

HISTORIAS DE ONDINAS Y SIRENAS EN EL IMAGINARIO DE ARTHUR RACKHAM

GEMA NAVARRO GOIG

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

gnavarro@art.ucm.es

Article received on 01.02.2014

Accepted on 25.06.2014

RESUMEN

Figuras míticas de indudable interés como la sirena y la ondina han sido trasladadas al medio literario y han inspirado, a su vez, a artistas que han enriquecido estos textos con sus imágenes. Este artículo se centra en *Ondina*, de La Motte-Fouqué, y *La sirenita*, de Andersen, así como en la interpretación artística de estas obras propuesta por Arthur Rackham.

PALABRAS CLAVE

Arthur Rackham, artista, ilustraciones, mito, ondina, sirenas, La Motte-Fouqué, Andersen.

UNDINES AND MERMAIDS STORIES IN THE IMAGINARY OF ARTHUR RACKHAM

ABSTRACT

Undines and mermaids, mythical figures of undoubted fascination, have been both a source for literary narrative and artistic inspiration for painters and illustrators who have embellished these texts with their images. This essay focuses on *Ondine*, by La Motte-Fouque, and *The Little Mermaid*, by Andersen, as well as on Arthur Rackham's artistic interpretation of these works.

KEYWORDS

Arthur Rackham, artist, illustrations, myth, undine, mermaid, La Motte-Fouqué, Andersen.

1. INTRODUCCIÓN

En este artículo se parte de la visión artística de un ilustrador de las primeras décadas del XX, Arthur Rackham, respecto a dos conocidas obras literarias del XIX cuyas protagonistas son criaturas de las aguas, la ninfa

Ondina y la sirenita. Desde una apreciación literaria decididamente ligada al primer Romanticismo, La Motte-Fouqué dio vida al primer personaje desde un planteamiento estético deudor de dicho movimiento; Hans Christian Andersen creó veintiséis años después el segundo. Las dos protagonistas tienen como punto de partida mitos paganos, aunque en la resolución de ambas historias acaba imponiéndose una perspectiva cristiana; en este sentido, podríamos decir que la presencia del elemento fantástico va unida a la transmisión de valores éticos y religiosos.

Englobaremos ambas obras en el ámbito de los cuentos de hadas, no solo porque así se suele identificar la de Andersen, sino porque también en la de Fouqué hay una serie de condicionantes que participan igualmente de este género literario.

Los cuentos de hadas se encuentran entre los testimonios culturales más antiguos de la tradición oral, siendo este el medio inicial a través del cual se han ido transmitiendo¹. Por lo general, son interpretados como restos verbales de culturas ancestrales que, con el tiempo, se han ido transformando, ganando en complejidad, y en los que va implícito un interés por transmitir con sus desenlaces soluciones a determinados problemas existenciales. En el cuento de hadas se tiende a expresar un conflicto interno en el que, respecto al mito —englobados ambos en las sociedades preliterarias—, se sugiere en mayor medida una posible resolución. En palabras de Walter Benjamin:

El primer narrador verdadero fue y será el contador de cuentos o leyendas. Cuando el consejo era preciado, la leyenda lo conocía, y cuando el apremio era máximo, su ayuda era la más cercana. Ese era el apremio del mito. El cuento de hadas nos da noticias de las más tempranas disposiciones tomadas por la humanidad para sacudir la opresión depositada sobre su pecho por el mito (Benjamin 1991: 15-16).

Entre los pueblos europeos que han sentido una mayor necesidad de profundizar en su folklore, en sus tradiciones orales y escritas, se encuentran los alemanes y escandinavos, nacionalidades a las que pertenecen los autores de los que hablaremos. En el Romanticismo alemán, a modo de compensación por el exceso de racionalismo imperante, la literatura infantil y lo fantástico empiezan a adquirir verdadero valor literario y a desmarcarse de los aspectos fundamentales que dominaban este tipo de obras, tales como el didactismo, la moralidad y el adoctrinamiento religioso. Para el prerromántico y alentador

¹ Sobre la transición de la tradición oral al ámbito literario y sobre la relación entre mitos y cuentos de hadas se puede consultar el capítulo “The origin of Fairy Tales” de Zipes en *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994.

del *Sturm und Drang* Johann Gottfried Herder, el cuento lleva en sí mismo “los vestigios de la creencia del pueblo, de su intuición sensible, de sus energías y sus instintos, de un estado de ánimo en el que se sueña porque no se sabe, donde se cree porque no se ve y donde se actúa con todas las fuerzas con un alma aún intacta y que a menudo no se ha sometido a ninguna cultura” (Jan 1980: 19).

