

De la escena a la viñeta: análisis de la musicalización de P. Craig Russell en la adaptación de la *Salomé* de Richard Strauss

From scene to the vignette: analysis of the musicalization of P. Craig Russell in the adaptation of Richard Strauss' *Salomé*

Alejandro Silvela Calvo

Universidad de Salamanca
u151066@usal.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8738-1162>

Resumen: P. Craig Russell ha destacado, entre otras aportaciones, por su labor a la hora de realizar una larga serie de adaptaciones del mundo de la ópera a la viñeta. El estilo de Russell se caracteriza por partir de la idea de adaptar una obra musical a un medio plástico y visual haciendo que no solo se convierta en la simple narración de una ópera musical, sino que crea una obra en sí misma en la que intenta recoger diferentes sensaciones estilísticas, estructurales y estéticas de la obra y generar una representación de las mismas. En este artículo nos valdremos de su adaptación de *Salomé*, ópera de Richard Strauss de 1905 basada en la obra teatral homónima de Oscar Wilde. Se tratará la idea de musicalización del cómic y la forma en la que Russell plasma diferentes ideas musicales referentes no solo a timbres, *leitmotiv* u orquestación, sino atendiendo a diferentes parámetros que engloba la obra de Strauss, en torno a la idea de maximalización y decadencia del arte de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Palabras clave: *Salomé*, Strauss, Craig Russell, musicalización, *leitmotiv*.

Abstract: P. Craig Russell has stood out, among other contributions, for his work in making a long series of adaptations from the world of opera to comic. Russell's style is characterized by starting from the idea of adapting a musical work to a plastic and visual medium, making it not only become the simple narration of a musical opera, but also creates a work in itself in which he tries to collect different stylistic, structural and aesthetic sensations of the work and generate a representation of them. In this article we will use his adaptation of *Salomé*, an opera by Richard Strauss from 1905 based on the play of the same name by Oscar Wilde. The idea of musicalization of the comic will

be discussed and the way in which Russell expresses different musical ideas referring not only to timbres, *leitmotifs* or orchestration, but also taking into account different parameters that encompass Strauss's work around the idea of maximalization and decadence of art from the end of the 19th century and the beginning of the 20th century.

Keywords: *Salomé*, Strauss, Craig Russell, musicalization, *leitmotiv*.

Referencia: SILVELA CALVO, A., «De la escena a la viñeta: análisis de la musicalización de P. Craig Russell en la adaptación de la *Salomé* de Richard Strauss», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 2, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 227-240.

Sumario: 1. Introducción. 2. Musicalización genérica de la narratividad base de la obra. 3. La representación de los climas de la obra. 4. Conclusiones.

1. INTRODUCCIÓN

Pese a que a en una primera instancia el mundo del cómic y el musical podrían parecernos muy alejados, o incluso, opuestos, el recurso de la musicalidad en la viñeta ha sido ampliamente utilizado en la historia del cómic, y ha ido ganando importancia con la modernización del medio. Desde la adhesión de figuras musicales referentes a la notación musical en el tebeo español y la historieta cómica, hasta el melódico comienzo a piano de *Este Despiadado Cabaret en V de Vendetta* de Alan Moore y David Lloyd, la música, ya sea como recurso narrativo o como objeto protagonista, ha sabido encontrar su espacio dentro del mundo del cómic. Uno de los grandes referentes de esta tendencia es, sin lugar a dudas, el escritor e ilustrador americano P. Craig Russell. Russell, quien debutó profesionalmente en el mundo de los tebeos en 1972 y es reconocido por sus trabajos en Marvel Comics y DC Comics, además de por sus colaboraciones con personajes de la talla del afamado Neil Gaiman. Sin embargo, sus trabajos referentes a obras musicales escénicas o de índole programática se han convertido en referencia habitual a la hora de hablar acerca de la musicalización en el mundo del cómic. De entre sus obras capitales referentes a este esquema se podrían destacar sus adaptaciones del *singspiel* *La flauta Mágica* de Mozart, el drama en dos actos *Pagliacci* de Leoncavallo, la ópera *Ariana* y *Barbazul* de Paul Dukas o el monodrama que nos ocupa en este artículo, *Salomé*, del compositor alemán Richard Strauss.

