



A TIARA VALQUIRIA

A cultura europea como inspiración

O nome “valquiria” está inextricablemente unido á famosa composición *A cabalgata das Valquirias*. Richard Wagner escribiuna como parte da ópera *A Valquiria* entre 1851 e 1854, constituíndo a segunda obra operística da tetraloxía *O Anel dos Nibelungos*. Xa nas notas iniciais é posible ver, na música, a presenza destas doncelas, que, cos seus cabalos, atravesaban as densas nubes para na Terra conducir os guerreiros mortos ao Valhalla. Os ritmos rápidos, curtos, intensos, superpostos de forma crecente, dan fe do carácter destas cabaleiras, fillas de Odín, o pai de tódolos deuses que reina en Asgard. O seu mítico aspecto era unha réplica do aspecto de Odín: túnicas longas ata os pés, de mangas curtas, cubertas cunha coiraza e tocadas cun casco con grandes alas. Ao ser levadas a escena, a imaxe das valquirias quedou fixada a partir das óperas wagnerianas, portando consigo unha identificación de fortaleza, destino, personalidade enérxica e indómita, formidable beleza e valentía.

A aparición da Valquiria supuxo un tremendo e fulminante éxito para o compositor. Tanto foi así que se lle pediu ademais que, de toda a ópera, a *Cabalgata* fose interpretada de forma independente. Fixo tal cousa en Londres, en 1877, confirmando a singularidade desta parte. Ao longo do tempo, tanto o público como outros artistas atoparon inspiradora *A Cabalgata das Valquirias*, sendo non só identificada de forma instantánea, senón tamén empregada, citada e versionada para moi distintos usos e proxectos. As valquirias pasaron a converterse en figuras altamente populares, plasmadas e reproducidas en cartaces e obras de arte (fig. 2). A imaxe delas era a de mulleres novas, fortes, sensíbles, de aspecto activo, atento e veteranas da guerra, a miúdo ollando dende exuberantes bosques, cruzando treboadas, pasando entre as douradas raiolas do Sol ou participando nas cacerías salvaxes de Odín, acompañadas de máis deuses como Thor.

Tanto a fama da ópera wagneriana como a das propias valquirias conservaron súa a consideración coa chegada do século XX, mesmo incrementándose dada a modernidade do enfoque musical e do tema. A creación do leitmotiv converteuse na peza angular das bandas sonoras para o cinema, unha das maiores expresións da era contemporánea. A asociación dun tema musical a un personaxe virou unha constante que continúa ata a actualidade. Por outra parte, os efectos musicais introducidos por Wagner -por exemplo o golpe de martelo incluído na Entrada dos deuses no Valhalla da ópera *O ouro do Rin* (1869)- elevaron os mitos cultivados nas óperas a experiencias artísticas totais. A estética wagneriana resultaba tan fértil en distintos ámbitos que a xente se sentía totalmente



Iria-Friné Rivera Vázquez.
Vigo, 1988. Historiadora da Arte. Patroa da Fundación Vicente Risco e a Fundación Luís Seoane. Licenciada en Historia da Arte pola Universidade de Santiago de Compostela, con especialización en Arte da Idade Moderna.

É autora dos libros *O legado pioneiro de Camilo Díaz Baliño. Unha biografía artística e A orixinalidade radica na orixe. O concepto da imaxe galega na estética de Vicente Risco*. As súas liñas de investigación son a estética de Vicente Risco, Camilo Díaz Baliño, Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo co proxecto de Sargadelos.

Fig. 1. A Tiara Valquiria. 1935. Cortesía da V&A Dundee.

partícipe da mesma. Tal foi así que en 1935 Lady Mary Crewe-Milnes (fig. 3) fixo un encargo especial á Maison Cartier: pediu unha coroa que reproducise o carácter icónico dos cascos das valquirias.