En el Reino Unido, las hadas y sus orígenes cautivaron a los victorianos y fueron sujeto de investigación durante el siglo XIX, organizándose a la sazón exposiciones de arte sobre el tema. Las ilustraciones de Arthur Rackham y la representación de las mismas jugarían un importante papel en el imaginario colectivo de la época posvictoriana.

2. ONDINAS: SUSTRATO MÍTICO Y LITERARIO

Los espíritus de las aguas conocidos como ondinas tienen su origen en creencias ancestrales que van de la tradición grecorromana a la mitología germánicoescandinava. Se trata de seres mágicos y hermosos, extrañas criaturas inmersas en el medio natural que se sienten atraídas por los mortales. Su condición acuática les confiere una personalidad voluble, extraña y caprichosa, y les lleva a adoptar un carácter que puede llegar a ser maléfico y cambiante, asimilable de alguna manera a las fuerzas acuáticas donde habitan: torrentes, ríos y lagos (Plante 1988: 89).

El médico y alquimista suizo del siglo XVI Theophrasto Paracelso escribió sobre estos seres de naturaleza fantástica en su tratado sobre los espíritus elementales *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandribus et de caeteris spiritibus*, en el que expone su teoría sobre la existencia de cuatro tipos de seres espirituales: las ninfas del agua, los silfos del aire, las salamandras del fuego y los pigmeos de la tierra.

El escritor alemán de ascendencia francesa Friedrich Heinrich Karl, Barón de La Motte-Fouqué (1777-1843), inspirado en esta obra, en las del místico de principios del XIX Jakob Böhme y en una leyenda del Renacimiento que cuenta los amores del caballero Peter von Stauffenberg y una ondina, escribe en 1811 la que es considerada su obra maestra, *Undine*, con la que enmarca su adhesión al primer período del Romanticismo alemán.

Aunque existan precedentes de ondinas en Alemania, como la ópera de Ferdinand Kauer *Das Donauweibchen* (1798) y la obra en verso de Achim von Arnim (1805), es realmente la obra de La Motte-Fouqué la que ha pervivido en la plasmación literaria de esta figura mítica. Goethe y Heine fueron, entre otros escritores coetáneos del autor, entusiastas de esta novela que entronca con los cuentos de hadas y que posteriormente inspiraría la ópera *Undine* de

E.T.A. Hoffmann (1816), para la que el mismo Fouqué se encargó de escribir el libreto. La obra anticiparía el argumento de la tetralogía o ciclo del anillo de Wagner compuesta dos décadas más tarde e ilustrada igualmente por Rackham².



Fig. 1. *Undine* (1909). Arthur Rackham.

En esta y en otras obras de Fouqué prevalece el espíritu de los caballeros de la Edad Media junto con un profundo sentimiento por lo militar. En la misma vida del autor se da una alternancia entre su intensa trayectoria bélica en el ejército prusiano y la literaria. Dado el contexto histórico de la Alemania de finales del XVIII no es, por otra parte, sorprendente esta tendencia literaria, existiendo una idealización nacionalista hacia lo medieval y hacia valores tan elevados como el honor, la religiosidad, la introspección y las pasiones humanas. Estos aspectos se manifiestan en Ondina con una cierta ambigüedad, en el sentido de que aunque el relato participa de la mitología nórdica y surge de una base pagana, el sentimiento religioso está muy presente, tanto en la obra como en su autor. Desde este punto de vista, la

² Sobre las referencias musicales que se inspiran en la obra *Undine*, consultar “Ondines y roussalkas : littérature et opéra au siècle XIX en Allemagne et en Russie” (Zidaric 2003: 1-40).

exaltación de la naturaleza acaba por fusionarse con el espíritu del cristianismo.

