

**La diosa Venus en *Tannhäuser* de Richard Wagner:
una nueva lectura del mito**

ANDRÉS SÁNCHEZ MARTÍNEZ

Universidad de Granada

andressanchez605@gmail.com

La diosa romana Venus, o su correspondiente griego Afrodita, diosa del amor, de la belleza y de la fertilidad, ha sido una de las deidades clásicas con más presencia en el arte y la literatura de todos los tiempos. En este trabajo se abordará el tratamiento que hace Richard Wagner de la diosa en su *Tannhäuser*, creando una figura romántica que poco recuerda a la diosa clásica y que llegará a la literatura y al arte del fin de siglo XIX. En otras palabras, la ópera wagneriana muestra la transformación de la diosa a la mujer fatal finisecular. Para ello, muchos atributos de la deidad griega han desaparecido, acomodándose la figura de Venus a los nuevos tiempos, a una nueva realidad artística (con todas sus implicaciones estéticas e ideológicas) y a un prototipo nuevo de mujer. Con su personaje, Wagner muestra la plena maduración del romanticismo musical y literario. Junto a las innovaciones musicales de la versión parisina del *Tannhäuser*, parejas a las audacias de *Tristán e Isolda*, el libreto de Wagner recoge un tema medieval para romantizarlo hasta cotas que superan este movimiento. La Venus wagneriana trasciende a su tiempo. Incomprendida en la época, será la base para autores como Baudelaire, Swinburne o Aubrey Beardsley.

1. Antecedentes: de la Antigüedad Clásica a la Edad Media

Una de las imágenes clásicas de la Afrodita griega¹ más importantes, en cuanto a que predominó en las recreaciones artísticas de siglos posteriores, es la que elabora Hesíodo en su *Teogonía* (s.VII-VIII a.C). Se narra en esta obra el nacimiento de la diosa de la espuma formada en el mar de los genitales de Urano, que habían sido arrojados a las aguas por su hijo Crono, después de haberlo castrado. Afirma Hesíodo:

A su alrededor surgía del miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nació una doncella. Primero navegó hacia la divina Citera y desde allí se dirigió después a Chipre rodeada de corrientes. Salió del mar la augusta y bella diosa, y bajo

¹ Carlos García Gual, en su *Diccionario de mitos* (2003: 16-22) hace un exhaustivo repaso por las aportaciones de la literatura clásica sobre Afrodita. La obra de Grimal (1981: 11-12) también refiere la historia de la diosa, junto al trabajo de Sharukh Husain (1997: 50-51), que hace un interesante análisis sobre los vínculos de Venus con Oriente Próximo, asociándola con Asterah, la “señora del mar” de Ugarit.

sus delicados pies crecía la hierba en torno. Afrodita [...] la llaman los dioses y hombres, porque nació en medio de la espuma, y también Citerea, porque se dirigió a Citera. Ciprogénea, porque nació en Chipre de muchas olas [...]. La acompañó Eros y la siguió el bello Hímero al principio cuando nació, y luego en su marcha hacia la tribu de los dioses. Y estas atribuciones posee desde el comienzo y ha recibido como lote entre los hombres y dioses inmortales: las intimidades con las doncellas, las sonrisas, los engaños, el dulce placer, el amor y la dulzura (1983: vv.191-206).

Fundamentalmente desde este testimonio, la diosa queda revestida con sus atributos más populares: belleza, fecundidad, con Eros a su servicio, y el dominio sobre los dioses y los hombres. Por su parte, Homero otorga a Afrodita una genealogía diferente. Según el autor de la *Odisea*, la diosa es hija de Zeus y Dióna. En los textos homéricos aunque está casada con Hefesto tiene varios amantes, entre ellos, Ares, Anquises o Adonis (García Gual 2003: 18). Este carácter promiscuo pervive en Roma, con sus frecuentes relaciones con el dios Marte. Pero en ámbito romano, es sobre todo la protectora de Paris y Eneas en la *Eneida* (s. I a.C.). Afrodita es también cruel con los que no respetan su culto, como con Hipólito (García Gual 2003: 20) o con las mujeres de Lemnos, a las que castiga con apestar, siendo abandonadas así por sus maridos (Grimal 1981: 12). Pero en general, en ámbito romano es sobre todo la protectora de la *gens Julia* y por tanto de Roma.

En la Edad Media, Venus pierde el carácter amable que tenía antes para aparecer casi siempre de forma desfavorable. Estas imágenes negativas tienen uno de sus primeros testimonios en la *Psychomachia* (392 d.C.) de Prudencio. Esta obra alegórica es un tratado sobre la lucha entre la virtud y el vicio en la que Venus suele coincidir con las personificaciones de la Lascivia (Luxuria, Voluptas, Libido). La diosa, según recoge Moormann (1997: 17), “en las novelas de la Edad Media y en la poesía goliardesca se la representa como una personificación del amor a partir de temas tomados de la Antigüedad”. Un ejemplo de ello se encuentra en el *Libro de Buen Amor* (1330, 1343?) del Arcipreste de Hita; aquí se personifica a Venus y a Cupido (Don Amor) haciéndose una glosa de la comedia latina *Pamphilus* en “De cómo el Amor se partió del Arcipreste é de cómo doña Venus lo castigó”. Pero como se anunciaba, el tratamiento de Venus es aquí muy negativo, opuesto a la virtud y al Buen Amor, el amor a Dios que es el que defiende el autor. En el Renacimiento y el Barroco (aunque no sea la única), prosigue la imagen negativa de Venus, como en el tan cultivado tema en pintura de “Hércules en la encrucijada²”, en el que suele aparecer Afrodita

² Sería interesante destacar la obra de Annibale Carracci *Hércules en la encrucijada o El juicio de Hércules* (1596), óleo sobre lienzo, 167 x 237cm (Museo de Capodimonte). Aquí aparece la dicotomía de la que se habla: Hércules acompañado de las figuras alegóricas de la “Virtud” y la “Voluptas”.

como una de las posibilidades que el héroe puede elegir: la de los placeres terrenales, entre la Virtud y la “Voluptas”.