Esta aristócrata escocesa deu instrucións precisas para o seu deseño, que foi ideado e realizado en París. Con esta xoia quería encarnar as heroínas da súa infancia, as valquirias, das que sabía polos relatos, os contos e a música que escoitaba desde nena¹. Sentíndose inspirada por elas, dirixiuse a unha das casas de xoiería máis excelentes de Europa para que plasmasen súa fantasía nunha obra repleta de gusto e imaxinación. O resultado foi unha elegante versión dos cascos orixinais, traducidos en forma de tiara (fig. 1). As tiaras forman parte das coroas, en canto se trata de ornamentos destinados a ser lucidos na parte superior da cabeza. Pero a diferenza das coroas habituais, que teñen un deseño uniforme e horizontal, as tiaras poden presentar os seus motivos de forma independente e marcando altura.



Dado que a iconografía dos cascos da valquirias incluía dúas grandes alas a cada lado, unha tiara resultaba máis adaptable para o deseño. A base foi realizada en ouro e prata, cunha dobre ondulación na fronte e unha recta nos laterais. Cada ala foi concibida cun estilo naturalista estilizado: as plumas están reproducidas ata o mínimo detalle, diferenciándose unhas das outras no uso de prata para as máis curtas e ouro para as máis altas. Co fin de reproducir o brillo dos cascos fíxose uso de 2.500 diamantes, cortados de formas diferentes. Para completar o sentido mítico da xoia, o deseño facía que as alas tivesen vida propia. Movíanse con calquera movemento de cabeza. Cando a tiara foi entregada a súa propietaria, recibiu a xoia nunha caixa de coiro de cor crema coas súas iniciais douradas impresas en estilo celta.

Definindo unha era

Na época na que se realizou esta tiara o estilo predominante era o Art Déco. Asociado a unha expresión de actualidade dos anos 30, podería chocar nun primeiro momento que unha peza así xurdise nun contexto coma este. Estaba a vivirse unha recesión económica de forma global tanto en Norteamérica como en Europa a partir do Crac do 29. Podería parecer que a tiara non era máis que un capricho persoal, unha extravagancia nostálgica e anacrónica. Pero o certo é que, en 1935, o Déco estaba a experimentar unha fase romántica.

Tras o período inicial entre 1918 e 1923 e o seu cénit entre 1924 e 1929, ambos en períodos de auxe económico e absorción das vangardas, a década dos 30 caracterizouse por un Déco de liñas fluídas e suaves. A xoiería volveuse minimalista, potenciando en formas básicas o valor das pedras preciosas. A partir de 1930 a xoiería dividiuse en dous tipos: a decotío e a reservada a eventos excepcionais. Só

Fig. 2. Brunilda. 1910. Arthur Rackham. Ilustración feita en base ao libro *O anel de ouro e a Valquiria* (1910) de Richard Wagner.

as xemas empregábanse para tales eventos. A razón da magnificencia da Tiara Valquiria débese a que ese mesmo ano esta dama casara e quería ter unha peza sinalada. Por outra parte, que tomase referencia de figuras heroicas femininas, e mesmo querer personificalas, era unha actitude que formaba parte do concepto de estilo deses anos. A moda estaba moi influenciada pola individualidade, pola forza do carácter feminino. O aspecto concibíase como unha expresión de esa individualidade. Cada prenda e cada detalle eran como unha creación propia.

As referencias que se tomaban para esta visión creativa e lúdica da imaxe estaban marcadas pola vida da propia persoa². Unha das cuestións que xa fascinara a escritores ou estetas deses anos foi que a moda xa non dependía tanto da posición económica como do carácter e da conciencia do gusto. As referencias podían estenderse tanto ás estrelas do cinema —o visionado estilístico máis inmediato para as mulleres, xunto coas revistas de moda—, canto a unha lembranza da infancia. As mulleres non eran só consumistas dunha moda establecida seguindo uns patróns dictados para o xénero, senón que eran activistas do estilo ideado segundo os seus propios modelos. É nesta atmosfera na que se pode situar a creación da Tiara Valquiria.

