

# Femineidad y ficción en la obra operística de Richard Strauss\*

## *Feminity and fiction in Richard Strauss opera*

María José Sánchez Usón\*\*

Solanye Caignet Lima\*\*\*

Universidad Autónoma de Zacatecas, México

### Resumen

Tras la muerte de Wagner y Brahms, Richard Strauss emergió como uno de los compositores más importantes y populares de la música del siglo XX. Su trayectoria vital y profesional, azarosa y turbulenta, al igual que las décadas que vivió, estuvo marcada por la realidad femenina. Es innegable que las mujeres de la vida de Strauss, todas de fuerte y distintiva personalidad, dejaron en él huellas tan hondas que fue necesario llevarlas a escena, no sólo como una aportación valiosa a la tipología caracterológica femenina, sino también como un ejercicio terapéutico personal. Así, mujeres reales y mujeres ficticias se confunden en sus obras en un proceso creativo único: el del hombre-artista.

**Palabras clave:** Mujer, Ópera, Richard Strauss.

### Abstract

After the death of Wagner and Brahms, Richard Strauss emerged as one of the most important and popular in the history of music of the 20th. century composers. His eventful and turbulent life and professional career, as well as the decades that he lived, were marked by the female reality. It is undeniable that the women in the life of Strauss, were strong and had distinctive personalities, they left marks on him so deep that he felt necessary to take them to the scene, not only as a valuable contribution to the female character type, but also as a personal therapeutic exercise. Thus, real and fictional women are confused in their works in a unique creative process: of the man-artist.

**Key words:** Woman, Opera, Richard Strauss.

**Referencia de este artículo (APA):** Sánchez Usón, M.J., Solange Caignet Lima, S. (2014). Femineidad y ficción en la obra operística de Richard Strauss. *Pensamiento Americano*, 7(12), 186-203.

**Recibido: 15 de septiembre de 2013 • Aceptado: 20 de enero de 2014**

\* Este artículo es parte del proyecto de investigación Pedagogía musical rusa en América Latina (instrumentos de cuerdas frotadas) con Registro UAZ 2014-36622, en el Departamento de Investigación y Posgrado de la UAZ

\*\* Doctora en Filosofía y Letras, Sección de Historia, Especialidad en Historia Medieval, por la Universidad de Zaragoza, España (1986). Es Docente-Investigadora de Tiempo Completo en la Unidad Académica de Docencia Superior (UADS), Área de Humanidades y Educación, de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ), México, y miembro del Cuerpo Académico Consolidado UAZ-CAC 129 Investigación, docencia e interpretación musical con énfasis en los instrumentos de cuerdas. mjsanchezu@hotmail.com

\*\*\* Maestra en Filosofía e Historia de las Ideas por la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Es Docente-Investigadora de Tiempo Completo en la Unidad Académica de Artes (UAA), Área de Arte y Cultura, de la UAZ, y miembro del Cuerpo Académico UAZ-CA 212 Políticas Institucionales para el desarrollo de la personalidad. solcali22@hotmail.com

Tras la muerte de Wagner y Brahms, Richard Strauss emergió como uno de los compositores más importantes y populares de la música del siglo XX. Su trayectoria vital y profesional, azarosa y turbulenta, al igual que las décadas que vivió, estuvo marcada por la realidad femenina (Marek, 1985. Kennedy, 2000. Gilliam, 2002). Es innegable que las mujeres de la vida de Strauss, todas de fuerte y distintiva personalidad, dejaron en él huellas tan hondas que fue necesario llevarlas a escena, no sólo como una aportación valiosa a la tipología caracterológica femenina, sino también como un ejercicio terapéutico personal. Así, mujeres reales y mujeres ficticias se confunden en sus obras en un proceso creativo único: el del hombre-artista.

Pero resulta obvio que esa clasificación (y todas) no deja de ser una construcción histórica que dentro del *continuum* de la Historia es transitoria, cambiante y, por lo tanto, dinámica. Con esto queremos decir que en cada sociedad, en cada época, la condición femenina, con sus paradigmas y sus prototipos, no es sino una interpretación plural, bien del hombre o de la propia mujer (Marías, 1981), en función de su congruencia con una misma forma de existencia. Sin embargo, cuando esa coherencia se rompe y la autointerpretación entra en crisis, o, lo que es igual, la mujer se desorienta al no reconocerse en las conclusiones a las que llega para responder a sus propios interrogantes, el esquema que la había definido hasta entonces deja de ser válido.

Este cuestionamiento es una constante a lo largo de la evolución de las sociedades, resultando más evidente en ciertos periodos. En el que vive Strauss, las mujeres se preguntan, más insistentemente que nunca, qué significa ser lo que se es, a raíz de experimentar fuertes cambios en su situación histórico-social que van desde la disociación del sexo y la reproducción a una paulatina incorporación al tejido laboral y al mundo de la cultura, lo cual les confiere independencia y voz, obligándolas, también, a un nuevo replanteamiento identitario.

Mucho más universales que las mujeres reales que pasaron por la vida de Richard Strauss son las ficticias, es decir, las protagonistas de sus óperas, obras, como se sabe, marcadamente femeninas. Sus libretos operísticos se apoyan, en su mayoría, en la mitología, en tragedias fundamentales de la dramaturgia griega (*Elektra*, *Dafne*, *Ariadna*, *Helena*, *Dánae*), y en obras de teatro de fama mundial (véase, por ejemplo, *Salomé*), algunas inspiradas, a su vez, en narraciones y tradiciones textuales mucho más antiguas (Marek, 1985). Las características psicológicas y el desarrollo de sus respectivas vivencias hacen de todas ellas modelos arquetípicos, no sólo de la historia y la literatura, sino también de la psicología y la conducta humanas.

Quienes fueron los libretistas de las óperas straussianas, como Hugo Von Hofmannsthal<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> El mismo Strauss escribió, también, algunos de los libretos de sus obras.

conectan, plenamente, con la intención dramática del compositor, dotando a los personajes femeniles de perfiles y registros intensos, emotivos y conmovedores. Strauss, como Puccini o Verdi, componía, preferentemente, para la voz femenina, forjando personalidades intensas, complejas y muy elaboradas que contrastaban, vivamente, con las más rígidas e inexpresivas de las óperas predecesoras, escribiendo, de este modo, una nueva página en la historia operística.

Por otra parte, sus creaciones, o mejor dicho, en muchos aspectos recreaciones, del mundo femenino no son propuestas imaginadas que ofrezcan índoles desconectadas de la realidad social y cultural del siglo XX europeo. Estos modelos se revisten de la problemática vigente, aportando elementos de ruptura psicológica y social respecto de los paradigmas anteriores, lo que los hace ser propios de una época convulsa, con protagonistas enérgicas, osadas, “escandalosas” que traspasan los límites de la moral y las buenas costumbres, sobreviviendo intactos al paso de los años.