Ondina parte de un argumento no infrecuente en la tradición del folklore de numerosos pueblos germanos, es decir, de la unión entre un ser sobrenatural y un mortal, de una criatura en busca de un alma, requisito indispensable para conseguir la inmortalidad y que logrará mediante el amor y la fidelidad de un mortal. Permanece en la ninfa el deseo de alcanzar una existencia independiente más satisfactoria, un estadio superior de identidad que supuestamente adquirirá poseyendo esta alma inmortal y que le permitirá acceder a la vida eterna. Aunque, en última instancia, y tras las vicisitudes experimentadas o sufridas, el final feliz no llegará, ya que el amado no cumple con su acuerdo de fidelidad. Subyace en el argumento un pesimismo ontológico en el que los protagonistas son arrastrados por fuerzas sombrías y malignas

La historia, levemente inspirada en una antigua leyenda noruega, trata, a grandes rasgos, de una muchacha adoptada por una pareja de ancianos pescadores que, a su vez, habían perdido a su hija en extrañas circunstancias, pues fue absorbida por las aguas cuando observaba la superficie del vecino lago. Ondina aparece en la vida de estas gentes humildes y conformistas, abandonando su reino acuático, su palacio bajo el agua. Es un ser que contrasta con ellos por su encanto, belleza y vivacidad, y que atrae la atención del príncipe Huldebrand, personaje que recala en el lugar tras evitar el tenebroso bosque circundante y que va a ser el elegido por ella para lograr su objetivo, la adquisición de un alma como la de los humanos. Tras diversos avatares, Ondina marcha con él para casarse en el castillo de Ringstetten³. En el transcurso de la historia se sucederán transformaciones sobrenaturales de Ondina y apariciones de su tío Kühlenborn, malvado espíritu de las cascadas del bosque. Mientras, el príncipe la engaña con Bertalda, auténtica hija del viejo pescador y su mujer. Este hecho propicia el regreso de Ondina al lago. Más tarde, el príncipe se arrepiente y la llama desde la orilla; ante sus súplicas, la ninfa emerge de las aguas y le advierte que de entonces en adelante ella va a representar un peligro mortal para él. Al final de la historia, el enamorado príncipe, en un último abrazo, encuentra la muerte ahogado en los brazos de Ondina y esta se convierte en una fuente que rodea su tumba.

Las páginas de esta obra están repletas de hipérboles fantásticas, de un melancólico misterio, de figuras sobrenaturales donde lo real y lo maravilloso

³ Parece ser que el autor se inspiró directamente en su propiedad familiar, el castillo de Sacrow, y en su lago como lugar donde surge la protagonista.

se mezclan. Existe un componente filosófico e incluso teológico en las historias de *Ondina* y *La sirenita*, unido a los misterios del amor y al deseo de inmortalidad frente a la inevitabilidad de la muerte; ambos autores parten del principio de que el hombre es inmortal debido a que posee un alma inmortal (Humières 2008: 89). Partiendo las dos de mitos paganos se impone el espíritu del cristianismo. Por último, la doble naturaleza de la relación entre seres sobrenaturales y humanos unida al sentimiento de traición y a la transgresión de un tabú, precipitan un final desgraciado y la imposibilidad de conseguir un ideal.

3. SIRENAS: SUSTRATO MÍTICO Y LITERARIO

Figura mitológica ligada esencialmente al mar, símbolo de lo mudable, de lo iniciático, cuyas profundidades se perciben vinculadas al misterio, la sirena⁴, habitante emblemática de este medio, ha formado parte durante siglos del acervo cultural, con diferentes interpretaciones y distintos roles sociales, con formas cambiantes que oscilan entre la mujer-pájaro de sus orígenes —cabeza de mujer y cuerpo de pájaro— y las que identificamos hoy en día con torso de mujer y cola de pez, habitantes de las islas rocosas y de los arrecifes.

Jorge Luis Borges narra en su *Libro de los seres imaginarios* que “para Ovidio, son aves de plumaje rojizo y cara de virgen; para Apolonio de Rodas de medio cuerpo arriba son mujeres y, abajo, aves marinas” (1983: 185). De igual manera, han podido ser consideradas como ninfas acuáticas o asimiladas con monstruos o demonios e, incluso, confundidas con cetáceos como los manatíes. De este último hecho nos habla José Durand en su libro de sugerente título *Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes*, refiriéndose a las primeras expediciones a América y al equívoco por parte de los españoles cuando creían ver sirenas y realmente se trataba de estos mamíferos marinos. Frente a las costas de La Española, el mismo Colón escribe en su diario de navegación (*Diario del Primer viaje*, «Miércoles, 9 de enero»):

El día pasado, cuando el Almirante iba al río del Oro, dixo que vido tres serenitas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara (1984: 111-112).

⁴ En el idioma inglés se aprecia una clara distinción entre las sirenas clásicas (sirens) y las que poseen cola de pez (mermaids).