Esta ópera de 1905 está basada en la obra teatral homónima del escritor irlandés Oscar Wilde y adapta de forma libre el episodio evangélico

narrado en el *Evangelio de Mateo* y el *Evangelio de Marcos* con respecto a la historia de Salomé. En estos, la figura de Salomé es la de una joven que, influida por su madre Herodías, convence a su padrastro Herodes conforme a la decapitación de Juan el Bautista, sin embargo, la versión de Wilde, omite el hecho de la influencia materna y direcciona el centro argumental de su obra hacia la propia Salomé y el deseo de esta hacia el Jokanaan (Juan el Bautista). Strauss, quien se basaría en la versión de Wilde para su ópera, fue muy discutido con respecto a la moralidad de la misma, al igual que el escritor irlandés, debido a dos escenas del monodrama. La primera de ellas sería la danza con la que Salomé convence a Herodes, conocida como la *Danza de los 7 velos*, y que para muchas personas podría simbolizar el primer *striptease* del mundo de la ópera, por lo que diferentes cantantes de la época se negaron a interpretarla apelando a la indecencia de la misma. Además, nos encontramos con una escena final en la que Salomé, frente a la cabeza decapitada del bautista, consigue por fin besar los labios de este, consiguiendo aquello que anhelaba desde su primer encuentro con Jokanaan. La música de Strauss, no hizo más que acrecentar la disputa del público con respecto a la inmoralidad que en su momento presentaba ya la obra de Oscar Wilde.

Es posible que, debido a esto, existan diferentes estudios acerca de la representación de Craig Russell con respecto a Salomé. Por una parte, Esther G. Castellano Marchena y Francisco Luciano Díaz Almeida, quienes han trabajado acerca de la inclusión del cómic en el mundo de la educación, han establecido una serie de estrategias de actuación en la práctica docente de la música y el arte planteando de qué manera la obra de Salomé se trasladó a su trasposición en la historieta.¹ Sin embargo, la comparación entre música y cómic es algo que sí ha priorizado la estudiosa del cómic y de la novela gráfica Victoria Addis. El análisis de Addis pretende examinar las similitudes formales de música y cómics prestando importante atención a la musicalización del medio y a las narraciones musicalizadas. Su análisis parte de la idea de analizar la musicalidad de la obra en base a la idea de tratar a la relación música-imagen de este cómic como una conexión intencional, es decir, alejado del pensamiento de que la música se rige por parámetros vinculados en última instancia a algo puramente diegético o incidental.² Para este análisis partiremos de estos mismos parámetros, sin embargo, haremos

1 CASTELLANO MARCHENA, E. y DIAZ ALMEIDA, F., «La Salomé de Philip Craig Russell. Adaptaciones de la ópera al cómic. Uso didáctico y cambio de lenguaje en música e historia del arte», *Boletín Millares Carlo*, 293, 2006.

2 ADDIS, V., «The musicalization of graphic narratives and P. Craig Russell's graphic novel operas, The Magic Flute and Salomé», *Studies in Comics*, 7, 2017.

gran hincapié en los factores musicales referentes a los valores armónicos, orquestales e históricos de la ópera teniendo como referencia las propias palabras del autor del cómic: «debe de funcionar como un cómic, no solo como un libro ilustrado».³