Así pues, la mujer en las óperas de Richard Strauss abarca toda una serie de situaciones que se generan en lo más recóndito de la mente, el alma y el espíritu, estando en vigor en la conflictividad moderna que pervive en nuestros días, aunque se halle inmersa en “todos artísticos” previos.

Centramos esta ponencia en el análisis de

esos tipos que dominan en las óperas más representativas y vanguardistas del compositor y que expresan temas como la traición, la pasión, el deseo carnal, la locura, lo erótico o, incluso, lo sombrío, lo violento, lo tenebroso, en imágenes de alta complicación humana que muchas veces rozan el límite del terror y del mismo ser, y que, a través de lo artístico, son la base fundamental de las mismas tramas operísticas del autor.

Como es sabido, en cada ópera hay un monólogo de la protagonista en donde se muestran la tragedia que encierra, sus actos desequilibrados y sus sentimientos más profundos, pieza clave para comprender la mentalidad de quien lo recita. Esta especie de epifanía, en donde las mujeres exhiben sin reparos sus temperamentos y sus conflictos, hace de ellas seres que se ubican por encima de sus coprotagonistas varones y, por ende, de los hombres en general. Los mundos femeninos que aquí se revelan, en comparación con los espacios y vivencias masculinos, son de orden superior, distinguidos por una belleza incorpórea que los hace deseables y a la vez inalcanzables.

Más que una reivindicación feminista, este sería el mensaje que trasladan las óperas de Strauss: dar a conocer una mujer real y al mismo tiempo inmaterial; dependiente de sus pasiones, pero con arrebatos de intento liberador; al mismo tiempo sensual (Salomé) y pudorosa (Freihild), o ambivalente (Madeleine), estéril (Emperatriz) e improductiva (Elektra)... El

feminismo es sobrepasado como ideología, tomando caminos más amplios y escabrosos, en los que se antepone la dependencia a distintas conductas humanas.

Strauss jugaba con los recursos tímbricos y para ello manejaba las diferentes tesituras de la voz femenina (soprano, mezzosoprano o contralto), teniendo en cuenta el carácter intrínseco del registro vocal que deviene de las dificultades específicas de un personaje en particular. A pesar del idilio de Strauss con la voz de soprano, la intermedia en la escala de matices vocales femeninos, la mezzosoprano no está excluida de la paleta de colores humanos y artísticos del maestro. Esta voz es buscada a menudo para construir roles con un tinte oscuro, misterioso o de edad avanzada, siendo el caso de Clitemnestra, en *Elektra*, o, como papel menor, el de la doncella de Sophie, Marianne Leitmetzerin, en *El Caballero de la rosa*. La maestría de Strauss, sin recurrir a los agudos de otros papeles con tesitura de soprano, pudo transmitir toda esa histeria y euforia en las líneas graves de Clitemnestra, evocando en ellas esta clase de sentimientos.

Los travestidos, muy usados en la ópera, se ofrecen, generalmente, a las mezzosopranos, y son de gran envergadura, ya que en ellos hay un total desdoblamiento de personalidades, invirtiéndose el reconocimiento del yo femenino. En el caso de *El Caballero de la rosa* encontramos al conde Octavian que es una réplica mucho más refinada del también noble,

travieso y pícaro Cherubino de la mozartiana *Las bodas de Fígaro*. Si preguntamos a la historia, sabremos que, en realidad, estos desempeños de las óperas del siglo XVII y principios del XVIII eran interpretados por *castrati* que en el siguiente siglo fueron reemplazados por las mezzosopranos.

Este no es el único aporte straussiano a la música de estilo post-romántico y expresionista. Los personajes femeninos de Strauss presentan un mayor grado de crecimiento psicológico (ya sugerido por Wagner), de modo que el enamoramiento no es su único objetivo o destino.

La historia de la ópera muestra todo tipo de mujeres que aman, se sacrifican, mueren y/o se redimen; pero su cuestión medular se centra en la dialéctica mujer-hombre. Es el ideal perdido, la lucha por el amor o su reencuentro, lo que marca la pauta de la gran mayoría de ellas. Unas resultan heroínas y mueren por causa de un amor perdido o una traición de amor, como la tierna Cio-Cio-San, de *Madame Butterfly*; otras, las de las óperas *buffas*, son mujeres inteligentes que también se unen a esta batalla amorosa y esgrimen sus armas para vencer, como Susanna, en *Las Bodas de Fígaro*, que domina la extensa ópera de principio a fin, la romántica Fiordiligi, de *Così fan tutte* o la intrépida Zerlinetta, de *Don Giovanni*.

Pero en los roles escogidos por Strauss se descubre un enfoque más actual y vanguardis-

ta. En *Elektra*, siguiendo la lectura de Sófocles, la protagonista tiene su interés puesto, únicamente, en vengar a su padre. La Mariscala, de *El Caballero de la rosa*, a pesar de amar a su joven Octavian, se resigna éticamente cuando éste la abandona por una mujer más joven, reconociendo, con cierta frialdad, el irreversible paso del tiempo, etc.... Es decir, estas mujeres tienen otro estímulo en su vida que la simple dependencia de la figura masculina como pareja.

En *Guntram* (1894) el rol femenino central, **Freihild**, está contextualizado en la Alemania plenomedieval del siglo XIII, aunque su proyección, como ocurre en todas las óperas de Strauss, es mayor. Freihild es la caritativa esposa del cruel duque Robert, la cual, abrumada por un matrimonio atroz, se enamora del trovador Guntram como una alternativa liberadora. En el Medievo la violencia conyugal era muy frecuente. En las clases nobiliarias, a la estadística de mujeres muertas de parto hay que sumar aquella que incluye a las que perecían a causa de la brutalidad de sus esposos (Segura Graiño, 2008). En este sentido, la ópera denuncia esa situación y formula una de sus alternativas compensatorias: la piedad y el ejercicio de la caridad. Pero Guntram viene a aportar una solución más humana y acorde con los últimos años del siglo XIX: al salvar de un intento de suicidio a Freihild, y celebrar la recuperación de ésta con una fiesta, se apuesta aquí por un “sí” a la vida misma como medio existencial, ajena al refugio y/o consuelo de la resignación

religiosa (postura, por otra parte, claramente nitzscheana e impensable en la mentalidad colectiva de la coordenadas medievales). Finalmente, Guntram decide renunciar al amor de la joven y ella queda abandonada a un destino estancado.

