

«Art never expresses anything but itself»: Las acotaciones artísticas en *An ideal Husband* de O. Wilde

M.^a ISABEL MANSILLA BLANCO
Universidad de Valladolid

Oscar Wilde era un gran aficionado a la pintura, la escultura y en general a cualquier manifestación artística y decorativa¹. En este artículo me he planteado el análisis de las acotaciones de Oscar Wilde que aparecen en su obra *An Ideal Husband* y que hacen referencia a otras artes tales como la escultura y la pintura para así descubrir su significación dentro de la obra.

En la primera escena² Wilde nos sitúa en un contexto muy afrancesado y artificial³. Los artistas elegidos son los mejores representantes del estilo Rococó francés que se caracterizan por la profusión decorativa⁴. En un lugar preferente se halla el tapiz «The Triumph of Love» realizado a partir de un cartón dibujado por Boucher. En primer lugar, es interesante señalar que Wilde no ha elegido un simple cuadro sino un tapiz, que se caracteriza por ser una labor tejida en la que las figuras que la decoran forman parte de la trama, a diferencia

1. H. PEARSON, *The Life of Oscar Wilde*, Penguin Literary Biographies, London, 1985, pág. 168: «He exercised a considerable influence on furniture, ornaments, wall-paper, window-curtains, women's clothes, and the rest of it; and by the nineties the restrained decorative schemes of William Morris, Ford Madox Brown, and the Pre-Raphaelites had given place to the rich brocades, rose-coloured tented ceilings, yellow satins, luminous jewels, and lavished flowers admired by Wilde».

2. O. WILDE, «An Ideal Husband», en *The Importance of Being Earnest and other Plays*, Penguin, London, 1986, pág. 153: «The room is brilliantly lighted and full of guests. At the top of the staircase stands Lady Chiltern, a woman of grave Greek beauty, about twenty seven years of age. She receives the guests as they come up. Over the well of the staircase hangs a great chandelier with wax lights, which illumine a large eighteenth century French tapestry –representing the Triumph of Love, from a design by Boucher– that is stretched on the staircase well. The sound of a string quartette is faintly heard. The entrance on the left leads to other reception-rooms. Mrs. Marchmont and Lady Basildon, two very pretty women, are seated together on a Louis Seize sofa. They are types of exquisite fragility. Their affectation of manner has a delicate charm. Watteau would have loved to paint them».

3. Katharine Worth interpreta el contexto rococó de la siguiente forma: «Visual taste leans to the Eighteenth century (a suggestion here of nostalgia on Wilde's part for Augustan civility and rationalism)». K. WORTH, *Oscar Wilde*, MacMillan, Londres, 1983.

4. O. WILDE, «The Decay of Lying», en *The Complete Works of Oscar Wilde*, pág. 978: «Art begins with abstract decoration, with purely imaginative and pleasurable work dealing with what is unreal and non-existent. This is the first stage. Then Life becomes fascinated with this new wonder, and asks to be admitted into the charmed circle. Art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms, is absolutely indifferent to fact, invents, imagines, dreams, and keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style, of decorative or ideal treatment».

del bordado. Las figuras que el tapiz muestra forman parte de la trama al igual que los personajes de Wilde entretejen el desarrollo de la obra: el mensaje de Wilde es claro, sus personajes formarán parte de este tapiz que representa el triunfo del amor.