2. *Tannhäuser*

Este maniqueísmo es asumido en *Tannhäuser*³, aunque en este caso el centro no estará ocupado por Heracles sino por un héroe alemán, Tannhäuser, que tendrá que elegir también entre Virtud y Voluptas, en este caso personificadas en Elisabeth y Venus. Las fuentes de las que bebe Wagner son numerosísimas. Primero parte de la Edad Media, donde ya se encuentran los dos núcleos temáticos de la obra: la historia y los textos de Tannhäuser (trovador, protegido de Federico II de Austria, “el Belicoso”⁴) y el torneo de cantores del Wartburg. La vida del primero se recrea en el *Tannhäuserlied* (1515), aunque hay algún testimonio medieval anterior. La otra fuente medieval, la segunda parte de la ópera, proviene del poema *Singerkrieg ûf Wartburg*, del siglo XIII. Pero las fuentes no terminan aquí, prosiguen en el siglo XVIII con *Der getreue Eckart un der Tannhäuser* (1800), novela de Ludwig Tieck, y en el XIX. Entre los testimonios de este último siglo destacan *Der Kampf der Sânger*, incluido en *Die Serapionsbrüder* (1819) de E.T.A. Hoffmann, las *Leyendas alemanas* de los Grimm, el *Tesoro y Leyendas de Turingia* (1838) de Ludwig Bechstein, la recopilación *Das Knaben Wunderhorn* de Achim von Arnim y Brentano, o el *Tannhäuser* de Heine (1837). Al mismo tiempo, Wagner consultó los estudios del profesor de Königsberg Christian Theodor Ludwig Lucas⁵. Con todo esto llevará a cabo su propia visión de la diosa.

³ La composición va de 1843 (fecha de finalización del libreto) a 1845, año del estreno de la primera versión (*Tannhäuser und der Sângerkrieg auf Wartburg, grosse romantische Oper*) en el Königlich Sächsisches Hoftheater de Dresde, el 19 de octubre de 1845. La segunda versión (*Tannhäuser, opéra romantique*) retocó varias partes de la primera, con algunos añadidos; la fecha de estreno: 13 de marzo de 1861 en la Ópera de París. La partitura conoció algunos cambios más para la representación de Viena de 1875. Se suelen distinguir cuatro etapas en la composición: 1) versión estrenada en Dresde; 2) edición publicada por Meser en 1860, que incorporaba revisiones hechas entre 1847 y 1852; 3) versión de 1861 de París (no publicada) y 4) la versión estrenada en Viena en 1875, que incorporaba modificaciones que Wagner había hecho a partir de 1861. La que se conoce como la “versión Dresde” sería la publicada por Meser (n.2) y la “versión París” la del estreno francés más los posteriores añadidos (n.4) (Sadie 1998: 647).

⁴ Friedrich der Streitbare (1201-1246), de la dinastía Babenberg.

⁵ Para las apariciones de Tannhäuser y del torneo de cantores del Wartburg en la literatura, desde los orígenes hasta Wagner y la multitud de fuentes que utiliza, son interesantes las obras de Frenzel (1976: 449), Gregor-Dellin (1983: 137), Sadie (1998: 647) o Gerritsen y Van Melle (2000). No se sabe con certeza si este Tannhäuser legendario se corresponde con el Tannhäuser Minnesinger (1200-1270), del cual se conservan algunas composiciones en el códice Manesse (Gerritsen y Van Melle 2000: 265), posiblemente los relatos legendarios tomaron como referencia al personaje real (Frenzel 1976: 449). De él sabemos lo que se cuenta en sus propias composiciones, su actividad como trovador y como cruzado al servicio de Federico II el Belicoso. De un panegírico de Federico II sabemos que Tannhäuser llegó a tener tierras cerca de Viena (Gerritsen y Van Melle 2000: 265).

2.1. Una nueva Venus

Los testimonios medievales (recogidos en el *Tannhäuserlied*) muestran la presencia de Venus totalmente cristianizada y revestida de atributos negativos. El cantar de principios del XVI comienza con un diálogo entre el caballero y Venus, que pretende retenerlo en el Venusberg. Sin embargo, él termina escapando, pues su conciencia (Frenzel 1976: 449) lo impulsa a dejar el pecado e ir en peregrinación a Roma a implorar el perdón papal⁶, que no logra conseguir. Así, el sumo pontífice le comunica que no será perdonado hasta que su báculo de madera florezca. Cuando esto se produce, manda que sea buscado, pero el caballero ha regresado, totalmente desesperado al Monte de Venus. Con modificaciones y añadidos, este es el argumento de la ópera. A la leyenda de Tannhäuser Wagner añade el torneo de los cantores en el Wartburg (castillo del Landgrave de Turingia⁷), y reviste a su héroe de elementos del legendario Heinrich von Ofterdingen. Junto con Venus, el triángulo amoroso será completado por Elisabeth, que según la crítica es Santa Isabel de Hungría⁸. Queda claro, sólo con un análisis de fuentes, cómo Wagner se aleja de la Venus clásica y la cristianiza, en base a la caracterización negativa medieval y en base también a su contraposición con una santa real. Entre estos dos tipos de amor (carnal y espiritual) se debate el protagonista.

Wagner asume el residuo cristiano medieval, pero introduce modificaciones. Entre ellas, un personaje que no aparecía en los textos medievales: Elisabeth. Ella funcionará como la oponente de Venus, la amada de Tannhäuser antes de conocer a la diosa, reforzando así el sentido dramático. Esto lo había hecho por primera vez Tieck y Wagner prosigue con esta tradición romántica, que sigue de alguna manera la filosofía de la naturaleza de Schelling y Ritter⁹ (Safranski 2009: 95), introduciendo a la diosa en una gruta. Ahora bien, ¿quién es Venus para Wagner?