O encanto no deseño

Como concepto, a tiara alada —*winged tiara*— contaba cunha longa tradición dentro da alta xoiería. A Maison Chaumet foi unha das primeiras en recoñecer —e explorar— as posibilidades que ofrecía a recreación de alas como xoias. Esta casa francesa realizou tiaras e broches con este motivo a finais do século XIX. A primeira das tiaras aladas de Chaumet está datada en 1899 e consistía nun deseño enteiramente en prata e diamantes. A base era unha banda de diamantes, sobre a cal estaban

montadas dúas alas na fronte opostas entre si. O seu estilo era clasicista: as súas liñas son regulares, cunha montaxe sólida e equilibrada. As alas están aseguradas mediante unha sobrebase, concentrando o conxunto de pedras preciosas na base.

Para comprender a importancia deste tocado enxoiado é preciso contemplar a súa tradición. Debido á súa tipoloxía esta clase de tiaras son o resultado da evolución da aigrette, moi habitual nos séculos XVII e XVIII. Consistía nun broche para o cabelo en forma de pluma. Embelecido con xemas preciosas, servía igualmente para substituír as plumas reais empregadas para os elaborados peiteados femininos³. As aigrettes nunca deixaron de ser relevantes dentro da xoiería, pero delas naceron máis pezas como as tiaras aladas. A súa importancia radicaba, tamén, no seu simbolismo. Durante os séculos mencionados, as aigrettes foron un símbolo de status polo seu carácter excepcional en canto a creatividade e materiais. Na corte francesa foi onde estas xoias tiveron o seu máximo esplendor.



Fig. 3. Retrato fotográfico de Mary Crewe-Milnes. 1934. The Mary Roxburghe Trust.

En 1755, co incipiente interese na Antigüidade, a mitoloxía grega e romana comezou a adquirir unha nova significación. Durante o Barroco os temas e figuras mitolóxicas serviran ben como un signo de prestixio —xénero maior na pintura académica—, ben como linguaxe simbólica para enxalzar as monarquías —véxase as pinturas realizadas por Rubens para Xaboco I na Banqueting Hall en Londres ou de LeBrun para Lois XIV destinadas ao Palacio de Versalles—. A mediados do século XVIII a mitoloxía clásica, en paralelo co movemento da Ilustración, comezou a verse nunha óptica simbólica diferente. Os mitos e figuras debían servir para construír as mentes, posicionándose ao servizo do Estado e da propia nación.

Foi así como a partir de 1775, na primeira fase do Neoclasicismo, os motivos mitolóxicos pasaron a converterse nun dos favoritos das artes decorativas. Facíanse mobles que integraban placas de bronce dourado representando ninfas tranquilamente sentadas en bosques ou en compañía do deus Cupido—como, como os realizados por Jean-Henri Riesener, George Jacob ou Jean-Baptiste-Claude Sené para a casa real de Francia. O mesmo sucedía na cerámica, tal como pode verse na británica Wedgwood ou o galega Sargadelos, xa comezado o século XIX. Foi a Emperatriz Xosefina quen, como creadora de estilo, sintetizou os temas neoclásicos cunha sensibilidade romántica⁴. Así, motivos de alas e frechas, traducidos en xoias para o cabelo⁵, eran expresións de Amor: tales eran os elementos iconográficos do deus Cupido. Dende entón, mulleres de tódalas clases sociais empregaban xoias realizadas nesta corrente simbólica e estilística, dando proba do espírito da época.

No século XIX o estilo das xoias apenas se apartou do neoclasicismo. O maior matiz que tivo foi un crecente naturalismo a partir de 1860. O Romanticismo foi filtrándose e as institucións xeraron unha versión deste estilo que daba énfase ao encanto e á evocación. A natureza comezou a ter un espazo propio dentro

da xoiería, sendo os motivos naturais un dos mais empregados para toda clase de ornamentación posible: aneis, colares, coroas, broches, diademas e pulseiras. Obxectos en alza debido a períodos de grande exuberancia como o II Imperio francés (1852-1870), a Monarquía Austrohúngara (1867-1919) con Francisco Xosé I ou o reinado da Raíña Victoria no cal estendera o Imperio Británico (1497-1997).