Si la elección del objeto decorativo es importante, la elección del ejecutor, en este caso Boucher, es aún más. Boucher fue pintor de Luis XVI y gran protegido de Mme. Pompadour cuando ésta, al pasar los años, pasó de ser la amante oficial del rey a ser su primer ministro. Es el pintor por antonomasia de la figura femenina, en particular, la mujer francesa de su época. Se le ha considerado por su temática en ocasiones atrevida y frívola, como un pintor de la decadencia por ceder a los caprichos de Mme. Pompadour⁵. Utiliza el color dorado, característico no sólo de su estilo sino de toda la decoración rococó, con gran profusión. El simbolismo del dorado como imitación del oro pero sin serlo adquiere gran significación en *An Ideal Husband*. La decoración, la forma son fundamentales pero ofrecen una imagen que no se ajusta a la realidad: Robert Chiltern es oro puro en la vida política inglesa y a los ojos de su esposa, mientras el color dorado de su máscara social se diluye en el momento en que Lady Cheveley le desenmascara. Por otro lado, el color dorado en un tapiz se traduce en amarillo en muchas ocasiones con lo cual aparece el color típico de la decadencia en el attrezzo de una de las comedias socialmente más aceptadas de Wilde en su tiempo.

En la misma acotación aparece la figura de Watteau asociado a Mrs. Marchmont y Lady Basildon el cual, a juicio de Wilde estaría encantado de retratar a ambas por su exquisita fragilidad y encanto delicado. Este pintor tampoco ha sido elegido al azar para completar la frase. Si analizamos la personalidad de Watteau como pintor descubrimos cosas muy interesantes. Sabemos que al igual que Boucher es el máximo exponente del Rococó y su estilo está muy influenciado por las «chinoiseries», es decir, obras hechas en Occidente pero imitando o copiando un modelo chino, propia sobre todo del Rococó y especialmente en el campo de la porcelana y la decoración. Por tanto Wilde compara a Mrs. Marchmont y a Lady Basildon con la porcelana decorativa de estilo oriental propia del Rococó con su exquisita fragilidad. Es significativo el gran número de alusiones a las máscaras que aparecen en esta obra. En el caso de nuestras dos damas su máscara social es exquisita, bella, artística. Wilde se reafirma en su gusto por este tipo de máscara embellecedora de la sociedad en su ensayo crítico «The Decay of Lying» cuando habla del arte japonés:

«Now, do you really imagine that the Japanese people, as they are presented to us in art, have any existence? If you do, you have never understood Japanese art at all. The Japanese people are the deliberate self-conscious creation of certain individual artists. If you set a picture by Hokusai or Hokkei, or any of the great native painters, beside a real Japanese gentleman or lady, you will see that there is not the slightest resemblance between them»⁶.

Volviendo de nuevo al estilo de Watteau, éste se especializó en la temática de las fiestas galantes de la que se le tiene por creador, por tanto la alusión a dicho artista en el marco de la fiesta de los Chiltern es más que apropiada. Sus características esenciales son el tono sensual y refinado de sus composiciones, el colorido dorado y el trabajo minu-

5. *The New Encyclopaedia Britannica*, vol. 2, pág. 416.

6. O. WILDE, «The Decay of Lying», en *The Complete Works of Oscar Wilde*, pág. 988.

cioso de las calidades matéricas⁷. Sensualidad y refinamiento son características comunes a toda sociedad decadente. El Rococó se desarrolló como estilo a finales del siglo XVIII y la sociedad que Wilde describe pertenece a finales del XIX. Sin embargo, pocas cosas han cambiado: los cortesanos franceses correteaban por los jardines de Versalles disfrazados de pastores y rústicos olvidándose de la realidad al igual que la sociedad victoriana inglesa se disfraza para aparecer en las fiestas de sociedad portando su correspondiente máscara, en particular las mujeres⁸. El decadentismo de Watteau se da no sólo en su temática sino también en la calidad de sus cuadros ya que al no limpiar su paleta ninguno de sus colores son nítidos. Esta falta de nitidez se puede aplicar a la equívoca moral victoriana que todos los personajes de Wilde profesan en las relaciones con el sexo opuesto (a excepción del dandy, claro): represión absoluta de todo impulso natural (en particular los sexuales) frente a las flagrantes infidelidades que ocurren en la sociedad y que sus componentes se entretienen en relatar como escándalos para una moral externa y que ninguno de ellos sigue.