Holda¹⁰, la benévola, graciosa y suave diosa de los antiguos germanos, cuya llegada anual a la comarca traía la prosperidad y la abundancia, con la introducción del cristianismo sufrió el destino de Wodan¹¹ y de los otros dioses; como la fe en la

⁶ El *Tannhäuserlied* identifica al sumo pontífice como Urbano IV (1261-1264) (Frenzel 1976: 449).

⁷ Hermann I, Landgrave de Turingia (1152-1217), segundo hijo de Luis II (“el Duro”) y Judith de Hohestaufen, hermana del emperador Federico I Barbarroja (1122-1190).

⁸ La inspiración en Santa Isabel de Hungría no es literal, ya que Wagner introduce muchas modificaciones en el personaje con una finalidad dramática. En la ópera, Elisabeth es sobrina del Landgrave Hermann (Acto II, Escena III). Véase Gavilán (2013: 55-70), y su nota 4; en cuanto a la santa, véase la obra de Schaubert y Schindler (2001: 328-330).

⁹ Es interesante la fascinación de Tieck por lo oscuro (de la naturaleza, del ser humano) que se encuentra en el interior de la tierra. Parecido sentimiento de atracción se encuentra en *El monte de las runas* (1802).

¹⁰ *Holda* o *Frau Holle* forma parte de un grupo de diosas con nombres de la misma raíz indoeuropea: *kel-* (“oculto”). Eran todas diosas de la tierra y del mundo subterráneo (Bernárdez 2002: 217).

¹¹ Según afirma Alice Leighton Cleather, *Wodan* es la primitiva grafía con la que Wagner se refiere en sus primeros escritos al dios Wotan (1927: 28). Sobre Wotan, véase el capítulo 14 de la obra de Bernárdez (2002).

existencia y en su maravilloso poder estaba firmemente arraigada en el pueblo, no se renegó de ella enteramente, pero sus primeras bendiciones e influjos se hicieron aparecer sospechosos y de tendencia maligna. Holda fue desterrada al interior de la tierra y las montañas; su llegada traía la desgracia, y sus secuaces eran presentados como una horda salvaje. Más tarde, como la gente vulgar seguía teniendo inconsciente fe en su suave y vivificante dominio sobre la Naturaleza, hasta su nombre fue cambiado por el de Venus, a quien se atribuía toda mala fortuna, todo mal, todo deleite sensual y toda seducción hechicera y embrujadora. El interior del Hörselberg, cerca de Eisenbach, era considerado como uno de sus principales asientos en Turingia... Corre la leyenda de que Tannhäuser [...] se aventuró en el interior de la Montaña de Venus y pasó un año en la Corte de la Diosa (Wagner *apud* Cleather 1927: 28-29).

Aquí Wagner nos explica la procedencia de la diosa, la confusión entre Holda y Venus y la situación de los mitos alemanes ante el cristianismo, relegados e identificados con lo maligno. Así, cuando el músico compone su ópera está construyendo al mismo tiempo una mitología en la que se apoya. Al igual que hace en sus trabajos sobre los orígenes de los Nibelungos y del Grial¹², legitima sus personajes en un supuesto pasado histórico. En este caso, la Venus hechicera y embrujadora que había sucedido a la bondadosa Holda germánica.

El primer acto de la ópera comienza en el Venusberg, lugar donde se desarrollan las escenas primera y segunda. El Monte de Venus se describe con gran detalle y de forma muy sugerente en la primera acotación. Esta descripción hace Wagner en su libreto:

Una amplia gruta, que al curvarse al fondo a la derecha, parece prolongarse indefinidamente. Por una abertura entre las rocas, a través de la cual se filtra débilmente la luz del día, se precipita una cascada verdosa [...] forma allí un lago en el que se ve a náyades bañándose, mientras hay sirenas que descansan en las orillas. A ambos lados de la gruta hay salientes rocosos de forma irregular, con una vegetación tropical maravillosa semejante al coral. Ante una abertura de la gruta [...] brota una suave penumbra rosada, aparece en primer plano Venus, sobre un lecho suntuoso; delante de ella, con la cabeza en su regazo y el arpa a un lado, Tannhäuser, arrodillado a medias. Las Tres Gracias, encantadoramente enlazadas, rodean el lecho. A un lado y detrás, numerosos cupidos [...]. Todo el proscenio está iluminado desde abajo con una mágica luz rosada, a través de la cual contrastan fuertemente el verde esmeralda de la cascada y el blanco de la espuma de las aguas. El foro [...] está iluminado por un vapor azul radiante [...]. Una niebla rosada cada vez más espesa desciende [...] salvo Venus y Tannhäuser, sólo quedan las tres Gracias (2009: 43-44).

Hay elementos griegos inseparables de la Venus wagneriana, como sirenas o náyades. Pero ello no significa una vuelta a la mitología clásica (como se ha visto no se contempla nunca como antecedente sino más bien los mitos germánicos) sino un elemento de exotismo, de decorado, para hacer más “irreal” el mundo de Venus. El Venusberg aparece en una espesa

¹² En su a menudo olvidado ensayo *Los Wibelungos: Historia del mundo según la Saga* (1848) recoge sus ideas sobre los mitos germánicos (Gregor-Dellin 1983: 198-199). Las afirmaciones que hace en esta obra son a menudo inexactas históricamente, e incluso casi hilarantes, pero ofrecen gran interés para entender la concepción que el músico tiene sobre sus personajes.

nebulosa rosa por contraste al claro y luminoso Wartburg, el espacio de los cantores, del que procede el héroe. Como se puede apreciar en la acotación citada, todo está dispuesto para deleite de los sentidos; todo es artificial, hay una “cascada vercosa”, “vegetación tropical”, no luz del sol (natural) y sí “luz rosada”, acompañada de “vapor azul”. Venus es la creadora de este mundo subterráneo, ayudada por los cupidos que cazan hombres y los llevan a un reino en el que todo está hecho de acuerdo a los objetivos de las Gracias: para la Belleza, el Júbilo y lo Floreciente¹³.