Centrada, igualmente, en la Edad Media, **Diemut**, de la ópera *Feuersnot (La necesidad del fuego)* (1901), evoluciona de manera diferente, ya que en ella no hay infelicidad alguna de partida, sino prejuicios contra el mago Kunrad, de quien acaba enamorándose. El argumento de esta ópera está basado en *Los maestros cantores de Nuremberg*, de Wagner y como en las propuestas wagnerianas transmite la salida a los conflictos y la “redención” por medio del amor<sup>2</sup>. Diemut se exterioriza como una joven decidida, burlona y vengativa que tras mofarse de Kunrad por haber recibido de éste un beso en público se venga de él ridiculizándolo. En correspondencia, el mago, al ser afrentado, apaga las luces de la ciudad sumiéndola en la oscuridad. Al enamorarse ambos y tener su primer encuentro sexual las luminarias vuelven a prenderse “por arte de magia”.

En esta ocasión, el Medievo que recrea *Feuersnot* es totalmente profano. La acción transcurre en la noche de San Juan, llena de significación y elementos paganos. Lo maravilloso

2 El rechazo y las duras críticas que Nietzsche hiciera a la obra de Wagner se sustentan en la adhesión del compositor a estos presupuestos, totalmente encontrados con el pensamiento del filósofo.

viene dado de la mano de la magia, no de los milagros de la religión y es el sexo, escandalosamente ostensible en la obra, lo que devuelve la luz y el calor a la ciudad. Se trata pues de proclamar esa “necesidad del fuego” para que la vida sea posible. Esta ópera es otro pronunciamiento vital nietzscheano.

A pesar de su seriedad temática, que esconde una disimulada crítica a la conservadora sociedad burguesa alemana, el erotismo se explicita en alusiones a la capacidad amorosa y a la fecundidad de la mujer. Este talante “dionisiaco”, “pagano”, preside el desarrollo de toda la obra, al igual que lo hará, aún más abiertamente, en *Salomé* que supone el cénit de la sensualidad femenina.

La ópera *Salomé* (1905) es una de las obras cumbre de Richard Strauss no sólo por su alcance musical, sino también por la complejidad de sus personajes (Puffett, 1989)<sup>a</sup>. Entre ellos destaca, obviamente, el de *Salomé*, paradójico y muy difícil, en todos los sentidos, un reto de interpretación, tanto vocálica como teatral, para cualquier cantante.

Desde su estreno, múltiples “Salomé” se han llevado a escena: desde la joven candorosa, hasta la malvada, casi demoníaca y, por lo tanto, irreal princesa. Una atenta escucha de la música de Strauss esclarece, magistralmente, estos conceptos y hace que nos decantemos por una Salomé de carne y hueso: una mujer todavía adolescente, una especie de Lolita bíblica,

ingenua<sup>3</sup> pero caprichosa que, como la heroína de Nabokov, experimenta un crecimiento gradual a lo largo de la obra, revelándose, paulatinamente, como una sensual y seductora sádica, de fuerte carga erótica, la cual, finalmente, enloquece, al estar sometida a presiones emocionales contrapuestas y contrastantes que ella, por su minoridad, es incapaz de jerarquizar, elegir y/o rechazar. Por una parte, Salomé detesta la decadente vida palaciega en la que vive, hipócrita, amoral y vacía de contenido, viendo en Jokanáan (Juan el Bautista) la oportunidad de liberarse de todo ese ambiente corrompido, de empezar de nuevo; por otra, cree que el motor de esa transformación debe venir del amor del Profeta, al que se aferra obsesiva y, sobre todo, infundadamente, acostumbrada a que nada le sea negado. Su inmadurez le impide manejar su lucha interna correctamente, actuando, además, de manera impetuosa, sin ser consciente de las terribles consecuencias que pueden acarrear su comportamiento y sus acciones.

Pero su juventud no impide que Salomé sea tenida por un mito erótico y sexual. Combina el deseo de libertad de una *Carmen*<sup>4</sup>, la decisión

3 En el libreto de Hofmannsthal, la pureza y la blancura de Salomé están en boca Narraboth, capitán de la guarda real, y del mismo rey Herodes.

4 La ópera *Carmen*, musicalizada por Georges Bizet, representa una de las pocas obras francesas clasificadas al modo italiano de verista. Cuenta la historia de una independiente y astuta gitana que es asesinada por su amante Don José.

de *Dalilah*<sup>5</sup> y la sensualidad de *Venus*<sup>6</sup>, aunque ella, en buena parte, y al igual que las ninfulas literarias, no sea consciente de ese poder que se descubre como un impulso del erotismo. Voluble e impredecible es la encarnación del deseo; esa ligereza y falta de previsibilidad es lo que la hace, precisamente, deseable. Tras el rechazo de Jokanáán, la misma inmadurez la lleva a precipitarse por la pendiente del deterioro físico, psicológico y moral, y la posibilita para ser cruel, sin reparar en la verdadera gravedad de sus actos. Su complejidad llegará al clímax en su monólogo final que recoge sus atormentados pensamientos al besar la cabeza cortada del Profeta:

“¡Oh! ¿Por qué no me miraste?  
Si me hubieses mirado  
me habrías amado.  
Bien lo sé, me habrías amado.  
Y el misterio del amor  
es más grande  
que el misterio de la muerte” (*Salomé*. Libreto. www.kareol.es).

Salomé llega, de este modo, a la lúcida apreciación del amor como mujer adulta, contemplando el sentimiento amoroso desprovisto de ensoñaciones ilusorias propias de una adoles-

cente, y apreciándolo ahora en toda la crudeza de su realidad: “He besado tu boca,/ había un sabor amargo en tus labios./ ¿Era el sabor de la sangre?/ ¡No!/ Tal vez no era sino/ el sabor del amor./ Dicen que el amor /tiene un sabor amargo” (*Salomé*. Libreto. www.kareol.es). Estas son las palabras que preceden a su muerte ordenada por Herodes, la cual supone para ella la liberación de un angustioso descubrimiento que rebasa, incluso, a la razón: el amor tan sólo era un misterio de amargo sabor.

Esta *Salomé* sirve, seguramente, de inspiración a modelos operísticos asimismo poderosos que se crearán después. Nos referimos a *Lulú*, protagonista de la ópera de igual nombre del compositor austriaco Alban Berg, cuyo libreto se basa en la adaptación de la obra teatral *La Caja de Pandora*<sup>7</sup>, del discutido dramaturgo alemán Franklin Wedekind<sup>8</sup>.