Es a partir de Homero y su célebre *Odisea* cuando el mar alcanza su dimensión más literaria y aventurera, y los prodigios y mitos como las sirenas van adquiriendo protagonismo. Sin embargo, el autor en este caso no nos va a proporcionar una descripción de su forma (Rétif 2005: 79). Es bien conocido el periplo de la navegación de Ulises: las sirenas y sus cantos ejercen un inexorable poder de atracción sobre él y su tripulación, y para no perecer ahogados por las aguas, tapa los oídos de los remeros y ordena que le aten al mástil de la embarcación.

A comienzos del siglo XIX, debido a la tendencia del Romanticismo de considerar el pasado como un tiempo mejor, crece el interés por mitos, cuentos y leyendas, y la figura de la sirena resurge con intensidad en la literatura germánica. Se desprende de uno de sus atributos, el canto, para resaltar su extraordinaria belleza como elemento de mágica seducción.

Hans Christian Andersen (1805-1875) se inspira directamente en la Ondina de La Motte-Fouqué para su relato *La sirenita* (1837) (*Den lille Havfrue* o, literalmente, la muchacha del mar) del que ha retenido lo esencial: el deseo de inmortalidad y la complejidad de los amores humanos (Joshi 2006: 447-448). Es, por su transfondo filosófico y simbólico, un texto que va más allá del género en el que se le incluye, el cuento de hadas. Como especificaba el mismo Andersen, por su estilo y esencia, estas obras deberían llamarse historias; también nosotros podríamos añadir *kunstmarchen* o cuentos de arte, tal como se denominaban a este tipo de textos en el romanticismo alemán.



Fig. 2. *The Little Mermaid*. Kay Nielsen.

La sirenita es un personaje sin nombre propio que la individualice, tal como es habitual en tantos cuentos que conforman la narrativa infantil. Vive en el fondo del mar en un auténtico reino acuático donde habita con su padre, el rey del mar, y sus cinco hermanas mayores. Su educación corre a cargo de la abuela, cuya influencia es esencial en la pequeña, ya que incentiva su voluntad cognitiva, cualidad poco común en otras heroínas de cuento:

Pero el mayor placer de la pequeña sirena se cifraba en escuchar lo que su abuela contaba de los hombres que vivían fuera del mar; le encantaban aquellas historias de barcos, de ciudades, de personas y animales; era para ella verdaderamente prodigioso que de las flores terrestres emanasen fragancias, pues las del mar eran inodoras; que fuesen verdes los bosques, y que los peces de allá cantasen tan dulcemente que deleitasen los oídos. La abuela llamaba peces a los pájaros para que la pequeña sirena pudiese comprenderla, ya que nunca los había visto (Andersen 1978: 168).

El contrapunto de esta figura benéfica lo aporta la bruja del mar, a la que acude la pequeña sirena para lograr la transformación que le posibilitará acceder al mundo de los humanos. El núcleo de la historia es, por lo tanto, un universo esencialmente femenino frente a los personajes determinantes que rodean a la protagonista de *Ondina*. La protagonista de la obra de Andersen es capaz de tomar arriesgadas decisiones y trascender las convenciones sociales y la frontera entre los sexos. Pero, no obstante, para acceder al mundo de los humanos debe realizar un gran sacrificio, ya que el intercambio acordado con la bruja del mar consiste en perder uno de sus atributos más importantes, la voz, a cambio de una poción para convertir su cola en piernas. Se atreve a arriesgar todo para conseguir el amor del príncipe al que, por otra parte, e incidiendo en su aspecto heroico, logra salvar. El sacrificio no roza lo exclusivamente convencional, como pudiera parecer, sino que está motivado por el espíritu aventurero de la heroína y su afán de conocer otro mundo.

Para volver a ser sirena, deseo determinado por el compromiso del príncipe con otra joven, debe asesinarlo con un puñal que le da la bruja. Rechaza esta posibilidad y se sumerge en el mar, donde en premio a su sacrificio, su cuerpo se transforma en espuma para elevarse y renacer convertida en una “hija del aire”, consiguiendo así un alma inmortal.

Al igual que en otras obras de Andersen y posiblemente como reflejo de la compleja personalidad del autor, aparece una visión ciertamente pesimista en la que prevalece la inexorabilidad del destino. Los personajes soportan incontables humillaciones y su sufrimiento puede ser considerado como una muestra de superioridad espiritual (Tatar 2002: 315).

En *La sirenita* y en *Ondina* los finales implican autodestrucción, debido al anhelo de sus protagonistas de pertenecer al reino de los humanos y conseguir un alma inmortal. Son historias de amor que acaban mal, fundiéndose ambas heroínas en el medio natural del que parten. Subyace en las dos narraciones un sentimiento melancólico. Citando a Gaston Bachelard:

Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia (Bachelard 1994: 141).

