 316/170-172/333/205).
- PELADAN Sär. «La science de l'amour». «Amphithéatre des sciences mortes». París, 1911. (P. 113).
- POIZAT Michel. «L'opéra ou le cri de l'ange». Ed. A.M. Metailié. París, 1986. p. 222/228-229.
- REY-FLAUD Henri. "La névrose courtoise". Ed. Navarin. París, 1983.
- SAND Edouard. «L'amour dans Tristan ou le romantisme surdimensionné». L'Avant-Scène Opéra. Tristan et Isolde. P. 18 a 27.
- SCHARSCHUCH. «Gesamtanalyse der Harmonik von Richard Wagner Musikdrama Tristan und Isolde». Regensburg. Gustav Borse Verlag, 1963. (Lectura armónica).
- VERDEAU-PAILLES Jacqueline. "Ces femmes qui ont aimé Richard Wagner" (1ª parte). Le Cygne. Revista del Cercle National Richard Wagner. Nº 81 (Enero-Febrero-Marzo-Abril 1994). P. 9-10.
- WARNEWSKI Peter. "Der traurige Gott: Richard Wagner in seinen Helden". Ed. Munich. 1978.

. TRISTÁN EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Tomamos el siguiente texto del libro de Adolfo Bonilla y San Martín, "Las Leyendas de Wagner en la Literatura Española con un apéndice sobre el Santo

Grial en el “Lanzarote del Lago Castellano”. Editado por la Asociación Wagneriana de Madrid en 1912. Páginas 31 y siguientes:

“Antes de que el poeta Godofredo de Estrasburgo escribiese la obra que principalmente utilizó Wagner, la leyenda de Tristán era conocida en España. La referencia más antigua que a ella encontramos en nuestra patria, es una poesía del trovador Guiraldo de Cabrera, que vivió en tiempos de Alfonso II de Aragón. En esa poesía, escrita hacia 1170 y dirigida al juglar Cabram censura a este por tocar mal la viola “y peor cantar desde el principio al fin, y **no saber terminar con la cadencia usada por los músicos bretones**”. Allí también le vitupera porque nada sabe

“Ni del vilan
Ni de Tristán,
C’amava Yceut a lairon”.

“Las alusiones se suceden en la literatura catalana de los siglos XII, XIII, XIV y XV, siendo seguro que el último de dichos siglos, por lo menos, existía una versión catalana del **Tristán** (francés), hoy perdida. Llegó a ser tan popular que se hicieron simulacros de su historia en fiestas públicas (como en el solemne acto de la entrada del rey don Martín en Valencia, el año 1402).

“También existen numerosas alusiones al **Tristán** en las literaturas gallega y portuguesa de la Edad Media, siendo una de las más antiguas la del rey don Alfonso X el Sabio (1252-1284), en un **descort** que se lee en el Cancionero Colocci-Brancuti, donde constan también cinco **lays de Bretanha**, de los cuales los cuatro primeros se refieren a Tristán. Todos estos **lays** son versiones libérrimas del francés; pero no creo que arguyan el conocimiento de la novela francesa en prosa, o, por lo menos, la traducción íntegra de ésta en lengua galaico-portuguesa. Si en la época en que los **lays de Bretanha** fueron escritos, existía una novela en prosa galaico-portuguesa, esta novela no era la misma cuyo texto conservamos hoy en castellano, porque las aventuras a que las rúbricas de los **lays** aluden, no aparecen en el **Tristán** que ahora conocemos, aun cuando constan en la versión cíclica francesa (excepción hecha del episodio a que concierne la composición número II). No encuentro motivo fundado para asegurar terminantemente que el **Tristán** portugués existió; pero tampoco lo encuentro para negarlo; antes bien me parece

probable, por lo mismo que hubo un **Tristán** castellano, y que el Marqués de Santillana, en su **Carta al Condestable de Portugal** (escrita antes de 1449) dice que "non ha mucho tiempo, cualesquiera decidores o trovadores destas partes, agora fuesen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa".

"En cuanto a Castilla, la más antigua referencia que al **Tristán** hallamos, consta en el **Libro del Buen Amor** (terminado en 1343) del inmortal Arcipreste de Hita. Dice éste, en la copla 1703, al final de su obra:

"Ca nunca fué tan leal Blanca.flor a Flores,

nin es **agora** Tristán con todos sus amores".

"El adverbio **agora** da a entender claramente que, para Juan Ruiz, el **Tristán** era **nuevo** en aquella fecha. En efecto: había, no uno, sino **dos Tristanes** castellanos en la primera mitad del siglo XIV, y fueron de las obras más leídas durante dicha centuria y toda la XV, decayendo su boga después del primer tercio del XVI, cuando la perversa e inaguantable moda de los **Amadises** y **Palmerines** sustituyó a la vieja y solemne sencillez de las novelas de Bretaña.

"A mi entender, la leyenda penetró en España por la región catalana, que siempre estuvo en relaciones estrechas con la Galia meridional, y especialmente desde que Ramón Berenguer II el Grande contrajo matrimonio con doña Dulce (1112), heredera del condado oriental de Provenza (aunque ya, antes de 1080, Armengol de Gerb, conde de Urgel, se había casado con Adelaida, heredera de la provenza occidental). La redacción castellana del **Tristán** que hoy poseemos, debe colocarse entre los años 1271 y 1343. de esa redacción se conservan dos fragmentos manuscritos del siglo XIV: uno, que tuve la fortuna de encontrar y que concuerda con el libro impreso; otro, que se conserva en el Vaticano y que indudablemente procede de un texto francés algo diferente del que sirvió de original al primero".