**Herodías**, madre de Salomé, es otro personaje en conflicto; por un lado, es quien la manipula, instándole, por ejemplo, a bailar la famosa “Danza de los Siete Velos” para Herodes, con el fin de mantenerse “necesaria” a los ojos de éste, por lo que, conociendo el libidinoso carácter del rey, incurre en una especie de prostitución de su propia hija; al mismo tiempo, al ofrecer a la joven, su vejez se pone de

5 *Sansón y Dalilah* es una ópera del compositor francés Saint Saëns que narra la historia del bíblico Sansón. Éste sucumbe ante los ataques amorosos de Dalilah, una sacerdotisa filisteo la cual descubre el secreto de su fuerza.

6 Venus simboliza el amor sexual. Así se describe, también, en la ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner, en donde aparece en el Primer Acto como tentación carnal para el protagonista.

7 Este drama, inicialmente de cinco actos, se dividió, posteriormente, en otras dos obras: *El Espíritu de la Tierra*, de cuatro actos, y la también llamada *La Caja de Pandora*, de tres actos.

8 La obra, del polémico dramaturgo alemán Frank (o Franklin) Wedekind, trata, descarnadamente, el universo erótico femenino.

manifiesto por comparación, siendo asaltada por la envidia.

Como un elemento simbólico, testigo permanente, aparece **la luna**<sup>9</sup>, alegoría de un alma enferma. La actriz Sara Bernhardt, que estrenara la versión teatral de Oscar Wilde, expresó que la verdadera protagonista de la ópera era la luna: “Mira la luna, ¡qué aspecto tan extraño tiene! Parece una mujer surgiendo de una tumba” (*Salomé*. Libreto. [www.kareol.es](http://www.kareol.es)), le dice el paje a Narraboth al principio de la ópera. También, Salomé la mencionará cuando salga de la fiesta real al patio central: “Como una flor de plata, fría y casta. Sí, como la belleza de una doncella que aún conserva la virginidad” (*Salomé*. Libreto. [www.kareol.es](http://www.kareol.es)). Herodes, febril y visionario, ve en la imagen de la luna algo terrible: “Parece como una mujer demente, que por doquier buscase amantes. Como una mujer ebria, tambaleándose entre las nubes” (*Salomé*. Libreto. [www.kareol.es](http://www.kareol.es)). Herodías, con su experiencia de mujer madura, es la única que no se deja engañar por el astro: “No, la luna sólo se parece a la luna” (*Salomé*. Libreto. [www.kareol.es](http://www.kareol.es)).

Junto a Salomé, es **Elektra** (1909) el otro rol destacado de las óperas de Strauss. El libreto de la obra musical, del mismo nombre, escrito, igualmente, por Hugo Von Hofmannsthal, se basa en la célebre tragedia homónima de Sófocles, y no en la de Edipo que, como es sabido,

presenta variaciones. Elektra, princesa micénica afrentada y desterrada por su propia madre y Egisto, el amante de ésta, tras la muerte de su padre, el rey Agamenón, es la indiscutible heroína de la tragedia y de la ópera (Puffett, 1989)b.

Este personaje es enormemente rico en sus componentes psicológicos, constituyendo un modelo patológico de la psiquiatría freudiana: el comportamiento histérico. De hecho, en el libreto de la ópera se rastrea la lectura de *Estudios sobre la histeria* de Breuer y Freud<sup>10</sup>, lo cual aporta el elemento psicoanalítico del “complejo de Elektra”, expresado en el desmedido afecto de ésta por su padre, un sentimiento castrante que, a diferencia de Salomé, la convierte en un ser negado para el amor y el erotismo. Elektra se muestra, así, como una mujer en cierta manera infructuosa, porque su esterilidad emocional y sexual para con el sexo opuesto se opone a la representación del “ideal” femenino. Aunque ama enfermizamente a su progenitor asesinado este no es un amor hacia lo abstracto masculino, sino hacia una figura paterna presente-ausente en toda la ópera.

Por otra parte, hace de la venganza el objetivo de su vida, de modo que al consumarla su existencia carece de sentido, no teniendo otra solución de continuidad que la muerte. De hecho, y a diferencia de la protagonista de Sófocles, el libretista la condena:

9 El uso de la luz en el escenario debe provenir de la misma.

10 Esta obra, publicada en 1895 por Sigmund Freud y Josef Breuer, aplicaba al estudio de la histeria el entonces innovador método de la hipnosis.



“En el personaje de Electra desempeña un papel central la acción y la posibilidad de su realización; el crimen (la mala acción de la que es víctima) ha de expiarse por medio de un crimen reparador. La tragedia consiste en que la responsabilidad de esa acción recae sobre una mujer que se siente moralmente justificada para realizarla, pero que, en tanto mujer, es incapaz de acometerla físicamente” (Batta, 1999, 597).

Elektra, enferma de cuerpo y alma, aparece en escena seca, agotada, andrajosa, convulsa, hasta alcanzar un éxtasis final al entregarse, igual que lo hiciera *Salomé*, a una danza frenética y apoteósica que culmina, en este caso, con su fin.

Del mismo modo que en el drama griego, la reina **Clitemnestra** es el segundo gran papel de esta ópera. A diferencia de como aparecerá luego caracterizada en la película del director griego Michael Cacoyanis<sup>11</sup>, se exhibe aquí como un muerto viviente:

“A la luz de las antorchas, su rostro lívido y tumefacto resulta aún más pálido por el contraste del vestido rojo escarlata... La reina está cubierta por capas y capas de joyas y talismanes... Sus párpados son desmesuradamente grandes, y pare-

ce que le cueste un gran esfuerzo mantener los ojos abiertos”<sup>12</sup>.

El motivo de su aspecto descompuesto no es otro que el remordimiento por haber dado muerte a su esposo, desazón que la sumerge en un constante mal sueño poblado de pesadillas. La angustia y la histeria hacen presa en ella a lo largo de toda la obra. Al respecto, Hofmannsthal pone en su boca un parlamento que externa, abiertamente, su padecimiento psicológico y moral:

“Día y noche, mientras estoy acostada/  
con los ojos abiertos,/ noto algo que se  
arrastra sobre mí./ No es una palabra./  
Tampoco es un dolor./ No me oprime  
ni me ahoga./ No es nada... / ni siquiera  
una pesadilla,/ y, por eso, es tan terro-  
rífico/ que mi alma anhela darse muer-  
te,/ y cada uno de los miembros/ de mi  
cuerpo pide a gritos morir./ Pese a ello,  
vivo sin estar enferma” (*Electra*. Libreto.  
www.kareol.es).

Las palabras y la música de su monólogo, inserto en las nuevas corrientes musicales del momento, transmiten al espectador la impresión de un alma agarrada al fetichismo de sus joyas, pero medrosa, insegura y confundida. Su miedo es doble: el terror a un castigo por el crimen cometido y a la venganza de su hijo Orestes, al intuir que quizá éste aún vive.