Por otra parte, estas ninfas han dejado de manifestarse como seres maléficos y traicioneros para pasar a convertirse en criaturas románticas y enamoradizas, cuya máxima aspiración es casarse con un mortal para llegar a conseguir un alma. De alguna manera, han perdido parte de su poder y autonomía y han ganado en fragilidad.

4. NINFAS ACUÁTICAS EN LA OBRA DE ARTHUR RACKHAM

Arthur Rackham (1867-1939) es el representante más significativo de la llamada “Golden Age of Book Illustration” que se desarrolló en Gran Bretaña desde principios del siglo XX hasta la Primera Guerra Mundial. Formaron parte de él ilustradores tan destacados como Edmund Dulac, Kay Nielsen, Charles Robinson, N.H. Robinson o Hugh Thomson.

Fue el primero de estos ilustradores en publicar en los llamados *gift books*, libros ilustrados en cuidadísimas ediciones en los que la temática giraba en torno al folklore, cuentos de hadas, mitos y leyendas. El clima social propiciaba la fascinación por el exotismo, las reminiscencias góticas, medievales y renacentistas y, en última instancia, la fantasía como forma de escapismo frente al auge de la industrialización y la rigidez moral de la época victoriana. Estos libros se convertirían en objetos de arte en sí mismos. En este sentido podríamos decir que se había cumplido el deseo de uno de los diseñadores emblemáticos de pocas décadas antes, William Morris, cuyas obras en la última parte de su vida estuvieron estrechamente ligadas al libro y que mantuvo una visión crítica respecto a las ediciones de la época victoriana.

El avance de las técnicas de impresión propició este tipo de ediciones de las que formaron parte algunas de las mejores obras ilustradas de su tiempo. El uso de la tricromía podía facilitar la reproducción de una amplia gama cromática que, junto con un papel de calidad, iba a revolucionar el ámbito del libro ilustrado, posibilitando que las imágenes de los ilustradores adquirieran

un carácter pictórico fiel a las ilustraciones originales. Las encuadernaciones eran en tela, con dibujos grabados en dorado y también en ediciones numeradas encuadernadas en pergamino. De alguna manera, podrían considerarse como el equivalente literario de los *coffee tablet books* de hoy en día, libros de tapa dura y gran formato con una edición exquisita y abundantes ilustraciones.

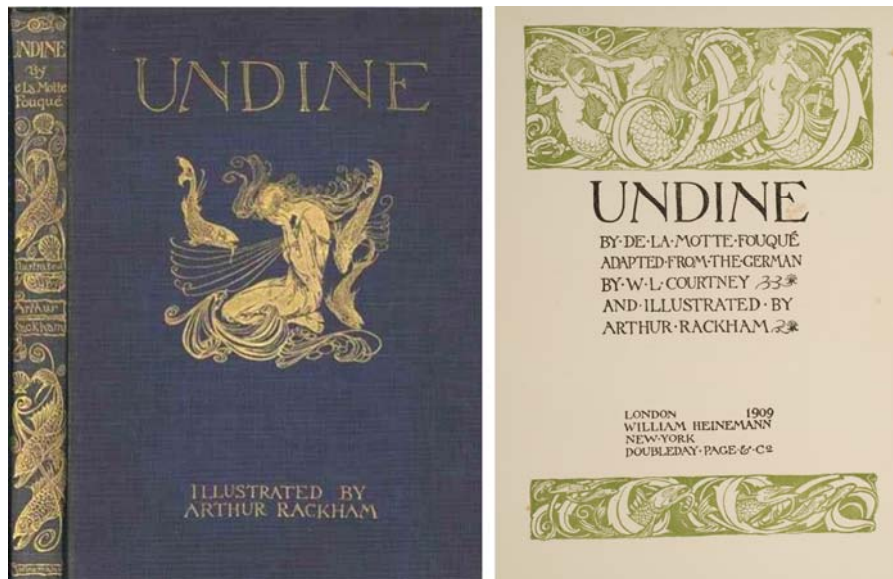


Fig. 3. *Undine* ilustrada por Arthur Rackham. 1ª edición (1909). Gift book.