La imagen se completa al final del primer acto cuando la luz se reduce hasta iluminar solamente el tapiz que representa el triunfo del amor mientras en la acción dramática el triunfo momentáneo es el del dinero, el chantaje, el juego político⁹.

Pero no son sólo las mujeres los objetos de ciertos pintores. En el caso de Lord Caversham, Wilde nos lo describe como un retrato de Lawrence¹⁰. Dado lo escueto de la explicación de la apariencia de Lord Caversham la intención de Wilde es clara: debemos sacar nuestras conclusiones a partir de la pintura de Lawrence que se caracteriza por el brillo superficial y artificioso de sus retratos a los cuales no imprimió una gran caracterización. En sus obras flota un encanto delicado y sensual. Por lo tanto, a pesar de su edad y posición, Lord Caversham descrito a través de las características formales de la pintura de Lawrence no ofrece tal seriedad, sino que está inmerso en el ambiente decadente de toda la obra y prevalece su falta de carácter. La fina ironía de Wilde aparece aquí claramente reflejada.

El siguiente personaje descrito mediante una manifestación artística es Mabel Chiltern a la que compara con una estatuilla de Tanagra¹¹. La escultura de Tanagra es de barro cocido y pertenece a la época helenística, conocida por otros como alejandrina cuya deno-

7. J. PUJOLAN, *Historia del Arte*, Salvat, Barcelona, 1916, Tomo III.

8. Como ejemplo es interesante el breve diálogo entre Mrs. Marchmont y Lady Basildon en la primera escena del acto primero: *op. cit.*, pág. 153:

MRS. MARCHMONT: «Going to the Hartlocks' tonight, Margaret?»

LADY BASILDON: I suppose so. Are you?»

MRS. MARCHMONT: Yes. Horribly tedious parties they give, don't they?»

LADY BASILDON: Horribly tedious! Never know why I go. Never know why I go anywhere.

MRS. MARCHMONT: I come here to be educated.

LADY BASILDON: Ah! I hate being educated!».

9. *Op. cit.*, pág. 179: «The servant puts out the lights. The room becomes almost dark. The only light there comes from the great chandelier that hangs over the staircase and illumines the tapestry of the Triumph of Love».

10. *Op. cit.*, pág. 154: «Enter Lord Caversham, an old gentleman of seventy, wearing the riband and star of the Garter. A fine Whig type. Rather like a portrait by Lawrence».

11. *Op. cit.*, pág. 154: «Mabel Chiltern is a perfect example of the English type of prettiness... She has the fascinating tyranny of youth, and the astonishing courage of innocence. To sane people she is not reminiscent of any work of art. But she is really like a Tanagra statuette, and would be rather annoyed if she were told so».

minación también recuerda la decadencia de la época clásica. El mismo Wilde cita este tipo de escultura en «The Critic as Artist»¹². De esta época alejandrina datan sus ejemplos más representativos. No son esculturas propiamente dichas sino estatuillas de pequeño formato y fines decorativos. Generalmente representan figuras femeninas envueltas en amplios ropajes, interpretadas como imágenes de una divinidad de la Naturaleza que perderán poco a poco su sentido religioso para representar actitudes cotidianas con vestidos azul claro o rosa, el cabello entre rojo y moreno y el calzado rojo. Los bordes de los abanicos, –que aparecen en ellas por su fuerte influencia oriental–, y los accesorios en general son dorados. Verde y amarillo escasean. Los colores oscuros no se emplean y el efecto de conjunto es claro y alegre¹³. Una vez descritas las características generales de dichas estatuillas tenemos a Mabel Chiltern en tonos pastel y con carencia de los tonos verdes y amarillos que pueden tener connotaciones decadentes a fines del siglo pasado. Quizá Wilde ha querido salvaguardar a esta joven inocente e impulsiva de los tintes lánguidos y decadentes de sus personajes. A pesar de todo, el tono dorado sigue prevaleciendo con lo cual descubrimos que Mabel está creando su máscara social al igual que el resto de los personajes. Por otro lado, Wilde nos advierte que el arte embellece la realidad¹⁴ con lo cual no podemos hacer una afirmación tajante al respecto sobre si este proceso es algo positivo o no.