2. MUSICALIZACIÓN GENÉRICA DE LA NARRATIVIDAD BASE DE LA OBRA

Uno de los parámetros que caracterizó a las composiciones escénicas de Richard Strauss es la inclusión de la orquesta desde una propuesta que abarcaba la tendencia maximalista del modernismo alemán que ya se daba a principios del siglo XIX. El reconocido musicólogo estadounidense Richard Taruskin defiende esta idea de maximalismo como una sobrecarga de elementos que, en referencia a la obra de Strauss, se tradujo en un aumento considerable de la cantidad de elementos orquestales e integrantes de la misma que dotó a *Salomé* de un color musical sobrecargado y potente. La obra de Russell parece acercarse a este concepto a medida que dejamos que desarrolle una paleta de colores vivos y esencialmente planos que generan una situación de saturación, al igual que ocurre con la ópera de Strauss. Este tipo de conceptos son realmente apreciables dentro de la obra de Russell, pues la comparativa entre los fuertes tonos azules, rojos y amarillos brillantes de *Salomé* entra en disonancia al situarla al lado de su adaptación de la *Cavallería Rusticana*, un melodrama en un acto del italiano Pietro Mascagni que, simbolizando el verismo de la ópera y la tradición postromántica de la ópera italiana plasma el gusto del naturalismo de la misma con una paleta de marrones y tonos sepia que conducen a una sensación de cotidianidad y monotonía. Además de esta saturación maximalista, nos encontramos con el uso de gamas contrastantes que se salen de lo considerado normalmente como convencional o mundano. De una forma paralela, esta maximalización de la ópera de Strauss a comienzos del siglo XX se vinculó directamente, según el musicólogo Robert Morgan, con la tendencia a la ruptura de la idea de una tonalidad establecida que había primado en la historia de la música y buscó la forma de llevar a esta hacia sus límites más extremos huyendo de aquello que se consideraba como una especie de canon. Junto a esto, nos encontramos con una característica compartida entre Wilde y Strauss, recayendo en el gusto por el arte como símbolo de decadencia. El gusto romántico por las ideas individualizadas de los sentimientos humanos se tornó en la plasmación de lo más interno de la humanidad, aquellos valores intrínsecos puramente

3 RUSSELL, P. C., «Interview», *The Comics Journal*, 44-75, 1991.

decadentes e incluso humillantes de la raza humana. El propio argumento de la obra deriva precisamente en una serie de individuos regidos por sentimientos internos exagerados y llevados a su límite. Russell plasma esta tendencia decadentista en el uso del color base de la obra, de hecho, los únicos momentos del cómic en los que los colores no se encuentran envueltos en un halo de oscuridad serán aquellos relativos a la *Danza de los 7 velos* y la viñeta final del monólogo de Salomé, en los que nos detendremos de forma más específica un poco más adelante.

Adentrándonos en otros terrenos diferentes, resulta de vital importancia resaltar la importancia de los globos de diálogo de diferentes momentos del cómic y referentes a distintos personajes centrales. El uso de diferentes recursos visuales en los globos de diálogo por parte de Russell se centra en tres parámetros: uno puramente narrativo, otro puramente referente a la música de la obra y un tercero que aúna los dos anteriores. Para este tipo de análisis nos centraremos en los dos últimos comenzando por una sucesión de viñetas correlativas en las que se presenta el momento en el que Herodes, asustado por la petición de Salomé de recibir como pago por su danza la cabeza del Jokanaan, comienza a exponer ante Salomé todas las bienes materiales e inmateriales que podría entregarle, hasta ofrecerle el mismísimo manto de tetrarca. En esta sucesión de escenas vemos como el poderoso tetrarca comienza a ofrecer sus bienes por el miedo de asesinar a un hombre santo mientras su autoridad mengua hasta el momento de conceder su propio trono. Russell referencia esta situación en una serie de imágenes en las que la figura de Herodes comienza a empequeñecerse haciendo que sea el texto quien se convierte en el protagonista de cada una de las viñetas de forma progresiva. Este ejemplo cuenta con un factor más que se vincula directamente a lo musical, pues el momento en el que Herodes ofrece sus bienes se representa en la orquesta por medio de un *crescendo* que lleva al personaje de Herodes a elevar su voz hasta el punto más álgido de su personaje durante toda la ópera.