Uno de los mejores analistas del *Tannhäuser* y de la Venus wagneriana fue uno de sus contemporáneos: Charles Baudelaire. Después del catastrófico estreno parisino¹⁴ del 13 de marzo de 1861, el poeta escribió una encendida defensa de Wagner y su música, incluyendo su análisis de la ópera. Este texto no es otro que *Richard Wagner et Tannhäuser á Paris*¹⁵. Afirma aquí Baudelaire que desde la obertura se presentan dos principios entre los que el ser humano debe elegir: Dios (a través del “cántico religioso”, el *Canto de los peregrinos*) y el Infierno o Satán (a través del “cántico voluptuoso” de Venus).

Y que no se figure el que aún no haya escuchado la maravillosa obertura de *Tannhäuser* un cántico de amantes vulgares [...] en la lengua de Horacio. Se trata de otra cosa, a la vez más verdadera y más siniestra. Languidez, delicias inseparables de la fiebre y entreveradas angustias, incesantes retornos hacia una voluptuosidad que promete extinguir y que jamás extingue la sed; palpitaciones furiosas del corazón y los sentidos, órdenes imperiosas de la carne, todo el diccionario del amor se deja oír (Baudelaire 2013: 36-37)

Tannhäuser está hastiado del Venusberg, un mundo atemporal de desenfreno constante. Para él es un sueño: “¡Es demasiado! ¡Es demasiado! Ojalá acabase este sueño!”¹⁶ (Wagner 2009: 45). Y se refiere con nostalgia a las cosas que añora de cuando estaba en la tierra: “¡No puedo medir el tiempo/ que he pasado aquí!/ Días, lunas para mí/ no hay, porque no puedo ver el sol/ ni las amables estrellas del cielo;/ no veo ya el gallo, la hierba fresca/ que trae el nuevo verano; ¡no oigo ya/ al ruiseñor que me anuncia la primavera!”¹⁷ (2009: 45). El héroe añora el tiempo y la Naturaleza, todo lo que no encuentra en el mundo subterráneo de la diosa. Ante el mundo artificial de Venus, Tannhäuser desea lo real.

¹³ Las Cárites o Gracias eran, en la mitología griega, Aglaya (“Belleza”), Eufrosine (“Júbilo”) y Talía (“Floreciente”) (Hesíodo 1983: v. 907).

¹⁴ Se dice que a pesar de que el público (y el propio Napoleón III, que había pedido a Wagner ese estreno) estaba interesado por la obra, las representaciones fueron boicoteadas por los socios del Jockey Club, deteniendo en ocasiones la representación y la música por sus pitadas y protestas. No se pudieron hacer más de tres representaciones de *Tannhäuser* en este estreno parisino (Gregor-Dellin 1983: 377-378).

¹⁵ Publicado el 1 de abril de 1861 en la *Revue Européenne*.

¹⁶ “Zu viel! Zu viel! O, daß ich nun erwachte!” (Acto I, Escena II).

¹⁷ “Die Zeit [...]seh' ich sie niemals mehr?” (Acto I, Escena II).

Venus reprocha a su amado sus quejas. Airada, le espeta que es muy injusto con ella, ya que le está garantizando una vida sin preocupaciones, un eterno placer y una existencia semejante a los dioses. El héroe contesta así:

Pero ¡ay!, Mortal sigo siendo/ y tu amor me resulta excesivo;/ aunque un dios pueda gozarte sin pausa,/ yo estoy sometido al cambio;/ no sólo el placer me llena el corazón/ sino que ¡mientras gozo suspiro por el dolor!/ He de huir de tu reino,/ ¡oh, reina! ¡Diosa, déjame ir!¹⁸” (2009: 46).

Así, el protagonista es un hombre, y exige vivir como tal, sobre la tierra, con el dolor que ello pueda conllevar. Forma parte así de ese paradójico carácter del héroe wagneriano, en búsqueda de la “humanización”; de hecho, algunas de las redenciones ansiadas buscan esa llegada a lo humano. Es el caso de Lohengrin, que quiere ser amado como hombre (y no como un ser superior), sólo así podrá ser redimido por Elsa. Semejante es la situación de Sigfrido, su ansia por conocer el miedo no sólo es una forma de probar su valor, sino también de ser más humano. Si la ópera de Wagner, sobre todo en *Der Ring des Nibelungen*, muestra el fin de los dioses, muestra también, aunque no sea tan evidente, el inicio del resquebrajamiento del héroe romántico, su “pérdida de aureola” y el deseo de ser más hombre¹⁹. Es lo que muestra el anhelo de dolor de Tannhäuser y su necesidad de huir de la diosa.

En el Venusberg todo es artificial, atemporal y uniforme, lo que ha traído una fatal consecuencia para el héroe: se ha cansado de este mundo que siempre es igual, que anula el tiempo mismo. Además, pese a todos los placeres, Tannhäuser es esclavo: “Pero debo volver al mundo terrenal,/ contigo sólo podré ser esclavo;/ y ansío la libertad [...]”²⁰ (2009: 47). El protagonista exige así ser hombre, y por tanto ser sujeto libre y no un mero ente pasivo que goza de las delicias de un mundo irreal. Quiere elegir, y la diosa no se lo permite. Baudelaire delimita de forma muy interesante el amor de Venus, que esclaviza al héroe:

[...] nada tiene de trivial; es más bien el desbordamiento de una naturaleza enérgica que vierte en el mal todas las fuerzas que debemos al cultivo del bien; es el amor desenfrenado, inmenso y caótico, elevado a la altura de una contra-religión, de una religión satánica. [...] pintar el exceso de deseo y de energía, la ambición indomable, inmoderada, de un alma sensible que ha errado su vía. [...] No veremos aquí [...] sino al hombre general universal que cohabita magnánimamente con el Ideal absoluto de la voluptuosidad, con la reina de todas las diablesas, de todas las faunasas y de todas las

¹⁸ “Doch sterblich, ach! Bin ich geblieben [...] O Königin, Göttin! Laß mich ziehn!” (Acto I, Escena II).