Wilde, no sólo describe a sus personajes a través de pintura y escultura sino también mediante afirmaciones generales de los críticos de arte. El ejemplo lo tenemos en la descripción de Lady Cheveley que muestra la influencia de demasiadas escuelas¹⁵. En definitiva esto es lo que ocurre en la decadencia: ésta se caracteriza por la mezcla y la heterogeneidad no por la pureza de un estilo. Continuando con esta significación aplicada a la vida de Lady Cheveley, descubrimos que es una mujer de mundo que ha aprendido a moverse en la sociedad con absoluta soltura. Muchas han sido sus maestros en su vida social. Wilde la encuentra artística gracias a la perfección de su máscara social que le permite ser impasible. Solamente una vez pierde esa máscara y entonces se convierte en un ser horrible:

«Her face is distorted. Her mouth awry. A mask has fallen from her. She is, for the moment, dreadful to look at»¹⁶.

12. «The Critic as Artist», en O. WILDE, *Complete Works*, pág. 1014: «...In those days the artist was free. From the river valley he took the fine clay in his fingers, and with a little tool of wood or bone, fashioned it into forms so exquisite that the people gave them to the dead as their playthings, and we find them still in the dusty tombs on the yellow hillside by Tanagra, with the faint gold and the fading crimson still lingering about hair and lips and raiments».

13. *The New Encyclopaedia Britannica*, vol. 11, pág. 537.

14. O. WILDE, «The Decay of Lying», en *Complete Works*, pág. 989: «Do you believe that the Athenian women were like the stately dignified figures of the Parthenon frieze, or like those marvellous goddesses who sat in the triangular pediments of the same building? If you judge from the art, they certainly were so. But read an authority like Aristophanes, for instance. You will find that the Athenian ladies laced tightly, wore high-heeled shoes, dyed their hair yellow, painted and roughed their faces and were exactly like any silly fashionable or fallen creature of our own day. The fact is that we look back on the ages entirely through the medium of art, and art, very fortunately, has never once told us the truth».

15. *Op. cit.*, pág. 155: «...In all her movements she is extremely graceful. A work of art, on the whole, but showing the influence of too many schools».

16. O. WILDE, «An Ideal Husband», en *The Importance of being Earnest and other Plays*, pág. 223.

Sir Robert Chiltern es el último personaje descrito mediante alusiones artísticas ya que se le relaciona con un retrato de Vandyck¹⁷ y se define principalmente por su dicotomía entre la razón y los sentimientos. Las alusiones románticas de Wilde son evidentes en esta última parte de la obra, comienzan con la imagen de la lamia¹⁸ y continúan con la preocupación romántica por excelencia: la división entre corazón y razón en dos esferas diferentes que se corresponden en los términos de la sociedad victoriana en la separación mediante «violence of will power» de hombres y mujeres en diferentes esferas. Sus características definitorias son la prevalencia de los sentimientos en el sexo femenino frente a la importancia de la razón en el masculino.