De una forma similar, en relación a las alturas y a las dinámicas melódicas, nos encontramos más ejemplos, como ocurre en la parte final del monólogo de Salomé, sin embargo, en referencia a los globos de diálogo, lo más interesante puede recaer sobre el personaje de Jokanaan. En una primera instancia, observamos que los globos de diálogo de este personaje son diferentes al resto en cuanto a su continente, pues poseen un contorno estrellado. Este tipo de contornos se utilizan frecuentemente para representar un grito o un sonido estridente, lo que podría ser una referencia en cierta

medida a la tesitura de barítono de este personaje en la ópera de Strauss. Pese a esto, hay una diferenciación mayor con respecto a las distinciones entre Jokanaan y el resto de integrantes del relato musical, y este se refiere al uso tonal de las melodías del personaje. Strauss copa a sus personajes de unas líneas melódicas que buscan alcanzar límites tonales y que están plagadas de cromatismos y disonancias, sin embargo, con respecto a Jokanaan ocurre algo distinto, pues sus palabras, al referenciar la palabra sagrada, se tornan de un ambiente ajeno a esos límites que sí caracterizan al resto de personajes. De forma paralela, Russell y Strauss plantean estas alternativas diferenciadas para plasmar una misma idea, pues lo que debería ser lo convencional en la ópera, se convierte en algo ajeno al resto de personajes, de la misma forma que en el cómic vemos como se utiliza este recurso específico para remarcar una diferenciación.

Ya dentro de esta tesitura, otro rasgo característico de Salomé parte de una bitonalidad⁴ que parece referenciar hacia la dualidad de los personajes. Una dualidad continua que se encuentra representada en base a la contraposición de personajes tales como Salomé y Jokanaan o Herodes y Herodías. Russell parece utilizar el color para identificar a sus personajes, y esta idea de bitonalidad se encuentra presente como diferenciación entre la figura de un Herodes, representado por un conjunto de los colores cálidos donde priman los intensos rojos y amarillos y un Jokanaan donde serán los fríos azules y verdes los protagonistas. Podríamos hablar de más ejemplos referentes a relaciones estilísticas, armónicas o estructurales como puede ser la yuxtaposición de viñetas y la yuxtaposición del movimiento melódico,⁵ sin embargo, creo que es más interesante centrarnos directamente en las tres partes de la ópera que mayor expectación generaron en su momento, la primera conversación entre Jokanaan y Salomé, la ya mencionada *Danza de los 7 velos* y la escena del beso de Salomé y su monólogo final.

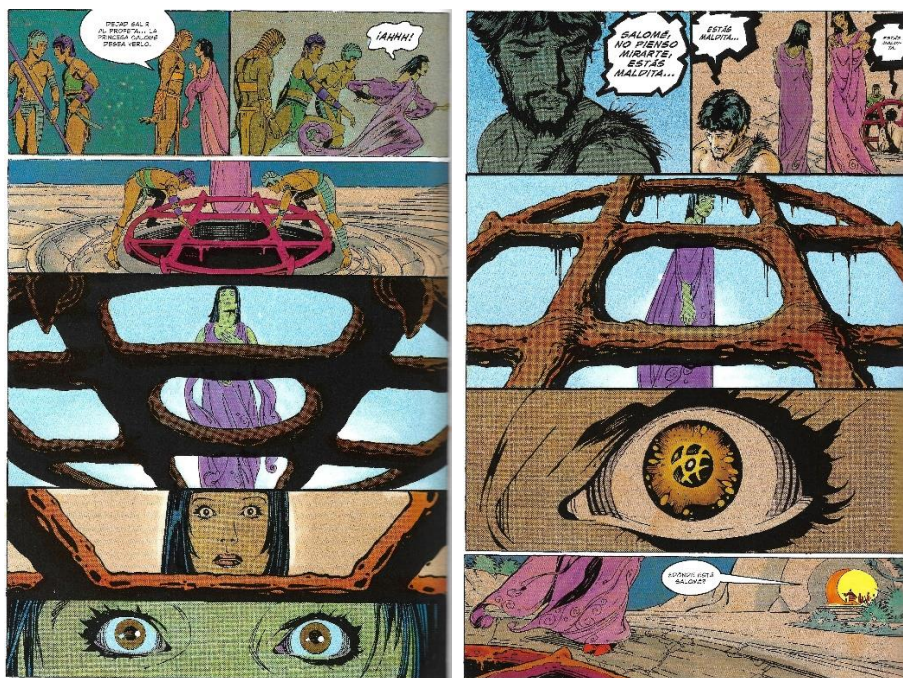
3. LA REPRESENTACIÓN DE LOS CLÍMAX DE LA OBRA