11 El director griego Michael Cacoyanis, inspirado, a su vez, en la tragedia de Eurípides, realizará la película *Elektra* (Electra) en 1962.

12 Acotación de Hugo Von Hofmannsthal en el libreto original.

Su otra hija y hermana de Elektra, **Crisótemis**, siendo la menos conocida de la familia de Agamenón, es una criatura que irradia luz y deseos de vivir y ser feliz. Tras la trágica muerte del padre, no anhela venganza, lo que quiere es empezar de nuevo, lejos de Micenas, casarse y formar una familia: "... ich bin ein Weib/ und will ein Weiberschicksal./ Viel lieber tot, /als leben und nicht leben" ("Soy una mujer y quiero vivir/ el destino de una mujer./ Es preferible morir,/ antes que vivir sin vivir") (*Electra*. Libreto. www.kareol.es); esta es la tajante declaración de principios que expone a su hermana. Por su parte, Elektra ve en esta manifestación no el grito de afirmación en pro de la vida, ese ejercicio de olvido al que incita Nietzsche como medio para ser feliz, sino falta de carácter, debilidad y carencia de dignidad. La contraposición de las actitudes disímiles de ambas hermanas resulta sumamente atractiva. En definitiva, se trata de la elección de un modo de enfrentarse a la realidad y de interpretarla, desdoblado en dos personajes diferentes, uno rígido, irreductible, pertinaz; otro, adaptable y transigente con los avatares del destino.

*El Caballero de la rosa* (1911) conlleva, también, un protagonismo femenino destacado, el de **La Mariscala**<sup>13</sup>, aristocrática princesa Marie Thérèse von Werdenberg, que sirve de metáfora a una reflexión sobre el paso del tiempo: "Die Zeit, im Grunde, Quinquin, die

Zeit,/ die ändert doch nichts an den Sachen. / Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding" ("No es más que el tiempo, Quinquin./ El tiempo que todo lo cambia./ El tiempo, ese fenómeno tan extraño) (*El Caballero de la rosa*. Libreto. www.kareol.es), se canta casi al final del Primer Acto.

La Mariscala tiene un amante más joven, Octavian que, finalmente, la abandona por el amor de una muchacha, Sophie. Durante toda la obra se presiente este final al escuchar ciertas expresiones nostálgicas y hasta trágicas: "Wie macht denn das der liebe Gott?/ Wo ich doch immer die gleiche bin" ("¿Cómo ha llegado a ocurrir?/ ¿Cómo lo consiente Dios?") - expresa ella en el monólogo del Primer Acto- "Und wenn er's schon so machen muß, / warum laßt er mich zuschau'n dabei,/ mir gar so klarem Sinn?/ Warum versteckt er's nicht vor mir?" ("Yo soy siempre la misma./ Y si Él debe hacerlo así,/ ¿por qué me permite verlo tan claro?/ ¿Por qué no me lo oculta?") (*El Caballero de la rosa*. Libreto. www.kareol.es). Todas estas frases revelan una gran pesadumbre por la fugacidad del tiempo y un terrible miedo a envejecer.

Estas lamentaciones no proceden de la histeria y la angustia, sino de la nostalgia. El carácter de la Mariscala no es enfermizo, simplemente profiere una queja al aire sobre la ironía del destino y los estragos del tiempo. Asimismo, y contrariamente a roles como el de *Salomé*, lo erótico, lo lujurioso, lo adúltero, aunque explícitos, están en la Mariscala contenidos y presentados con respeto, inteligencia y elegancia.

13 El apelativo de "La Mariscala" procede del esposo de la princesa Werdenberg, mariscal del Imperio Austriaco en tiempo de la emperatriz María Teresa.

En el papel de la Mariscala hay un error de perspectiva subjetiva. Strauss la describe como “una joven y bella mujer, de unos 32 años, que si se siente vieja, es por razones subjetivas y en comparación con su amante de 17 años... Ella no es vieja, son Octavian y Sophie los que son aún demasiado jóvenes” (Batta, 1999, 603)”. Octavian, que es todavía un adolescente, apenas sí comprende todo el proceso por el que pasa la Mariscala:

“Cuando veo lo frágiles que son las cosas/ [se lamentará ésta en el último Acto] tengo la impresión de que/ no seremos capaces de retener nada/ y de que nada podremos conseguir./ Todo se nos escapa entre los dedos./ Cualquier cosa se esfuma./ Es como si todas las cosas/ no fueran sino una nube o un sueño” (*El Caballero de la rosa*. Libreto. www.kareol.es).

Finalmente, la Mariscala, que ha recordado la propia experiencia de ser obligada a casarse en su juventud, se apiada del destino de la joven Sophie, a la que quieren desposar, de igual modo, con el viejo barón Ochs, y renuncia al amor de Octavian, sintiéndose liberada del peso de un conflicto interior: la certeza de que antes o después su relación se habría de terminar a causa de la diferencia de edad entre ella y su amante.

El contrapunto literario, la dualidad de los personajes, e incluso la bipolaridad de la tra-

ma, presiden la totalidad de esta ópera<sup>14</sup> que resulta tanto una comedia como un drama. La parte cómica está depositada en las absurdas pretensiones del viejo barón Ochs de casarse con una adolescente. Esta situación, por otra parte similar a la que vive la Mariscala, es tratada como algo *buffo*, molesto y lujurioso; mientras que en la vivencia de la princesa es refinada e inteligente, abandonando la comedia para adentrarse en el drama. Los roles están, también, enfrentados en razón de madurez y/o juventud. Hasta un mismo Octavian se traviste de mujer, convirtiéndose en Mariandel, para poder llegar hasta Sophie. Incluso el contexto social entra aquí en conflicto, al contraponerse la clase burguesa a la aristocrática. De la misma manera, el tiempo en esta obra es doblemente tratado; por un lado, la acción está ambientada en el siglo XVIII; por otro, las mentalidades y los comportamientos humanos se adelantan a su época. El que una mujer mayor tenga un amante más joven subvierte no sólo las tendencias dieciochescas, sino también las de principios del siglo XX, constituyendo en su estreno un motivo de hipócrita escándalo social, cuando lo que se refleja son situaciones y problemas comunes, aunque oficialmente silenciados. También, la renuncia de Sophie a casarse con un viejo, contraviniendo los deseos de su padre, resulta algo impensable para la época en la que se sitúa la ópera.

<sup>14</sup> El hecho de que ni sus mismos creadores se hubieran puesto de acuerdo con el título (*El barón Ochs* o *El Caballero de la rosa*) nos sitúa ya en una posición dual previa a la obra.