¹⁹ Esta estructura se rompe en su última ópera, *Parsifal* (1882). La redención del héroe será siempre ascendente, de la ignorancia e inexperience primera a su crecimiento como héroe salvado y salvador. Mientras que en Lohengrin se busca salir de las limitaciones de ser guardián del Grial (y no sujeto libre), en *Parsifal* ocurre lo contrario. El personaje va descubriendo cuál es su camino y destino, llegando al final a su meta (el Grial). Así, no hay “humanización”, sino trascendencia de lo humano para llegar a lo sagrado.

²⁰ “Doch hin muß ich zur Welt der Erden [...]nach Freiheit doch verlangt es mich [...]” (Acto I, Escena II).

satiresas, relegadas bajo tierra desde la muerte del gran Pan, es decir, con la indestructible e irresistible Venus (2013: 39-40).

De esta manera hace Baudelaire su lectura de la Venus wagneriana como poderosa mujer fatal. Para abandonarla se necesitará de recursos muy potentes. El héroe los describe sin vacilar: “En el corazón llevo muerte y tumba,/ ¡arrepentido y contrito encontraré la calma! [...] Mi salvación está en María!” (2009: 49). Sólo el arrepentimiento lo sacará del pecado del Monte de Venus y lo llevará al otro tipo de amor. Se articula así la verdadera dicotomía de la ópera: Venus/ María (y como intermediaria, Elisabeth). Al mismo tiempo, se vislumbra el objetivo para el héroe wagneriano. Como tantas veces, su meta final es la salvación del héroe maldito²¹.

La redención wagneriana tiene que ver con el cristianismo, pues en este caso es la salida del pecado. Es María el “contrahechizo” (Starobinski 2007: 26) que hace que se desvanezca el Venusberg, que se hunde en el escenario. A partir de este momento, el héroe puede acceder al Wartburg²². Sin duda, tenemos aquí el antecedente al final del acto II de *Parsifal* (1882). En este caso el contrahechizo del héroe es formar la señal de la cruz ante la que se disuelve el castillo mágico de Klingsor, (repleto de placeres artificiales al estilo del Venusberg) del que huye Parsifal en su camino para alcanzar el Grial. Sin embargo, el camino de Tannhäuser es mucho más dubitativo, pues aunque el Venusberg se haya disuelto, Venus siempre está presente. Como afirmaba Baudelaire, la diosa es “indestructible e irresistible” (2013: 40). Estos son los atributos más potentes de esta mujer fatal: no se sale tan fácil de su hechizo. Así, afirma Venus cuando el caballero la abandona: “Vuelve cuando la propia muerte huya,/ cuando tu propia tumba se cierre ante ti. [...] ¡Nunca se te concederá la calma,/ nunca encontrarás la paz!”²³ (2009: 49). Esta es la culminación de la seducción de Venus, que consiste no sólo en cazar al caballero, sino más aún en saber retenerlo a su lado, asegurándose su regreso a ella. La diosa ha deslizado en la cabeza del héroe la idea de que cuando todos lo rechacen, todavía podrá volver junto a ella, y mientras que eso no ocurra no podrá encontrar la paz. Así, el héroe queda atado a la posibilidad de retorno durante toda la ópera.

A pesar de la invocación a María, que permite al héroe salir del Venusberg, Venus siempre estará en su cabeza, hasta este punto llega el inmenso poder sobrenatural de la diosa. Así ha cambiado Wagner las bondades de la Venus clásica por la maldad y perversidad de la

²¹ En el *Holandés errante* (1843), el protagonista está condenado a vagar por siempre si no lo salva el amor de Senta. Tannhäuser también está maldito al haber gozado de Venus; por ello es repudiado por los cantores cuando regresa al Wartburg, el espacio sagrado por oposición al Venusberg.

²² En *Parsifal* también encontramos estas mutaciones de escenario: “Zum Raum wird hier die Zeit” (“Aquí el tiempo se convierte en espacio”, Acto I).

²³ “Kehr zurück [...] Kehr wieder mir, suchst einst du dein Heil!” (Acto I, Escena II).

mujer fatal que esclaviza al héroe. Con esto, el músico y libretista se une a una tradición literaria muy antigua, que proviene desde Lilith o las sirenas homéricas (Praz 1999: 347-348). Pero la diosa wagneriana no recoge sólo la visión negativa de la Venus cristianizada que induce al pecado, sino que bebe también de la mujer fatal romántica, con una serie de atributos que recuerdan a Keats. Será ilustrador detenerse en “La Belle damme sans merci”:

Una dama en los campos encontré,/ bella como ninguna, hija como de hadas;/ su cabello era largo, sus pies eran ligeros,/ extraña su mirada.// [...] A su encantada gruta me condujo;/ lloraba y suspiraba apenada en extremo,/ cerré sus extraños, extrañísimos ojos/ con sólo cuatro besos. // Allí me arrulló ella hasta quedar dormido/ y allí yo tuve un sueño –presagio de desdichas-;/ aquel último sueño que soñara/ en la falda sin sol de la colina. // Vi en él pálidos príncipes y reyes,/ y pálidos soldados, todos ellos con palidez de muertos,/ gritándome: “¡La Bella dama sin compasión/ ha hecho de ti su siervo!”²⁴ (Keats 2010: 143-147).

Aquí aparece ya completamente formada la mujer fatal romántica (bella, de origen incierto, cabello largo, mirada hipnótica) y esbozada también la Venus wagneriana. Encontramos semejanzas muy fuertes, además del poder de la mujer, como la gruta encantada o la servidumbre a la mujer fatal. Pero hay más: “[...] una muy torpe somnolencia punza/ mis sentidos igual que si yo hubiera consumido cicuta/ [...] porque tu dicha me hace ser demasiado dichoso” (2010: 163). Este estado de somnolencia casi metafísico que experimenta Tannhäuser en el Venusberg, ya aparecía en el primer poema mencionado de Keats y también en el anterior fragmento de la “Oda a un ruiseñor”, como efecto de un amor tan poderoso.