Foi así como, tamén co Romanticismo, abríronse novas posibilidades en canto ao estudo de mitoloxías europeas. O caso de Wagner é un dos maiores exemplos desta actitude. Coas súas óperas o interese polas figuras nórdicas fíxose crecente. Aínda o Clasicismo seguía a ser predominante, se ben convivindo con outros estilos e motivos que pasaron a consagrarse arredor de 1880. En consecuencia, a tiara alada foi resultado da unión de dúas influencias principais. As alas eran unha cita a Cupido. Era representado como un deus alado e por ser fillo de Afrodita, deidade do Amor e a Beleza, as mulleres elevábanse a deusas. Por estilo seguía as liñas clasicistas, incorporando certos acentos naturalistas para evitar a rixidez. Un exemplo disto é a tiara realizada por Dreicer & Co para Ida McKinley, primeira dama de Estados Unidos entre 1892 e 1901. A coroa estaba montada sobre un aro de ouro no que, á altura da fronte, emerxían dúas alas incrustadas de diamantes. A versatilidade desta xoia permitía ser lucida como tiara axustada ao peiteado e as alas podían desmontarse para servir de broches. Un modelo similar a este é a tiara de prata e diamantes feita por Bouchardon a comezos de 1900, coa diferenza de que leva incorporada, no centro, unha rosa con follas. Nembargantes, as tiaras aladas máis formidables foron as elaboradas durante a *Belle Époque*.

En 1901 saíu dos talleres de Cartier unha espléndida tiara, liberada da contención clásica, coa influencia do Modernismo. A súa base consistía nunha sucesión de hexágonos, sobre os cales alzaban dúas alas en sucesión, contrapostas entre elas. As alas centrais estaban montadas arredor dun triángulo

con dous diamantes en bágoa. As formas onduladas das alas levantábanse sobresaíndo en altura. Unha nova versión da tiara alada saíu da interpretación modernista de Chaumet. A base consistía nunha banda mínima cun conxunto de aigrette central flanqueado por dúas alas, abertas e transparentes (fig. 4). O efecto de lixeireza e luminosidade renovou a linguaxe estética das tiaras aladas.

Inspirando iconas

En vista de tales precedentes cabe preguntarse que importancia pode ter a Tiara Valquiria. Antes ca ela existiran outras tiaras aladas que se converteran en clásicos dentro da xoiería, sobre todo en Europa. Ademais, a partir de 1920, esta clase de xoias comezaran a ser cada vez mais raras. As mulleres nesa década cortaran o seu cabelo *à la garçon*, desaparecendo os voluminosos peiteados. Con eles tamén deixaron de estar en uso as grandes coroas e tiaras altas para dar paso ao *bandeau*⁶. Xoias máis adaptables para os cabelos lisos e curtos, peiteados en ondas e, en todo caso, recollidos mínimos.

Igualmente a partir dos anos 20 o Modernismo deu paso ao Art Déco, co cal, no vocabulario estilístico da xoiería, a xeometría e os temas industriais tomaron cada vez maior peso. Representacións de automóbiles, círculos, triángulos e formas mecanicistas moldearon a ornamentación feminina desa década e dos anos 30. A isto débese sumar outra influencia: as xoias que se presentaban nos grandes filmes. A diferenza das deseñadas e producidas polos talleres baixo encarga persoal ou para potenciais clientes, as xoias lucidas nas películas tiñan varios propósitos ademais da ornamentación. A ausencia de cor dos filmes facía que unha das maneiras de dotar de luz e movemento as escenas estáticas era o uso de tecidos e ornamentos que, cun xiro, desprendían brillo. Películas como *Lady Lou* (1933), *Cleopatra* (1934)⁷ ou *Camille* (1936) destacaron polo uso das xoias para tal fin. Aínda tendo en conta que as dimensións e os materiais empregados nas xoias estaban pensadas a medida da escala cinematográfica, o público adaptábaas ás súas

Fig. 4. A Tiara das perlas colgantes. 1906. Maison Chaumet, París.