La primera de las escenas que trataremos será la conversación entre Jokanaan, quien se encuentra apresado por Herodes, y Salomé, quien convence al guardia de que le permita hablar con el prisionero. Esta escenificación, que se desarrolla en seis páginas, comienza con el momento

4 KRISTIANSEN M., «Strauss's road to operatic success: Guntram, Feuersnot and Salome», *The Cambridge companion to Richard Strauss*, 115, 2010.

5 KRAMER, L., «Culture and musical hermeneutics: the Salome complex», *Cambridge Opera Journal*, 284, 1990.

en el que Salomé avanza hacia la cisterna donde se encuentra preso Jokanaan a la espera de la apertura a causa de la persuasión de esta hacia el joven guardia del tetrarca, quien esta perdidamente enamorado de Salomé [fig. 1]. La escena consta de un *crescendo* y una intensificación masiva del material orquestal hasta el punto culminante en el que el Jokanaan asciende y un acorde celestial que contrasta con la continua disonancia que prima en la obra resuena para indicarnos que este se encuentra fuera de su prisión, acompañándolo con una línea melódica caracterizada por el contraste tonal que ya vimos con anterioridad en referencia a este personaje. Russell, consciente de que es el primer gran momento de la ópera nos presenta la escena con una secuencia de apertura en la que el tremendo *crescendo* de la orquesta se plasma en una serie de viñetas que nos acercan de forma progresiva hacia la figura de Salomé hasta que sus sorprendidos ojos ocupan todo el espacio de la última de ellas, inundados por un color verdoso que volveremos a ver más adelante.



Figs. 1 y 2. Russell, P. C., «Salomé», Biblioteca de adaptaciones de óperas de P. Craig Russell Vol 3, editorial NBM Graphic Novels, 2004, pp 107-140, espec. pp. 8-14. La totalidad de los derechos de imagen pertenecen a la editorial NBM Graphic Novels, EE

En la viñeta siguiente, nos encontramos con el acorde de Jokanaan, una viñeta en la que se plasma la primera aparición de este y que se convierte en la imagen de mayor tamaño hasta el momento, copada por los tonos azulados que, a modo de *leitmotiv*, representarán al personaje santo hasta su trágico final y por sus característicos globos de diálogo que ya comentamos con anterioridad [fig. 2]. El tema del uso del color como *leitmotiv* será un frecuente recurso que girará en torno al rojo de Herodes, el morado de Salomé, el Azul de Jokanaan y el verde del sentimiento de amor pasional que veremos referenciado más adelante a la hora de comparar las tres escenas que nos ocupan.

La conversación supone el primer momento de tensión límite de la ópera en el que las disonancias son más frecuentes a medida que dicha conversación avanza. De una forma paralela vemos como el color que aplica Russell comienza a oscurecerse y a cobrar intensidad desde el inicio de la conversación hasta el final de la misma, en contraposición clara a la calma vivida en los momentos previos. La interrelación del material orquestal y, sobre todo, del remarcado uso de las tensiones y los movimientos cromáticos de Strauss, son referenciados de forma frecuente por Russell por medio de un uso muy característico del color en comparación al resto de sus adaptaciones. El culmen operístico de esta escena está formado por una secuencia de acordes cadenciales que nos indican de forma clara que la conversación ha finalizado y que, recae sobre las palabras de Jokanaan: «Salomé no pienso mirarte, estás maldita». Strauss utiliza un cierre musical a través de una frase que funciona a modo de sentencia y que el Jokanaan repetirá hasta haberse introducido de nuevo por completo en su prisión acompañando de un *decrescendo* de la orquesta hasta finalizar en el silencio. Russell, curiosamente, muestra esas palabras sentenciadoras de Jokanaan por medio de un globo de diálogo envuelto en un contorno negro que solamente aparece en esta única escena dentro de todo el cómic. De la misma forma vemos que la imagen final es paralela a la inicial, pues esta conversación comienza con un *crescendo* representado por el acercamiento a la cara de Salomé y finaliza exactamente igual mientras el ojo en primer plano de esta observa cómo se cierra la reja que en el suelo mantiene prisionero a Jokanaan a modo de referencia a la nota pedal que mantiene viva esta escena hasta el comienzo de la siguiente.