Se puede decir que en la obra de Arthur Rackham se da una mezcla de un sentido de lo grotesco revestido de gracia y encanto, tal como lo describe E.V. Lucas (Hamilton 1995: 9). Sus imágenes no buscan lo complaciente, agradable o decorativo, sino que van más allá, conmueven al espectador proporcionándole una información que trasciende el texto del que parte. En palabras de Estés:

[...] también podemos pensar en la ilustración como un arte refinado. Pues bien, las ilustraciones de Rackham pertenecen a este último grupo. Son fantasmagóricas, se percibe en ellas una cualidad etérea, denotan hambre, distorsión de la escala, ofenden a lo perfecto e ilustran anomalías de toda clase. Poseen elementos fuertemente simbólicos, antiguos en sentido poético y político [...] (Estés 2001: 35).

Una de las características que encontramos es la fusión entre magia y realismo, entre el mito y lo tangible. En estas imágenes, donde la técnica y el estilo son impecables, se aprecia un profundo conocimiento de la anatomía y unas cualidades para el dibujo nada comunes. La línea es predominante, posee a partes iguales fuerza y delicadeza y se recrea en elementos recurrentes tales como árboles retorcidos, ondulaciones acuáticas, raíces y rostros

arrugados, abundantes en toda su obra. El color es un elemento que la complementa con su gama reducida, tonos tierra, armonización cromática y una extraordinaria delicadeza. Arthur Rackham se benefició en sus reproducciones del proceso fotomecánico de la tricromía, usado en Gran Bretaña a partir de 1904 y que revolucionaría la impresión en color. El dibujo original era fotografiado a través de filtros azul, verde y rojo para conseguir tres planchas de impresión que se imprimían en los colores complementarios de los negativos: amarillo, magenta y cian; de esta manera se conseguía una mezcla que se aproximaba plenamente al color del original. Las imágenes de Rackham, con sus suaves tonos, podían ser reproducidas con una gran fidelidad. El propio artista supervisaba el resultado del proceso de impresión.

Tras sus primeros años como ilustrador, a partir de 1893 realizaría una serie de obras en las que se aprecia una búsqueda de estilo; academicistas, con unas notables dotes para el dibujo pero sin llegar a alcanzar una cierta originalidad. *Undine* de La Motte-Fouqué, en la edición ilustrada por Rackham de 1909, reanuda la consolidación de su estilo iniciado con el clásico de Washington Irving *Rip Van Winkle* y su edición ilustrada de 1905 y continuado por las ediciones de 1906 de *Peter Pan in Kensington Gardens*, de J. M. Barrie —sería el propio autor quien se las encargaría—, la de 1907 de *Alice's adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll, la de 1908 de *A Midsummer Night's Dream*, de Shakespeare, hasta su obra póstuma ilustrada en 1940 del clásico de la literatura inglesa *The Wind in the Willows*, de Kenneth Grahame.

Aunque algunas de estas obras las consideramos literatura para adultos, se le ha identificado sobre todo con los cuentos de hadas, que para él eran parte de nuestro modo de pensar y de expresarnos en el día a día, y que podían resultar una ayuda para dar forma a nuestra vida. Por lo que respecta a su postura frente a la función del ilustrador y los textos que refleja en imágenes, reivindicaba la valoración del trabajo de este. Según sus palabras:

An illustration may legitimately give the artist's view of the author's ideas; or it may give his view, his independent view of author's subject. But it must be the artist's view; any attempt to coerce him into a mere tool in the author's hands can only result in the most dismal failure (Meyer 1983: 157).

Undine (Ondina) se compone de un gran número de ilustraciones que, al término de la edición, fueron expuestas en las prestigiosas Leicester Galleries de Londres, como venía siendo habitual con las mejores obras de Rackham. Las de color, impresas por un solo lado, ilustran una escena completa, en un papel de mayor calidad y situadas separadas del texto. El resultado es la enfatización de la propia imagen para dar lugar a una obra autónoma con

valor estético en sí misma. Parte del poder del relato viene dado por las imágenes que lo acompañan.

En algunas de ellas se aprecian reminiscencias de Richard Doyle, George Cruikshank y, sobre todo, de los grabados de Durero. Esta influencia se materializa en aspectos tales como la distribución de las masas, el tratamiento de la perspectiva, la complejidad de la composición, los finos detalles lineales e, incluso, en el tratamiento de las nubes del paisaje. El propio autor señaló que este hecho era un cambio cualitativo en su obra y podía conectar mejor con el público adulto, según él mismo manifestó en diferentes entrevistas (Hamilton 1995: 98, 99).