Fig. 5. Detalle da estrutura interna da Tiara Valquiria. Cortesía da V&A Dundee.

posibilidades. Unha maneira de participar da aura de desexo que desprendía o cinema, onde actrices e actores eran deuses dun moderno Olimpo.

A Tiara Valquiria segue a ter relevancia en dous aspectos: o técnico e o iconográfico. A nivel técnico, esta tiara alada, viña resucitar unha tipoloxía de xoia que, pese o cultivo que tivera ata 1914, dábase xa por desaparecida. Tal resurrección viu dada polo ideal do estilo dos anos 30 e polo progreso técnico.

A Valquiria beneficiouse dos avances que Cartier conseguira na experimentación con metais dende 1859. Ata esa data, as coroas eran realizadas en prata e ouro puro, provocando un peso considerable e, por lóxica, molestia ao pouco tempo. Cartier pasou a alixeirar as monturas usando platino. Esa mesma lixeireza comezou a buscarse en metais nobres en constante refinamento. Igualmente, en 1927, ideouse un novo tipo de engarce inspirado nos dos coches-cama. Este engarce permitía recoller a xema precisa cun mínimo de material, destacando mentres que a montura era case invisible (fig. 5). Isto levou, á vez, a un novo tipo de pulido da pedra que, cos seus cortes, multiplicaba o efecto luminoso ao reflectir o contacto da luz.

A presente tiara destaca polo reflectir da luz. A estrutura das plumas é o esencial, dando maior espazo ao detalle. Os buratos na estrutura son minuciosos e precisos, e neles as xemas van incrustadas producindo un efecto masivo. Ao contrario que as tiaras aladas de comezos do século XX, o seu deseño naturalista presenta xa características de realismo. Ademais, non resulta, como sucede nas precedentes, un deseño esquemático: nesta tiara existe movemento. As alas non son só un ornamento colocado para destacaren, nin tampouco serven para dotaren de altura á persoa. As alas son parte integral do deseño, dispostas non para ser lucidas senón para ser completas coa persoa que as viste.

Outra cuestión a valorar é o que supón respecto ao vocabulario simbólico e de ornamentación dentro das tiaras aladas. Ata ese momento estas coroas apenas contemplaban as referencias clasicistas, tal como se viu con anterioridade. As mulleres estaban envoltas nunha linguaxe vinculada a unha única misión: ser belas con maxestosidade. A Tiara Valquiria ampliou tal linguaxe introducindo un novo prototipo feminino.

En realidade, na mitoloxía nórdica eran varias as figuras que portaban cascos con alas. As de maior renome eran as valquirias, xunto con Odín. Ademais estaban outras divindades como Frigg, a mensaxeira da deusa Freya. Deusa caracterizada cun aspecto similar o das valquirias, aparecendo tamén armada cunha coiraza xunto cunha lanza e escudo nos gravados do século XIX. A súa cabeza ía protexida cun casco con alas. Como pode verse tal elemento resultaba tan identificativo coas divindades femininas nórdicas que resultaba axeiado para todas elas.

Pese a que puidese parecer descontextualizada, a Tiara Valquiria en realidade era unha obra fundamentalmente representativa: era unha peza de artesanía, tal como correspondía ao Déco, o derradeiro estilo suntuoso. Era a visión dunha muller que desexaba encarnar e conducirse como súas heroínas míticas dende a súa propia personalidade. Heroínas que, ademais, nada tiñan xa que ver co imaxinario clásico: *Hilda* —batalla—, *Sigrdrífa* —a que trae a victoria—, *Sváva* —sueva—, *Prúðr* —poder— eran algunhas das mais coñecidas, xunto coas wagnerianas Brunilda, Helmwige ou Waltraute, na arte, mitoloxía e Historia nórdica. Na súa concepción e materialización aparecía, en definitiva, unha inédita e vangardista expresión de ser e de vivir.

Bibliografía

Alastair DUNCAN: El Art Decó. Londres, Thames and Hudson, 1994.