Idéntica duplicidad y reflexión sobre el tiempo se suscitan en *Ariadna en Naxos* (1912), al utilizar, a modo de *flashback*, una triple temporalidad teatral: aquella en la que discurre la ópera, la de una representación dentro de la representación misma, de clara influencia sakespeareana, y la línea en la que se desarrolla el argumento en torno a la mítica historia de Ariadna. Lo complejo de la propuesta es que las cronologías se entremezclan y fusionan, dando lugar a un cuarto tiempo imaginario, en donde acciones y personas se dan cita.

En este entramado, más atemporal que temporal, se sitúan dos personajes femeninos, **Zerbinetta** y la actriz **Primadonna** que, a su vez, se metamorfosea en la mítica **Ariadna**.

Tras el abandono de Ariadna por Teseo, y ante la desesperación de ésta hasta el punto de entregarse a los brazos de la muerte, las dos mujeres (que en realidad son tres) reflexionan acerca de la infidelidad masculina. Nuevamente, descubrimos dos posturas diferentes frente a la vida, una ilusoria, vana e idealista, la Ariadna que cree en el amor y enloquece cuando lo pierde; y otra, realista y práctica, la Zerbinetta que consuela a Ariadna aconsejándole que olvide a Teseo y busque una nueva ilusión, ya que los hombres van y vienen y no vale la pena llorar por ellos. Finalmente, la llegada de Dionisos-Baco da un giro al melodrama: Ariadna cree que es Hades, el dios de la muerte y se entrega a él que sucumbe a su belleza. En consecuencia, ambos se enamoran.

Por su parte, Zerbinetta, la más realista de la obra, alineada en el conjunto *buffo*, no es tan cómica como habría de esperarse, producto de su identificación con Ariadna y la tragedia personal de ésta.

En Ariadna se reitera un proceso de mutación muy empleado por Hofmannsthal en sus libretos. En el mes de julio de 1911, una carta del libretista a Strauss deja traslucir esta idea:

“Se trata de uno de los problemas, a la vez simples y prodigiosos de la vida: la fidelidad, atenerse a lo que se ha perdido, aferrarse hasta la muerte. O vivir, seguir viviendo, superar, transformarse, sacrificar la integridad de la propia alma, y sin embargo, preservar su esencia en esa metamorfosis, seguir siendo un ser humano, no hundirse al nivel del animal sin memoria... Para ella, sólo es posible una salida: el milagro, el dios. Ariadna se libra a los brazos de quién cree que es la muerte: de quién al mismo tiempo es la muerte y es la vida. Baco le revela las profundidades insondables de su propia naturaleza, hace de ella una encantadora, la maga capaz de transformar ella misma a la pobrecita de Ariadna; él es quién le revela otro mundo más allá en el aquí y ahora, quién la preserva en su identidad y al mismo tiempo la transforma” (Batta, 1999, 608).

Para el colectivo femenino el mensaje que

implícitamente se transmite en *Ariadna en Naxos* es contundente y revolucionario: Ariadna, abandonada por su amante, y tras comprobar que la desesperación sólo supone el final de su vida, adopta una actitud más positiva y se da otra oportunidad en un nuevo amor. Infringe la moral y las buenas costumbres al huir con un extranjero que resulta ser un dios. En definitiva, asistimos a la maravilla de su renovación interior que, en el fondo, proviene de ella, permitiéndole actuar en consecuencia respecto de quien la abandonó, es decir, con libertad, decisión y sacando el mayor provecho posible de una experiencia dolorosa. De este modo, el arquetipo que representa Ariadna logra una posición de equidad de género. A través de “lo dionisiaco” se puede llegar a una situación de igualdad en la pareja.

Otras dos mujeres opuestas aparecen en *La mujer sin sombra* (1919), la **Emperatriz** y **la mujer de Barak**, el tintorero. La historia de esta ópera, situada en una isla imaginaria, narra las personalidades, inconformidades y avatares de una serie de personajes que buscan su esencia, su propio ser, por lo que (a excepción de Barak, el tintorero<sup>15</sup>) carecen de nombre. Entre ellos sobresale la compasiva Emperatriz que procede del reino de los espíritus, y cuyo único afán es el de convertirse en un ser mortal, deseo que, a decir de Hofmannsthal, sería la tesis central de la obra.

15 El tintorero personifica los buenos sentimientos del hombre; por ello es el único que tiene un nombre propio, Barak. Su simbolismo radica en su oficio, tiñe telas, y es este color empleado lo que provee a los objetos que maneja de una cierta personalidad.

La esposa del tintorero es la personificación de la exacerbación de lo instintivo que, sin cauce alguno, no contribuye a consolidar la existencia de los hombres. A fin de saciar su ambición de riqueza y placer ella, que posee sombra, entiéndase humanidad, la vende. Para evitar este deterioro, y aún la pérdida existencial e identitaria, Strauss propone una directriz moral que no deja de extrañarnos: la familia, el hogar y la maternidad. En la Cuarta Escena del Tercer Acto de esta ópera la mujer de Barak se encuentra, finalmente, con su esposo, pero ambos se ven separados por un precipicio, el de la traición y la desconfianza. Ella recuperará su sombra, pero tan sólo como un puente tendido sobre ese abismo, transmitiendo el mensaje de que la personalidad, la identidad, el proyecto de vida o la felicidad individual nunca deben construirse sobre la desgracia ajena.

La Emperatriz se presenta como el modelo antitético de esa mujer estéril e improductiva que es, inicialmente, la tintorera, el cual se aprecia, también, en *Elektra* y que constituye el contraideal femenino propuesto por el joven filósofo judío Otto Weininger (Weininger, 2004).

Una compleja simbología se distingue en toda la ópera, como, por ejemplo, “la isla”, rincón aislado y remoto, asociada a la soledad, al caos y a la creación del mundo, lugar de encuentros y de hallazgos maravillosos; “la sombra”, símbolo plural de lo efímero, transitorio y perecedero, y, por tanto, de lo humano, pero

también, la parte oscura, la masa compacta, la silueta sin rostro, dicotomía a la que Strauss recurre de manera reiterada y que revela sus propias obsesiones. Otro elemento destacable, complemento de esta apuesta por la maternidad, por la creación, como orden frente al “no ser”, son las voces de aquellos que esperan nacer, los nonatos, que se escuchan en el último Acto, cuando triunfa la armonía y el amor en todos.

*Intermezzo* (1924) viene a ser la ópera más biográfica de Richard Strauss, autor, asimismo del libreto. Sus coordenadas espaciotemporales son casi del todo coetáneas a su composición y su estreno (Viena, a principios del siglo XX). La trama gira en torno a los conflictos de pareja. Su protagonista femenina, **Christine**, esposa del compositor y director de orquesta Robert Storch (imágenes de los Strauss), por un malentendido, experimenta, sucesivamente, sospechas infundadas, celos, despecho, esclarecimiento de la verdad y reconciliación. El mensaje de la obra es que la lealtad, la confianza mutua y el amor son los requerimientos indispensables para el buen funcionamiento de una relación conyugal.