Completan las diez ilustraciones a toda página y en color otras en blanco y negro de pequeño tamaño que apoyan el encabezamiento de cada capítulo y su final; a veces son minúsculas y se intercalan con el texto representando una serie de extraños personajes no necesariamente protagonistas del mismo. Contrasta esta distribución con las típicas ilustraciones victorianas reducidas al frontispicio y a algunos dibujos a toda página. No se puede decir por tanto que las imágenes de Rackham complementen un texto, las ilustraciones trascienden el mero contenido y conducen a una experiencia estética de contemplación.



Fig. 4. *Undine*. Arthur Rackham.
(frontispicio).



Fig. 5. *Undine*. Arthur Rackham.

Entre las ilustraciones que realizó para *Ondina* se encuentra la que para el autor constituía una de sus preferidas entre el conjunto de su obra —parece una elección difícil teniendo en cuenta sus casi doscientas ilustraciones—. (Hamilton 1995: 99). Se trata de la situada en el frontispicio de la edición original, cuyo nombre es “*Undine, wilt thou for once leave off these childish pranks?*”. En ella se aprecia a la ninfa en la mitad izquierda de una composición claramente dividida en dos, pero con un nexo iconográfico en el tratamiento de las ondas del cabello y del elemento acuático en el que, casi inapreciablemente, se adivinan extraños seres antropomórficos fundidos con las líneas ondulantes. El tratamiento del agua es abigarrado y junto con el cabello, los ropajes agitados por el viento y los retorcidos árboles componen un entramado lineal que confiere a la imagen un considerable dinamismo.

Otra imagen representa la protagonista a caballo acompañada por dos figuras encapuchadas; es la denominada “*Little niece, forget not that I am here with thee as guide*”. Es interesante reseñar la similar estructura con el grabado a buril de Alberto Durero *El caballero, la muerte y el demonio*, sobre todo en cuanto a la distribución de los elementos de la imagen y a la composición de las formas. Como en muchas de sus obras, los personajes ocupan gran parte del espacio, confiriendo a la imagen una considerable fuerza expresiva. Las ilustraciones en las que aparece Ondina son especialmente exuberantes, ya que el autor se recrea en mostrar la fuerza de los elementos con una gran libertad en la representación de lo acuático. El agua está tratada de forma peculiar, con un énfasis en la estilización de las exageradas curvas acuáticas que adquieren un tratamiento ornamental. Entre ellas se adivinan extraños rostros que no se aprecian en una primera visión.

El color, al modo de los pintores renacentistas, era aplicado en sucesivas capas de colores transparentes, con veladuras y una gama cromática reducida; la superposición daba como resultado una gran riqueza de matices tonales.

La sirenita (1932) pertenece a sus ilustraciones para los *Fairy Tales* de Andersen. Combina la representación cromática — solo en una de las imágenes— mediante la técnica de tinta china y acuarela, con siluetas tradicionales en negro. Estas siluetas preceden a dos obras de 1919 y 1920, *Cinderella* y *Sleeping Beauty*, respectivamente, que fueron totalmente ilustradas con esta técnica. Parece acertado por parte de Rackham incluirlas en la de Andersen, haciendo referencia a la destreza del escritor en este tipo de representación plástica. Los personajes están dotados de una singular gracia, las formas redondeadas son dominantes y también, como en otras de sus obras, la profusión de detalles es considerable. Otra de ellas es bastante peculiar, pues se trata de una imagen sintética construida mediante un juego

de masas blancas y negras donde se dibujan las formas de las tres sirenas en negativo, es decir, en blanco.

La imagen de color es quizá la más destacable; representa a toda página y con una gama cromática limitada a tonos verdosos y azulados la figura de una estatua sumergida en el mar y a la protagonista abrazada a ella. Los matices son marmóreos y el interior de los dos personajes parece transparentar y fundirse en el medio acuático. Se trata de una anticipación del posterior desenlace de la historia, ya que esta escultura procedente de un naufragio es la que hace soñar a la sirenita con otros mundos.



Fig. 6. *The Little Mermaid*. A. Rackham.

Las ilustraciones de Rackham ejercieron una considerable influencia en otra manifestación artística; nos estamos refiriendo a la música de Claude Debussy y *Undine* —igualmente sucedería con las de *Peter Pan*—. Compositor de una marcada anglofilia e interesado en las manifestaciones artísticas más selectas de su tiempo, entre ellas los libros ilustrados, esta obra inspiró el prelude del mismo nombre, *Ondine*.