Amanda MACKENZIE: Diana Vreeland. Empress of Fashion. London, Thames and Hudson, 2013.

Andrea STUART: The rose of Martinique. A life of Napoleon´s Josephine. London, Macmillan, 2003.

Antonia FRASER: María Antonieta. Barcelona, Edhasa, 2006.

Art Deco. <https://www.vam.ac.uk/collections/art-deco> (consultada os días 13/12/2020 e 7/1/2021).

Caroline WEBER: Queen of Fashion. What Marie Antoinette wore to the revolution. London, Aurum Press, 2008.

Clare ROSE: Art Nouveau Fashion. London, V&A Publishing, 2014.

Gauvin Alexandre BAILEY: Baroque and Rococo. London, Phaidon, 2012.

Rose-Marie & Rainer HAGEN: Los secretos de las obras de Arte – Volumen II. Colonia, Taschen, 2005.

VV.AA: El arte de Cartier. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2012.

-Decorative furnishings and objects d´Art in the Louvre. From Louis XIV to Marie Antoinette. Paris, Somogy Art Publisher, 2014.

Videografía.

Josef Von Sternberg. (1930). Marrocos. EEUU: Paramount.

Josef Von Sternberg. (1932). O expreso de Shangai. EE.UU: Paramount.

George Cuckor. (1933). Cena as oito. EEUU: MGM.

Lowell Sherman. (1933). Lady Lou. EEUU: Paramount.

Cecil B. DeMille. (1934). Cleopatra. EEUU: Paramount.

George Cuckor. (1936). Camille. EEUU: MGM.

W.S. Van Dyke. (1938). María Antonieta. EEUU: MGM.

George Cuckor. (1939). Mulleres. EEUU: MGM.

Notas

1 Esta actitude correspondía ao ideal da muller de moda dos anos 30 e, máis concretamente, ao da muller de estilo internacional. Pero o camiño para chegar a ese punto iniciárase moito antes. O caso de Diana Vreeland e súa nai en 1917 resulta proverbial: “Lembro que cando tiña trece ou catorce anos mercara esmalte vermello para as unllas en Chinatown. ‘Qué é iso?’ Dixo a miña nai. ‘Onde conseguiches iso? Porqué o escolliches?’ ‘Porque -díxenlle- quero ser unha princesa chinesa’”. Amanda MACKENZIE: Diana Vreeland. Empress of Fashion. Thames and Hudson, London, 2013, p. 58.

2 Estas ideas apareceron nos anos 20 e 30. Regresaron de novo na década de 1960, volvendo xurdir con forza dende mediados de 1980 ata finais dos 90. Este movemento cultural definiu desde o comezo do 2010 ata a actualidade.

3 Antonia FRASER: María Antonieta. Barcelona, Edhasa, 2006, p. 213.

4 Andrea STUART: The rose of Martinique. A life of Napoleon´s Josephine. London, Macmillan, 2003, pp. 334-337.

5 Un exemplo disto é a frecha que adorna o peiteado da raíña María Luísa no Retrato da familia de Carlos IV, pintado por Francisco de Goya entre 1800 e 1801 e exposto no Museo do Prado. Seguidora da moda francesa, a raíña copiaba as tendencias impulsadas pola Emperatriz Xosefina, como antes tamén seguía as establecidas pola raíña María Antonieta. Rose-Marie & Rainer HAGEN: Los secretos de las obras de Arte – Volumen II. Colonia, Taschen, 2005 ,pp. 538-539.

6 VV.AA: El arte de Cartier. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2012, p. 30.

7 Nunha das escenas da primeira parte do filme, Claudette Colbert -que interpreta a Cleopatra- aparece lucindo un tocado con dúas alas. Neste caso a tiara alada aparece versionada como dous broches suxeitos no cabelo recollido. Este tocado fora feito para combinar coa pomba que o personaxe sostén, para logo alzar os brazos e soltala para voar.

PARA ESTAR AO DÍA

/mazarelosgal



@mazarelosgal

@mazarelosgal



Mazarelos

www.mazarelos.gal