El libreto de *Helena egipciaca* (1928)<sup>16</sup> vuelve a retroalimentarse en el inagotable acervo de la mitología griega, presentando el final de la historia de la bella y discutida **Helena**, causa

de la guerra de Troya cantada por Homero, que para unos es una víctima de la manipulación de los dioses y, para otros, mujer adúltera en el ejercicio pleno y consciente de su voluntad. Esta es otra historia de reflexión en torno a la infidelidad y su resolución. El traicionado rey Menelao sigue amando a Helena, pero debe matarla para salvar su honor. A fin de resolver la ambivalencia de estos sentimientos, la maga egipcia Aitra le ofrece el filtro del olvido, convencién-dole de que Helena ha permanecido en Egipto todo el tiempo que duró la guerra contra los troyanos.

La opción del olvido resulta ser aquí contraproducente, pues Menelao asesinará a los supuestos pretendientes que su esposa ha tenido en Egipto. Sólo la verdad puede detener al rey. Esta verdad aparece como el filtro de la memoria que, en un arranque de honestidad, Helena dará a beber a su esposo. En este sentido, esta verdad se equipara al auténtico amor, capaz de superar los recuerdos, las traiciones y los engaños. Al igual que la figura de una Helena arrepentida y honesta, esta propuesta no deja de sorprendernos, al recordar que, por el contrario, en *Elektra* se apela al olvido como solución a los conflictos internos, siendo, en consecuencia, fuente de felicidad.

Si en *El Caballero de la rosa* la Mariscalda simbolizaba la cordura y la sensatez (no exenta de pasión) de una mujer adulta, en *Arabella* (1933) se quiso trasladar esa misma fuerza y madurez mental a un cuerpo joven. La ines-

<sup>16</sup> En primera instancia, esta ópera fue estrenada en Dresde, el 6 de junio de 1928. Una segunda y revisada versión se presentó en Salzburgo, el 14 de agosto de 1933.

perada muerte de Hugo Von Hofmannsthal dejó sin revisar el final de un texto que Strauss respetó, en contrapartida a la aceptación que hiciera en su día el escritor a la pretensión del compositor, empeñado en que la figura central de la ópera fuera una soprano y no un barítono. Finalmente, Arabella se diseñó para ser la principal, y fue dotada de cualidades tales como la claridad y el raciocinio que hacían de ella un modelo renovador y moderno (Birkin, 1989).

Al igual que la *Sophie* de *El Caballero de la rosa*, **Arabella**, hija del arruinado conde Walker, está destinada a contraer un matrimonio de conveniencia y sin amor. Su otra hermana, **Zdenka**, corre peor suerte, puesto que, ante la imposibilidad económica de educarla para casarse, es obligada a vestir de hombre, anulando sus escasas posibilidades de lograrlo. Esta nueva referencia al travestismo es un recurso ya empleado en *El Caballero de la rosa*, pero a la inversa (Octavian se disfraza de Mariandel). Entre las hermanas y los pretendientes que aparecen en sus vidas surge el equívoco, la confusión y los celos. Al final, todo se aclara y vuelve a triunfar el amor. Arabella, que había sido enredada por su hermana e injustamente tratada por su pretendiente Mandryka, perdona generosamente los agravios recibidos<sup>17</sup>.

17 A modo de reconciliación, Arabella ofrece a Mandryka un vaso de agua, "tal y como se acostumbra [figuradamente] en Croacia", país natal de éste, para sellar un acuerdo matrimonial. Es curioso recordar como en *El Caballero de la rosa* es el varón el que entrega un presente en señal de compromiso, en ese caso una rosa de plata.

Una mujer sumisa, obediente y, sobre todo, callada, ha sido, y sigue siendo, el ideal de muchas sociedades masculinas, en las que las mujeres no tuvieron, ni tienen, visibilidad, derechos ni libertad de expresión. *La mujer silenciosa* (1935) denuncia ese silencio forzosamente impuesto durante siglos y advierte del cambio de actitud del colectivo femenino que reclama no sólo la prerrogativa de manifestarse, sino también la de ser escuchado.

Ambientada en el Londres del siglo XVIII, y en un tono de sátira cómica, la obra se sitúa en la misma línea temática de la ópera italiana *Don Pasquale*, de Gaetano Donizetti. Narra el deseo del anciano capitán sir Morosus de hallar una esposa, además de joven, tranquila y silenciosa, al mismo tiempo que deshereda a su sobrino Henry, quien acaba de contraer matrimonio con **Aminta**, una cantante cómica. A fin de recuperar la consideración de su tío, Henry ideará todo un estrambótico plan, haciendo pasar a su propia mujer por la joven **Tímida** que, como su nombre indica, encaja perfectamente en el modelo deseado por sir Morosus. Sin sospechar el engaño, el viejo capitán se casa ficticiamente con Tímida, la cual, tras la falsa boda, cambia completamente de comportamiento, volviéndose estridente y ruidosa. Esta transformación enloquece al anciano que acaba por repudiar a su supuesta cónyuge y, arrepentido, por declarar nuevamente heredero a su sobrino Henry.

La tesis de la ópera nos presenta una so-

ciudad caduca (sir Morosus), cuyo machismo ya no puede seguir siendo norma de relación interpersonal, al no ser ni solución de vida ni elemento de coacción para el mundo femenino. Ante esta mutación, y el arrollador avance de la individualidad de la mujer, a la sociedad no le queda más remedio que aceptar las cosas como son.

Strauss no habla aquí de una metamorfosis. La mujer ya está formada. Lo que debe abandonarse es la perspectiva vieja y agotada de una mentalidad masculina, aprendiendo a reconocer la caducidad de lo viejo, la pujanza de lo nuevo y la tolerancia como norma de armonía social.

*Friedenstag (El día de la paz)* (1938) es, probablemente, la única ópera de Richard Strauss en donde la mujer no se distingue como el único centro de atención del autor. El papel protagonista lo tiene **la paz** (tanto la externa como la interior). La acción transcurre en una ciudadela sitiada en la Guerra de los Treinta Años, pero, como en todas las óperas straussianas, el concepto que involucra es atemporal o, mejor dicho, universal, ya que podría desarrollarse en cualquier otro contexto. No en vano se estrena en un tenso momento para Europa que ya presiente la inminencia de la Segunda Guerra Mundial. En esta obra el rol femenino más destacable es el de **María**, la esposa del comandante de la ciudad cercada, que simboliza el corazón y el valor heroico al estar dispuesta a morir, de ser preciso, al lado de su esposo.