La ironía de Wilde entra en juego al situar este conflicto en un personaje masculino y con un alto cargo en la administración de la nación. Por otro lado, Wilde resume su descripción afirmando que Sir Robert Chiltern podía ser un modelo de Vandyck, artista mencionado por Wilde en *The Decay of Lying*¹⁹. Vandyck fue pintor de cámara del rey Carlos I de Inglaterra y se convirtió en el retratista de la realeza con colores armónicos, sin contrastes extremos. Su estilo es delicado, fino, elegante y la luz de sus cuadros es suavemente dorada²⁰. En el estilo de Vandyck encontramos características positivas referidas al personaje de Sir Robert: armónico, distinguido. Su «pecado» no le afea a los ojos de Wilde, al contrario; en él, Wilde añora el equilibrio entre la vida real (las corruptelas políticas) y las ilusiones (el ideal de su esposa). Sir Robert es desenmascarado por Lady Cheveley, sin embargo es reinstaurado al final de la obra con el reconocimiento de Lady Chiltern del pecado de su esposo y su arrepentimiento. Las dos esferas tradicionalmente opuestas: hombre/mujer, tras caer su máscara social aparecen unidas. Es curioso señalar que el único que permanece como una auténtica obra de arte en su vida, gracias a su impassividad es el mayordomo Phipps²¹.

Una vez analizadas las alusiones artísticas que Wilde introduce en sus acotaciones, podemos concluir que con la utilización por parte del autor de sus conocimientos sobre las artes plásticas éste consigue crear un código que nos explica en profundidad lo que los mismos diálogos no dicen. El mensaje que aportan las constantes referencias decadentes

17. O. WILDE, *An Ideal Husband*, pág. 156: «A man of forty, but looking somewhat younger... One feels that he is conscious of the success he has made in life. A nervous temperament, with a tired look. The firmly chiselled mouth and chin contrast strikingly with the romantic expression in the deep set eyes. The variance is suggestive of an almost complete separation of passion and intellect, as though thought and emotion were each isolated in its own sphere through some violence of will power. There is nervousness in the nostrils, and in the pale, thin, pointed hands. It would be inaccurate to call him picturesque. Picturesqueness cannot survive the House of Commons. But Vandyck would have liked to have painted his head».

18. Wilde presenta a lady Cheveley vestida de verde y plata y él mismo la compara con la figura mitológica inmortalizada por Coleridge en su *Christabel*, la mujer mitad serpiente mitad ser humano, la lamia. O. WILDE, *An Ideal Husband*, pág. 210: «...Harold, the footman, shows Mrs. Cheveley in Lamia-like, she is in green and silver».

19. O. WILDE, «The Decay of Lying», en *The Complete Works of Oscar Wilde*, Collins, London and Glasgow, 1966, pág. 982: «Neither Holbein nor Vandyck found in England what they have given us. They brought their types with them, and life with her keen imitative faculty set herself to supply the master with models».

20. *The New Encyclopaedia Britannica*, vol. 12, pág. 257.

21. O. WILDE, *An Ideal Husband*, pág. 205: «The distinction of Phipps is his impassivity. He has been termed by enthusiasts the Ideal Butler. The Sphinx is not so incommunicable. He is a mask with a manner. Of his intellectual or emotional life, history knows nothing. He represents the dominance of form».

es vital para comprender el alcance de esta obra en su totalidad: la ironía de la aceptación de una obra como *An Ideal Husband* por una sociedad que acusó a Wilde por los tintes «decadentes» de su vida. Según Wilde el arte sólo se puede explicar a través del arte y aquí tenemos un claro ejemplo de esta unificación interdisciplinar. Wilde ilustra su afirmación: «Art never expresses anything but itself»²², por tanto es lógico utilizar referencias pictóricas y escultóricas para explicar una manifestación literaria.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

The New Encyclopaedia Britannica, 15th ed., Tomos 2,11,12.

PEARSON, H.: *The life of Oscar Wilde*, Penguin Literary Biographies, London, 1985.

PIJOAN, J.: *Historia del Arte*, Salvat, Barcelona, 1916, Tomos I, III.

WILDE, O.: *The Decay of Lying*, en *Complete Works*, Collins, London & Glasgow, 1966.

—: «An Ideal Husband» en: *The Importance of Being Earnest and Other Plays*, Penguin, London, 1986.

WORTH, K.: *Oscar Wilde*, MacMillan, Londres, 1983.

22. O. WILDE, «The Decay of Lying», pág. 987.