La siguiente escena a analizar es la ya mencionada *Danza de los 7 velos*, con la que Salomé convence a su padrastro para que le entregue la cabeza de Jokanaan. En este punto, Victoria Addis, menciona en su análisis una idea del

propio autor del cómic, quien explica su intención de que funcionara como un elemento visual en su obra, de forma que no se trate de representar una danza de forma literal, sino que la imagen funcione como una danza.⁶ De una forma similar, el reconocido musicólogo americano Lawrence Kramer, quien ha tratado asiduamente las concepciones de género en torno a Salomé, coincide en esta faceta que nos presenta Russell con respecto a la *Danza de los 7 velos*, en la que Strauss suspende la acción dramática en un momento en el que la propia Salomé se convierte en un espectáculo para la audiencia, llegando incluso a desafiar los límites de la ópera.⁷ Es curioso como en esta escena se produce un cambio con respecto al material restante de la obra, pues nos encontramos con un pasaje puramente instrumental en el que Salomé deja de ser un personaje de la tragedia para convertirse en una imagen, haciendo que dejemos de visualizar una ópera para adentrarnos más en lo que podría ser un ballet o incluso una pintura, acercándonos a ella casi por medio de nuestros ojos antes que de nuestros oídos. Es por ello que Russell representa la danza en tan solo tres páginas, haciendo que las dos primeras funcionen como un único cuadro en el que las viñetas no funcionan por sí mismas, sino que se tratan como un todo, dejando para la tercera el apoteósico final de la danza

Uno de los recursos que cabe resaltar es el papel de los velos dentro de estas dos páginas. Para Addis, vendrían a representar el cuerpo de la mujer, la propia danza ondulante del cuerpo de Salomé.⁸ En mi opinión, este recurso va más allá de esta interpretación, pues lo más característico de estos es que son los únicos elementos del dibujo que atraviesan viñetas. Referente a esto, podemos establecer varios paralelismos con el material musical de Strauss, pues en una primera instancia, los velos son quienes nos transmiten esa idea de unidad y continuidad que la melodía posee por sí misma y actúan casi como un puente entre viñetas para crear un todo, al igual que Strauss pretendía al incluir una danza en una ópera. Por otra parte, y quizás más interesante, la *Danza de los 7 velos* se compone de una sucesión de melodías en las que la yuxtaposición, sobre todo en los últimos momentos de la misma, se convierte en una de las grandes protagonistas.⁹ Observamos así que Russell nos plantea

6 ADDIS, V., «The musicalization of graphic narratives and P. Craig Russell's graphic novel operas, *The Magic Flute and Salomé*», *Studies in Comics*, 20, 2017.

7 KRAMER, L., «Culture and musical hermeneutics: the Salome complex», *Cambridge Opera Journal*, 281, 1990.

8 ADDIS, V., «The musicalization of graphic narratives and P. Craig Russell's graphic novel operas, *The Magic Flute and Salomé*», *Studies in Comics*, 20, 2017.

9 KRAMER, L., «Culture and musical hermeneutics: the Salome complex», *Cambridge Opera Journal*, 284-289, 1990.

de nuevo esta idea por medio del elemento más ligero y ondulante que fácilmente puede recordarnos a una melodía musical, los velos, los cuales se yuxtaponen entre las viñetas remarcando una vez más este recurso musical.