Por último, cabe citar a dos artistas coetáneos, esta vez plásticos, que según opinión personal, representan los mejores ejemplos, junto con

Rackham, de la ilustración del libro en las primeras décadas del siglo XX; se trata del francés Edmund Dulac (1882-1953) y del danés Kay Nielsen (1886-1957), que igualmente realizarían sendas obras sobre el tema de *La sirenita*⁵. En el caso de Dulac el resultado fueron unas extraordinarias ilustraciones en las que predomina el tratamiento de la mancha —frente al mayor interés por la línea de Rackham—, de reminiscencias exóticas, con una gran riqueza textural y un delicado tratamiento de los fondos. Por otra parte, existe un fuerte vínculo iconográfico entre los primeros trabajos de Dulac y la obra de Rackham.

Nielsen, establecido en Estados Unidos en su última etapa, preparó en 1940 con la productora Disney ilustraciones de esta misma obra para la realización en película de dibujos animados; sin embargo, el proyecto sería interrumpido por la llegada de la Segunda Guerra mundial. Su obra, de una extraordinaria elegancia, llama la atención por la rotundidad de su composición y al mismo tiempo por su delicada factura.

5. CONCLUSIONES

En este artículo se ha revisitado el mito de la ondina y de la sirena, comprobando la pervivencia del mismo y la capacidad de adaptación a diferentes manifestaciones artísticas. Arthur Rackham expresó de forma gráfica su particular visión de ambos personajes, enriqueciendo los textos literarios gracias a la calidad de sus ilustraciones.

Las imágenes que creó para *Ondina* poseen una mayor complejidad y se encuentran entre las preferidas por el propio autor. En ellas se observa su facilidad para lograr un dominio lineal que magnifica la representación del elemento acuático. No obstante, en las dos narraciones se aprecia una fascinación por estos mundos mágicos de los espíritus elementales y su interés por los mitos germánicos. Heredera de las cualidades plásticas reseñadas anteriormente, destacaríamos, siendo una apreciación personal, la obra de la excelente ilustradora contemporánea Lisbeth Zwerger.

Las ilustraciones de Rackham dejarían huella en otra manifestación artística, como la música impresionista de Claude Debussy.

⁵ Sobre la obra de estos autores, pueden verse los estudios realizados por Larkin (1975) y White (1976).



OBRAS CITADAS

- Andersen, Hans Christian (1978). *Cuentos de Andersen*. Trad. Eugenio Sotillos. Barcelona: Toray.
- Bachelard, Gaston (1994). *El agua y los sueños*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (1991). “El narrador”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: iluminaciones IV*. Intr. y sel. Eduardo Subirats. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus.
- Borges, Jorge Luis (1983). *Libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Bruguera.
- Colón, Cristóbal (1984). *Diario del Primer viaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Estés, Clarissa Pinkola (2001). “La medicina de los cuentos”. Prólogo. *Cuentos de los Hermanos Grimm*. Barcelona: Ediciones B.
- Hamilton, James (1990). *Arthur Rackham: A Life with Illustration*. Londres: Pavilion.
- Humières, Catherine d’ (2008). *D’un conte à l’autre, d’une génération à l’autre*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Jan, Isabelle (1980). “Érase una vez...”. *Camp de l’arpa 73*, marzo: 17-24.
- Joshi, S. T. (2006). “Icons of the Horror and the Supernatural”, en Mike Ashley, ed. *The Sea Creature*. Westport, Connecticut: Greenwood Press : 441-472.
- La Motte Fouqué, Friedrich, barón de (2002). *Ondina*. Trad. Carmen Bravo Villasante. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Larkin, David (1975). *Kay Nielsen*. New York: Peacock Press.
- Meyer, Susan E. (1983). *A Treasury of the Great Children’s Book Illustrators*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Plante, Christine (1988). “Ondine, ondines-femme, amour et individuation”. *Persée* 18.62: 89-102.
- Rétif, Françoise (2005). “Cette beauté qui tue. Le beau et le mythe des sirènes”. *Revue Germanica* 37 : 79-87.

Tatar, María (2002). *Los cuentos de hadas clásicos anotados*. Barcelona: Crítica, “Ares y Mares”.

White, Colin (1976). *Edmund Dulac*. Londres: Studio Vista.

Zidaric, Walter (2003). “Ondines et roussalkas : littérature et opéra au XIX^e siècle en Allemagne et en Russie”. *Revue de littérature comparée* 305: 1-40.

Zipes, Jack (1994). *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*. Lexington: The University Press of Kentucky.