El embrujo de Venus se hace patente en el acto II durante el *Sängerkrieg*. En este torneo, todos los cantores deben alabar el amor ideal, relacionado con las prácticas del *Hohe Minne*²⁵ como hace Wolfram: “Entonces levanto los ojos a una estrella sólo, que hay en ese firmamento [...]: mi espíritu se recoge ante esa distancia/ y mi alma se hunde devotamente en la oración. Y he aquí que aparece una fuente maravillosa/ que mi espíritu contempla lleno de admiración sublime²⁶” (Wagner 2009: 59). A continuación, será Tannhäuser el que haga su alabanza del amor. Sin embargo, el suyo es muy diferente al que hacía referencia Wolfram. El héroe no puede dejar de pensar en Venus:

²⁴ He aquí la mujer fatal con casi todos los atributos que se seguirán explotando durante todo el siglo XIX: la belleza, el origen misterioso, el poder del cabello y de la mirada (recuérdese el más alto exponente de ello en la *Salomé* de Wilde), la melancolía, el sueño y la servidumbre de los hombres, por poderosos que sean. Junto a la citada obra de Praz, para el estudio de la mujer fatal son indispensable los trabajos de Bornay (1990 y 1994).

²⁵ Rígidamente codificado por los Minnesänger medievales. Uno de los principales cultivadores de esta idea de amor sería Hartmann von Aue (h.1165-h.1215) y por supuesto, también algunos de los cantores de la ópera, como Wolfram von Eschenbach (1170-1220), que aparte de componer el *Parzival*, también cultivó la poesía lírica. Carlos Alvar desarrolla en su obra las dos ideas de amor que poetizan los Minnesänger (1981: 60-63).

²⁶ “Da blick ich auf zu einem nur der Sterne [...] der Liebe reinsten Wessen“ (Acto II, *Sängerkrieg*).

Sin embargo, sin sentir una nostalgia ardiente/ no puedo a la fuente acercarme;/ he de refrescar el sediento ardor/ y con fiado acerco mis labios,/ bebo a grandes tragos placeres/ en los que nunca se mezcla el temor,/ porque inagotable es la fuente/ ¡lo mismo que nunca se sacia mi deseo!²⁷ (2009: 60).

He aquí los dos tipos de amor. Frente al amor cortés, sin contacto corporal y aquí plenamente espiritual, Tannhäuser reclama el amor carnal (alma/labios) que ha experimentado en el Venusberg, ese que se bebe a grandes sorbos y nunca se agota. Por esta defensa de Venus, el cantor será expulsado de ese lugar sagrado y el héroe decide hacer penitencia e ir a Roma a implorar el perdón papal. Sin embargo, y en oposición al arrepentimiento del héroe medieval, este Tannhäuser romántico tomará esta decisión más por Elisabeth que por remordimiento.

La contraposición entre amor carnal (Venus) y espiritual (Elisabeth) que articula la ópera ha sido ya esbozada, pero sería necesario hablar algo de Elisabeth, pues sólo ella hace que el héroe, aunque sea por breves momentos olvide a la diosa; sólo ella la puede vencer. Wagner delimitó de forma muy precisa en *Ópera y Drama* (1850-51) su idea de mujer perfecta (en lo que a este artículo respecta, a nivel dramático), su “Eterno Femenino”:

La mujer alcanza su plena individualidad sólo en el momento de la entrega. Ella es la ondina que susurra sin alma a través de las ondas de su elemento hasta que al fin recibe el alma por el amor de un hombre. [...] una vez que él [el hombre] se ha reconocido allí [en los ojos de la mujer], también se ha concentrado la facultad universal de la mujer en la necesidad imperiosa única de amar a este hombre con la fuerza universal de la más plena pasión de la entrega” (Wagner 2013: 123).

De acuerdo con esto, el prototipo de mujer “antinatural” sería Venus, la mujer fatal que esclaviza al hombre frente al Eterno Femenino, que da todo de ella por el amado, en un total sacrificio y entrega amorosa. Como la Senta de *El Holandés Errante*, Elisabeth se sacrifica para que el héroe pueda alcanzar la salvación después de haber pecado con Venus. Una mujer que domine al hombre será, según la ideología misógina que tantas mujeres fatales darán a la literatura finisecular, algo altamente peligroso.

Elisabeth intercede ante la Virgen (a la que reza en el inicio del acto III por el alma de Tannhäuser) y Dios por la salvación del protagonista. Impulsa al héroe a pedir perdón por sus pecados y alejarse así de Venus. Afirma Elisabeth: “¡Sabed por mí cuál es la voluntad de Dios!/ ¿Cómo no ha de alcanzar un día la salvación/ mediante la expiación y la penitencia en este mundo el desgraciado al que tiene cautivo un embrujo horriblemente poderoso?”²⁸ (2009: 63). Así, según ella, el héroe no es totalmente responsable de sus pecados, pues ha sido

²⁷ “Doch, ohne sehnsucht [...] mein Verlangen nie erlischt“ (Acto II, Sängerkrieg).

²⁸ “Vernehm durch mich [...] durch Sühn und Buss in dieser Welt?“ (Acto II, Sängerkrieg).

embujado. La heroína-santa opina que se puede salvar del hechizo de Venus mediante la penitencia. Por su parte, Tannhäuser termina dándose cuenta de la “ayuda” de la mujer:

Para llevar a la salvación al pecador,/ el mensajero de Dios se me ha acercado; pero,
¡ay! ¡Para conmoviera licenciosamente/ he levantado a ella mi mirada disoluta!/ ¡Oh,
tú, alto sobre el suelo de estas tierras,/ que me enviaste el ángel de salvación!/
Apiádate de mí que, hundido en el pecado,/ ¡no reconocí, para mi vergüenza, a la
mediadora del cielo!/ ¡Apiádate de mí! ¡Ay, apiádate de mí!²⁹ (2009: 64).