Otro de los parámetros ya formulados anteriormente es el relativo a la bitonalidad de la obra. Si recuperamos la idea de que Salomé está representada por el morado y Herodes por el rojo encontraremos un paralelismo muy interesante. Siguiendo esta dinámica, observamos como Salomé se desprende durante la danza de todos sus velos morados que representan a la pura y casta princesa de Judea del comienzo de la obra en el que se enamora de un Jokanaan que representa la idea de un hombre santo, donde dichos valores son los causantes del deseo pasional de Salomé. Es curioso observar, que Russell escoge el color rojo para el manto que los pajes de Herodes colocan a Salome para tapar su cuerpo al finalizar la danza. Vemos así que, por medio del color, Russell rescata, al igual que Strauss, a modo de *leitmotiv* la idea de una Salomé que, durante la danza, se desprende de sus propios valores consumida en un halo de deseo por el representante de los mismos. De esta forma, en la última página en la que se representa la danza, vemos como Salomé, completamente demonizada en la imagen, termina quitándose su última prenda frente a quien es el verdadero destinatario de la danza, Jokanaan. Es en esta última página donde contemplamos el final de la danza y apreciamos como claramente sobresale el momento en el que Salomé se despoja de su último velo, pues se nos representa por primera vez en el cómic a un personaje completamente de color negro en el que no se distingue ningún rasgo más allá de sus ojos, teniendo así a la mirada como algo recurrente durante todo el cómic. Esta representación de una Salomé oscura supone un gran contraste con el resto de la danza copada de todos rojizos, amarillentos y azulados muy potentes, sin embargo, aquí nos encontramos con una sombra que precede a un fondo de un azul claro y apacible simbolizando el contraste que se produce en la orquesta después del frenesí de la misma y finalizando con un profundo silencio roto por una aguda nota pedal.

La última escena a analizar, transcurre desde el momento en el que se nos presenta la cabeza de Jokanaan hasta el final de la obra. La escena en la que se presenta la mano del verdugo mostrando la cabeza de Jokanaan en una bandeja de plata se acompaña de un éxtasis orquestal en el que el sonido brillante de los metales nos plasma la estática y horrible escena final. De la misma forma, Russell, dando importancia a este *tutti* de la orquesta, nos presenta dicha escena a través de una única viñeta que no solo resalta en



Fig. 3. Russell, P. C., «Salomé», Biblioteca de adaptaciones de óperas de P. Craig Russell Vol 3, editorial NBM Graphic Novels, 2004, pp 107-140, espec. p. 32. La totalidad de los derechos de imagen pertenecen a la editorial NBM Graphic Novels, EE

importancia y tamaño con respecto a la anterior y la siguiente. Es a partir de aquí, donde comienza el monólogo de Salomé, un monólogo que basado en los análisis musicales mencionados con anterioridad consta de una serie de variaciones melódicas del *leitmotiv* que representaba al personaje de Salomé en la escena de la conversación, escena en la que la princesa adula diferentes rasgos de Jokanaan, siendo en orden su cuerpo, su pelo y finalmente su boca, halagos que le repetirá en el mismo orden a la cabeza mutilada de Jokanaan. Atendiendo de nuevo a estos parámetros, podemos observar cómo Russell hace referencia a la intencionalidad de utilizar al color como hilo conductor del *leitmotiv* musical, pues en referencia al morado que representaba a Salomé, y que

después del baile se ha transformado en rojo, nos presenta unos globos de diálogo de color morado. No será esta la última vez que Russell se sirva del color para marcar las referencias motivicas de los personajes, pues en la escena del beso entre Salomé y la cabeza de Jokanaan, no solo nos encontramos con los diálogos de esta en el mismo color, sino que la escena se cubre de un tono verdoso que referencia al primer momento en el que Salomé posa su mirada sobre Jokanaan. Es muy curioso a su vez, que se represente por medio de una viñeta en la que se dibuja en primerísimo plano la cabeza de ambos personajes sin mostrarnos nada de lo horrible y desagradable que recorre la escena, pues Russell parece entender que este momento, aunque pueda ser, a priori, el más depravado de la obra, es también el más humano, en el que una Salomé desesperada por un amor no correspondido consigue por fin su anhelo de besar la boca de Jokanaan, pues a fin de cuentas, y como el

prestigioso crítico madrileño Adolfo Salazar señaló «todo el drama se basa en el amor de Salomé».¹⁰