Al final de la obra, se advierte que la paz no se obtiene de la conciliación entre dos fuerzas antagónicas, sino que llega de manera inesperada y sorpresiva.

Si en *Friedenstag* se celebra la paz, en *Dafne* (1938) se exalta la naturaleza. La mítica ninfa **Dafne** y su proceso de transformación se muestran en esta obra en toda su intensidad. El 8 de marzo de 1936, en una carta a su libretista Josef Gregor, Strauss escribe:

“Cabe interpretar a Dafne en tanto que la encarnación humana de la naturaleza, a la que han tocado Apolo y Dionisio, dos divinidades a las que ella presiente pero no puede comprender, y luego, con su muerte, como el símbolo de la obra de arte eterna que resucita una y otra vez en la perfección del laurel” (www.foro-clasico.com)<sup>18</sup>.

Dafne está asociada a la vegetación y a las fuerzas de la naturaleza en estado puro, pero se ve incapacitada para sentir el amor humano y carnal. Es esta imposibilidad la que, unida a su belleza, hace de ella un morboso objeto de deseo y el centro de las rivalidades amorosas entre hombres y dioses.

En *El amor de Dánae* (1952) Strauss retor-

<sup>18</sup> Strauss desarrolló para Dafne un estilo basado en el claroscuro, con el fin de dar al personaje la media luz de su ambigüedad, una luz que simbolizara su intrínseca relación unitaria con la naturaleza y su incapacidad para relacionarse con el mundo de los hombres.



na a la Grecia antigua combinando dos mitos, el de Dánae y la lluvia de oro y el del rey Midas. La historia gira en torno a **Dánae**, hija de Pólux, rey de Eos<sup>19</sup>, ofrecida por su padre (al igual que sucediera con *Arabella*) al rey Midas, por quien acaba sintiendo verdadero afecto. En esta obra el conflicto reside en la firmeza frente a la seducción de un pretendiente poderoso, el dios Júpiter que, obsesionado con la joven, la acosa insistentemente, sometiéndola a todo tipo de pruebas a fin de quebrar su voluntad. Pero la princesa, además de poseer belleza, tiene lealtad, valor y entereza para soportar, incluso, la pobreza extrema, así como una capacidad de resistencia ilimitada a las presiones del dios. Todas las penalidades que Júpiter le inflige junto a su esposo son experiencias que cambiarán para bien su carácter. De nuevo, la modificación caracterológica de la mujer, que implica un crecimiento personal, es el centro de la propuesta operística.

Al igual que en *Ariadna en Naxos*, en *Capriccio* (1942) asistimos a un desdoblamiento contextual temporal y espacial, ya que esta obra trata de una ópera dentro de otra ópera, representación que se realiza en la casa de la **Condesa Madeleine** con motivo de su cumpleaños. Pero aquí, la dicotomía más fuerte se da en la elección que debe realizar la condesa, personaje central, entre dos pretendientes, un poeta y un músico. En primera instancia, pare-

cería que se tratara de cuestionar el ascendiente y la preeminencia social de una u otra arte, literatura o música; pero la disyuntiva va más allá de este planteamiento al comprobar que lo que Strauss está introduciendo es el debate central de la ópera, en el que se pretende deliberar si lo más importante en ella es la palabra o el sonido.

A nuestro entender, el dilema cobra proporciones filosóficas cuando se descubre que lo que se sugiere es la valoración y la elección entre dos tipos de lenguaje. Para zanjar el conflicto Strauss designa árbitro a una mujer, Madeleine, confiando en la finura de su sensibilidad y en la vastedad y profundidad de sus emociones, pero, al mismo tiempo, en su claridad de juicio y su capacidad de discernimiento.

Evidentemente, la condesa no falla a favor de ninguno de sus dos enamorados, dejando que el espectador resuelva la incógnita haciendo su propia elección. No obstante, podemos intuir su respuesta cuando en la última escena se formula a sí misma esta cuestión ante un espejo. El desdoblamiento de su yo, el real y su imagen, solucionan elocuentemente, el interrogante.

Tras esta somera revisión de las protagonistas de las óperas straussianas y las coyunturas que enfrentan cabe preguntarnos si Strauss tenía la intención de proyectar en ellas un nuevo modelo femenino. Con anterioridad a Strauss, la mujer en la ópera respondía a un patrón li-

<sup>19</sup> En la mitología griega Dánae es hija de Acrisio, rey de Argos.

mitado de características sico-sociales, reflejo, sin duda, del reducido papel que jugaba en la sociedad del momento. Richard Strauss, sensible a las reivindicaciones de las mujeres de la primera mitad del siglo XX, que reclamaban, ya de una manera tácita o expresa, cambios sustanciales en su condición, se hace eco en sus óperas de esta realidad, al transmitir al espectador todo un complejo entramado de especificaciones, valores y contravalores que las definen: esencia, identidad, orden moral, metamorfosis, crecimiento, maternidad, erotismo, libertad de expresión, compasión, generosidad, lealtad, valor, heroísmo, crecimiento personal, capricho, desvarío emocional, histeria, improductividad, esterilidad, paso del tiempo, victimismo ante infidelidades y engaños, sometimiento al machismo y a la rigidez paterna y moral de la sociedad, dualidad y un largo etcétera, que se verá considerablemente acrecentado en la ópera de las décadas posteriores.

### Referencias Bibliográficas:

- Batta, A. (Ed.). Ópera: Compositores, Obras, Intérpretes. Madrid: Könnemann, Mateu Cromo Artes Gráficas.
- Birkin, K. (1989). *Arabella*. New York: Cambridge University Press.
- El Caballero de la rosa. Libreto. Recuperado de <http://www.kareol.es>
- Electra. Libreto. Recuperado de <http://www.kareol.es>
- Gilliam, B. (2002). *Vida de Richard Strauss*. Madrid: Cambridge University Press.
- Kennedy, M. (2000). *Richard Strauss: Man, musician, enigma*. New York: Cambridge University Press.
- Marek, G. R. (1985). *Richard Strauss. Vida de un antihéroe*. Buenos Aires: Javier Vergara.
- Marías, J. (1981). *La mujer en el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Puffett, D. (1989)a. *Richard Strauss: Salomé*. New York: Cambridge University Press.
- (1989)b. *Richard Strauss: Elektra*. New York: Cambridge University Press.
- Segura Graiño, C. (2008). La violencia sobre las mujeres en la Edad Media: estado de la cuestión, *Clío & Crimen*, (5), pp. 24-38.
- Salomé. Libreto. Recuperado de <http://www.kareol.es>
- Weininger, O. (2004). *Sexo y carácter*. Madrid: Losada.
- [www.foroclasico.com](http://www.foroclasico.com)