Así, Tannhäuser descubre en Elisabeth a la mediadora del cielo, en busca de su salvación. Por ello marcha a Roma a pedir perdón por sus pecados. El papa no lo perdonará, por lo que vuelve al Wartburg con actitud desafiante y profanadora: “Mi salvación, mi salvación he perdido,/ ahora elijo el placer del infierno”³⁰ (2009: 73). Así, en esa tierra sagrada invoca a Venus, en un arrebató satánico (como advertía la lectura de Baudelaire), quiere condenarse y goza con ello. Como se ha visto, el héroe decide volver a la diosa, y ella aparece de nuevo para acogerlo en su paraíso. Aquí terminaría la historia en la mayoría de los testimonios anteriores de la leyenda, pero Wagner introduce una novedad: el caballero será redimido.

Continuando la comparación con Keats, el sujeto poético de la “Oda a un ruiseñor” muestra un deseo de huida del mundo semejante al que manifiesta el héroe wagneriano en su anhelo de volver a Venus y a su mundo, donde nunca será rechazado. Así se expresa el yo lírico de este poema de Keats:

[...] dejar este mundo sin ser visto/ y contigo perderme en la espesura en sombras//
Perderme, disolverme y olvidar totalmente/ todo lo que en las ramas tú nunca has
conocido:/ el hastío, la fiebre y la angustia de aquí donde los hombres/ se sientan a
escuchar entre sí sus lamentos,/ donde el temblor agita esas últimas, pocas, tristes
canas,/ donde la juventud se vuelve pálido, pobre espectro y se extingue,/ donde el
sólo pensar nos llena de pesares/ y de ojerasas desesperaciones,/ donde no puede
nunca la belleza conservar el fulgor de su mirada/ ni unos nuevos amantes mutuamente
anhelarse más de un día (2010: 163-165).

No es descabellado afirmar que además del satanismo romántico que defiende Baudelaire en el héroe desafiante y que goza con la condenación, también se encuentra este otro sentimiento de huida o regreso al vientre de Venus, hacia la felicidad y el amor eterno. El Wartburg es ahora el espacio sagrado del que se quiere huir; el dolor deseado al principio de la ópera se torna ahora desengaño y anhelo por lo inmutable, al igual que el sujeto poético de Keats quería ir al espacio eterno representado por el canto del ruiseñor. Esta necesidad de los espacios atemporales es una constante en la dramaturgia wagneriana. El Venusberg es uno de ellos, así como también lo es la unión eterna y cósmica entre Tristán e Isolda. También se

²⁹ “Zum Heil den Sündigen zu führen [...] Ach, erbarm dich mein“ (Acto II, Sängerkrieg).

³⁰ “Mein Heil [...] nur sei der Hölle Lust erkoren“ (Acto III, Escena III).

acerca a ello Monsalvat en *Parsifal*, aunque aquí la eliminación del tiempo lineal culmina en el tiempo cíclico³¹, mientras que Tannhäuser busca la supresión del tiempo.

En el final de *Tannhäuser* hay una lucha declarada entre el bien y el mal, entre la lujuria y la virtud, aquellos dos extremos que aparecían ya en las representaciones medievales de Venus. Se contraponen los dos tipos de amor y las dos opciones que se abren al héroe: la salvación de manos de Elisabeth o la condenación eterna si sigue el camino del goce carnal. Después de que el protagonista ha invocado a Venus y justo cuando la diosa va a atrapar al caballero, se invoca a Elisabeth y de nuevo desaparecerá el Venusberg, esta vez, para siempre.

VENUS: ¡Oh ven, oh ven! ¡A mí! ¡A mí!/ WOLFRAM: Un ángel rogó por ti en la tierra,/ pronto volará sobre ti bendiciéndote: ¡Elisabeth! [...] CANTO MASCULINO: ¡Loada el alma que ha huido ahora/ del cuerpo de la mártir devota!/ WOLFRAM: Tu ángel ruega por ti ante el trono de Dios,/ es escuchado... ¡Te has salvado, Heinrich!/ VENUS: ¡Ay! ¡Para mí perdido! (desaparece, y con ella toda la mágica aparición) [...] PEREGRINOS JÓVENES: ¡la salvación del pecador florecerá de nuevo/ en el fuego del infierno!/ Proclamadlo por todo el país:/ con este milagro encontró clemencia!/ ¡Alto sobre el mundo está Dios,/ y su compasión no es chanza!/ ¡Aleluya! [...]”³² (2009: 75).

Se ve así la estructura circular de la ópera, se cierra como comenzó, de nuevo aparece Venus para ser vencida por el amor espiritual. Elisabeth se ha sacrificado para salvar al héroe, lo que constituye el triunfo del amor espiritual y la negación del cuerpo y de lo carnal. No encontramos aquí un final doctrinal; aunque haya símbolos religiosos (la cruz, la Virgen), el sentido último va más allá. Este final es ante todo, el triunfo del Eterno Femenino frente a la corporalidad del amor de la diosa, frente al dominio nocivo y perverso de la mujer fatal. El final es la demostración tan romántica de que el amor verdadero puede redimir al hombre.

3. La diosa finisecular

Lo mismo que al principio se pasó revista por algunas imágenes de Venus anteriores a Wagner, sería interesante hablar ahora, aunque sólo sea en forma de referencia brevísima, de los autores que bebieron de la imagen wagneriana³³, ya sea directa o indirectamente. Esta figura de la diosa como mujer fatal que poetizó Wagner, tanto en su música como en el libreto de la ópera y que popularizó Baudelaire aparece también en Dante Gabriel Rossetti y su

³¹ Siguiendo el tiempo marcado por las estaciones, Parsifal restablece el orden en la corte del Rey Pescador curando la herida de Amfortas con la misma lanza que la abrió.

³² “O komm! Komm, o komm! Zu mir! Zu mir! [...] Halleluja!” (Acto III, Escena III).