Tras este fatídico beso, se produce el momento final de la ópera en el que Salomé arde en éxtasis repitiendo que ha conseguido besar su boca, a lo que Herodes responde con la orden de que sus guardias acaben con la vida de esa mujer. El momento en el que Salomé comienza a divagar acerca del amor y de su sabor amargo se representa en la ópera por medio de una melodía que, en palabras de Lawrence Kramer, se encuentra «en su mayoría fuera de tono y con los pulsos dominantes asincopados».¹¹ Es así que Russell nos presenta esta última imagen de Salomé tras un fondo caótico y copado de ondulaciones que se escapa del entendimiento y que resuelve en una viñeta donde por primera vez en toda la obra se aprecia una sensación real de luz y brillo representando la cadencia de la ópera hacia un final disonante y poco ortodoxo. En la última página cabe resaltar dos aspectos. El primero de ellos hace referencia al final exacto de la ópera, en la que Strauss termina con una serie de golpes de la orquesta percutidos y punzantes que Russell recrea por medio de diferentes escenas de lanzadas de los soldados hacia Salomé para indicarnos en la penúltima viñeta por medio de un fondo blanco y de un soldado completamente rojo que es el fin de Salomé y del material musical. El segundo aspecto relevante de este final recae sobre la última viñeta del cómic, en la que aparece Salomé derrumbada en el suelo y los soldados desapareciendo de la escena haciendo referencia directamente al silencio de la ópera ya finalizada, demostrándonos que Russell cede importancia al material sonoro hasta el punto en el que es el propio silencio quien se convierte en el protagonista [fig. 3].

4. CONCLUSIONES

Una vez analizados los factores más genéricos de esta obra de Russell y adentrándonos en las escenas de mayor importancia atendiendo a la musicalización de las mismas podemos concluir en varias ideas. De forma prioritaria cabe resaltar la concepción que el propio P. Craig Russell posee acerca de la musicalización del cómic, pues atendiendo a lo analizado anteriormente podemos hacernos una idea de la intencionalidad de este a la hora de abordar la creación de una adaptación de una ópera al mundo del cómic. Russell no pretende en ningún momento contar una simple historia,

¹⁰ SALAZAR, A., «Salomé de Oscar Wilde y Richard Strauss», *El Sol*, (Madrid, 20-I-1920).

¹¹ KRAMER, L., «Culture and musical hermeneutics: the Salome complex», *op. cit.*

sino que observamos como el autor es consciente de los valores musicales y de los recursos utilizados por Strauss para captar la esencia de la obra teatral de Wilde y los extrapola de diferentes formas al mundo del cómic, utilizando y explotando hasta su límite los recursos de los que el medio dispone. Es así, que a la hora de analizar o de interpretar esta obra referente a una ópera se ha de partir de la idea de que la música se convierte para él en un factor de vital importancia y que la musicalización de la escena pasa a ser uno de los vitales protagonistas de su estilo plástico y narrativo.

Pasando a rasgos un poco más técnicos, hemos podido observar que los principales recursos utilizados varían en torno al uso del color, la yuxtaposición y la continuidad de las viñetas. Russell focaliza el color como punto base para relacionar la idea de *leitmotiv* que se encuentra presente en la historia de la música ya antes de su popularización gracias a la obra de Richard Wagner, y tanto color como *leitmotiv* se convierten en una importante parte de la narratividad de la obra, llegando a conseguir que un factor en el que no intervenga la palabra o el movimiento se convierta en un elemento narrativo. De la misma forma, podemos comprender el gusto de Russell por dotar a toda la obra de una unidad atendiendo a la estética artística de la ópera de Strauss referenciado así a lo ya comentado acerca de las ideas maximalistas y decadentistas.