³³ Este apartado sirve sólo como demostración de la influencia posterior de la Venus wagneriana en el Fin de Siglo. Se citan algunos autores destacados, pero la nómina completa ocuparía demasiado espacio. Por otro lado la influencia de Wagner y su música fue de importancia capital en los artistas finiseculares, también en el ámbito hispánico. Sobre la recepción de Wagner en España, son interesantes los trabajos de Allegra (1986) y Ortiz de Urbina y Sobrino (2007).

Venus Verticordia (1864-68) (Bornay 1990: 158). Se aprecia aquí un interesante sincretismo entre cristianismo y paganismo herederos de la estudiada imagen wagneriana. Esta imagen de la diosa será cultivada también por Algernon Charles Swinburne (1837- 1909) en su poema *Laus Veneris*, presente en *Poems and Ballads* (1866), ampliamente analizada por Praz (1999: 429). La perversión de la Venus finisecular será exagerada hasta el punto de llegar a la obra de Beardsley *La historia de Venus y Tannhäuser* (póstumamente, 1907) en cuya publicación se proyectó acompañar el texto con los dibujos que el mismo Beardsley había realizado. Tanto en el texto como en las imágenes queda patente el estilo esteticista del autor, donde cualquier contenido o poso moralizante se elimina bajo la premisa única del goce estético y corporal de los personajes.

4. Conclusión

Tannhäuser asume un mito, una tradición cultural y también una tradición operística. Como muy bien analiza Starobinski (2007: 28-29) asistimos a la “derrota de la hechicera”. Venus es abandonada igual que le ocurre a la *Alcina* (1735) de Händel por parte de su amado Ruggiero y a la *Armida*³⁴ (1777) de Gluck. Se ha visto por otro lado cómo la diosa ha cambiado radicalmente desde la amable³⁵ Afrodita clásica para ser la maléfica Venus medieval que arrastra a su caballero al pecado y al goce carnal. Después, la conciencia hace que Tannhäuser abandone el Venusberg. En la ópera, Wagner cambia este hecho. Su héroe abandona a la diosa no por temas de conciencia sino porque añora el dolor y el tiempo. Posteriormente vuelve al Venusberg no sólo porque se le haya negado la salvación, sino porque anhela el placer y la felicidad eterna que le ofrece Venus. Y por último, al contrario que en los testimonios medievales, el héroe es redimido por Elisabeth, el Eterno Femenino. Al margen de cuál sea el final de la ópera, Wagner ha elaborado una imagen muy potente de Venus que llegará al Fin de Siglo. Su reino es una oferta puramente esteticista que deja la moral a un lado. En la ópera vence Elisabeth y el amor espiritual redentor, pero en la historia saldrá victoriosa la diosa Venus, la mujer fatal y su paraíso artificial, donde no se busca la salvación sino simplemente gozar.

³⁴ Starobinski (2007: 28) señala que Wagner conocía esta ópera y que la llegó a dirigir en Dresde. Es interesante subrayar la admiración que el músico alemán sentía por Gluck, al que no para de citar en la primera parte de *Ópera y Drama* (2013: 77-79) como uno de los primeros impulsores de la ópera como espectáculo dramático.

³⁵ Entiéndase esto con matices. Como hemos visto, la Afrodita griega también causa desgracias a quien no la adora (Grimal 1981:11), pero posee un carácter amable que en la Venus cristiana ha desaparecido.

5. Bibliografía

- ALLEGRA, Giovanni (1986): “Sobre la fortuna de Wagner en la España modernista. Los estudios críticos de primeros de siglo”, en KOSSOFF, A. David *et al.* (eds), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 22-27 de agosto de 1983; Brown University, Providence, Rhode Island*. Madrid: Istmo, pp.129-139.
- ALVAR, Carlos (1981): *Poesía de Trovadores, Trouvères, Minnesinger*. Madrid: Alianza Editorial.
- BAUDELAIRE, Charles (2013) *Richard Wagner*. Madrid: Casimiro.
- BERNÁRDEZ, Enrique (2002): *Los mitos germánicos*. Madrid: Alianza Editorial.
- BORNAY, Erika (1990) *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- (1994): *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra.
- CLEATHER, Alice L.(1927) *Tannhäuser y Los Maestros cantores de Nuremberg. Descripción e interpretación con arreglo a los escritos de Wagner*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FRENZEL, Elisabeth (1976) *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2003): *Diccionario de mitos*. Barcelona: Siglo XXI.
- GAVILÁN, Enrique (2013) *Entre la historia y el mito. El tiempo en Wagner*. Madrid: Akal.
- GERRITSEN, Willem P. y VAN MELLE, Anthony G. (2000) *A dictionary of Medieval Heroes*. Woodbridge: The Boydell Press, pp. 265-66.
- GREGOR-DELLIN, Martin (1983): *Richard Wagner: su vida, su obra, su siglo*. 2 vols. Madrid: Alianza Editorial.
- GRIMAL, Pierre (1981) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- HESÍODO (1983): *Obras y Fragmentos*. Ed. y traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos.
- HUSAIN, Shahrukh (1997) *La diosa*. Madrid/Barcelona: Debate/Círculo de Lectores.
- KEATS, John (2010): *Belleza y verdad*. Ed. y trad. de Lorenzo Oliván. Valencia: Pre-Textos.
- MOORMANN, Eric M., y UITTERHOEVE, Wilfried (1997) *De Acteón a Zeus. Temas de mitología clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*. Madrid: Akal.
- ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Pilar (2007): *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- PRAZ, Mario (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.

- SADIE, Stanley (ed.) (1998): *The New Grove Dictionary of Opera. Vol IV.* London: Macmillan.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2009): *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán.* Barcelona: Tusquets.
- SCHAUBER, Vera y SCHINDLER, Hans Michael (2001): *Diccionario ilustrado de los santos.* Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- STAROBINSKI, Jean (2007): *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera.* Madrid: Akal.
- WAGNER, Richard (2009): *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.* Traducción de Miguel Sáenz. Madrid: Teatro Real.
- (2013): *Ópera y Drama.* Trad. de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas. Madrid: Akal.