

Richard Wagner i Adrià Gual



*Els plafons perduts
de l'Associació Wagneriana*



Richard Wagner i Adrià Gual



*Els plafons perduts
de l'Associació Wagneriana*

**Richard Wagner i Adrià Gual.
Els plafons perduts de
l'Associació Wagneriana**

EXPOSICIÓ

Departament de Cultura de la
Generalitat de Catalunya

Conseller de Cultura
Ferran Mascarell

Director general de Creació i
Empreses Culturals
Jordi Sellas

Subdirector general de
Promoció Cultural
Joan-Francesc Ainaud

Coordinadora de l'Àrea de
Creació i Innovació
Conxita Oliver

Comissariat
Lourdes Jiménez

Coordinació
Arantza Morlius

Suport museogràfic
**Mariona Companys i
Margarida Sala**

Disseny arquitectònic i
disseny gràfic
**Mizien:
Ivan Bercedo i
Jorge Mestre,
amb la col·laboració de
Vittoria Ruoppolo**

Muntatge i il·luminació
**Pere Jobal
Carles Ibarz
Ricard Lozano
Jordi Muñoz
Josep Ripoll
Juan Ruiz
Vicenç Soler**

Transports
**Intro
Itinerart**

Agraïments
**Roger Aliet
Núria Altarriba
Xosé Aviñoa
Bagués-Masriera
Ramon Bassas
Isabel Bassas
Eulàlia Bassedas
Manel Bertran
Carlos Calderón
Carme Carreño
Anna Casa
Alba Espargaró
Mariàngels Fondevila
Francesc Fontbona
Marc Heilbron
Ricard Marco
Lourdes Martín
Rosa Montalt
Joan Oliveras
Elvira Permanyer
Cristina Portell
Rosa M. Montserrat
Judit Nadal
Jaume Radigales
Rosa M. Ricomà
Xevi Roure
Rosa Sala
Maite Toneu
Anna Valls
Esther Vilar**

Institucions
**Amics del Liceu
Biblioteca de Catalunya
Bicentenari Wagner 1813-2013
MAE. Centre de Documentació i
Museu de les Arts Escèniques de
l'Institut del Teatre
MNAC. Museu Nacional d'Art de
Catalunya
Museu de la Garrotxa-Olot
Museu d'Art Modern de la
Diputació de Tarragona**

CATÀLEG

Textos
**Ramon Bassas
Francesc Fontbona
Lourdes Jiménez
Jaume Radigales**

Disseny gràfic
Jaume Roure

Coordinació
Arantza Morlius

Traduccions
**Isabel Bassas
Anna Casa
Martin A. Jezierski
Ted Krasny
Joan Quesada**

Fotografies
**Cercle del Liceu
Biblioteca de Catalunya. Barcelona
Centre de Restauració de Béns Culturals de
Catalunya. Generalitat de Catalunya
Diputació de Tarragona. Arxiu Fotogràfic MAMT.
Alberich Fotògrafs
Institut del Teatre. MAE**

Edició
© dels textos, els autors
© de les imatges, els fotògrafs
© d'aquesta edició
Departament de Cultura de la
Generalitat de Catalunya

DL: B. 23254-2013
ISBN: 978-84-393-9061-9

Producció del Departament de Cultura
de la Generalitat de Catalunya

En el marc de la celebració del
Bicentenari del naixement de
Wagner (1813-2013)

Sumari

Presentació

- 8 Presentació de l'exposició
Ferran Mascarell
- 10 Bicentenari Wagner
Ramon Bassas
- 12 Richard Wagner i els artistes
Lourdes Jiménez

Textos

- 17 Wagner a Barcelona. Afinitats (S)electives
Jaume Radigales
- 25 Wagner com a bandera
Francesc Fontbona
- 29 El wagnerisme artístic europeu
Lourdes Jiménez
- 59 La recepció plàstica de Wagner a Espanya (1876-1914)
Lourdes Jiménez
- 65 Wagner i els modernistes catalans
Lourdes Jiménez
- 109 Adrià Gual i els plafons perduts de l'Associació Wagneriana
Lourdes Jiménez
- 141 Selecció bibliogràfica
- 146 Traducciones / Translations

Presentació de l'exposició

El wagnerisme arrelà a Catalunya amb un cert retard respecte d'altres països europeus però, un cop consolidat, assolí una gran importància. La música de Wagner havia estat introduïda entre nosaltres l'any 1862 per Josep Anselm Clavé, però amb un caràcter més anecdòtic que no pas decisiu. A la dècada següent, el metge i compositor Josep de Letamendi va ser el veritable introductor de Wagner aquí en fer-lo conèixer al seu deixeble Joaquim Marsillach, que li donaria l'impuls decisiu.

Ferran Mascarell

Conseller de Cultura

La devoció per l'obra del gran compositor alemany no solament va arrelar en l'àmbit musical, sinó també en altres sectors de la cultura. El seu èxit provenia, d'una banda, de la identificació amb els ideals del catalanisme, moviment per al qual el wagnerisme suposava un nacionalisme musical dut a les darreres conseqüències; d'altra banda, del prestigi que el món germànic tenia entre els ambients modernistes, impulsors de la cultura catalana a la fi del segle XIX i al començament del segle XX.

El 1901 naixia l'Associació Wagneriana de Barcelona, entitat promotora de concerts, conferències i publicacions musicals, i el wagnerisme català quedava definitivament consolidat. Aquesta exposició que ara es presenta al Museu d'Història de Catalunya fa ben paleses les connexions de Wagner entre nosaltres. Un dels artífexs que més hi van contribuir va ser Adrià Gual, home de cultura *renaixentista*: il·lustrador, pintor, escenògraf, figurinista, autor i director de teatre, cineasta... Un creador de gran vàlua, referent del modernisme, que deu a la teoria artística wagneriana una part important del seu mestratge en el nostre món cultural.

La mostra, a més de presentar com a peces clau els plafons decoratius del barceloní per a l'Associació Wagneriana, exhibeix obres coetànies d'altres artistes que ens fan entendre la fascinació que va exercir Richard Wagner com un dels grans definidors, des del cor d'Europa, del modernisme català. Us convido a visitar-la i a constatar, un cop més, com la nostra no ha estat mai una cultura aïllada, sinó oberta a totes les influències i amb vocació, al seu torn, d'influir i de projectar-se al món.

Bicentenari Wagner

La primavera del 2011, una vintena d'entitats vinculades a la cultura del nostre país es varen aplegar per compartir els projectes que estaven preparant per a la celebració del bicentenari del naixement de Richard Wagner. La intenció era intentar donar un sentit unitari als diferents esdeveniments commemoratius i, en la mesura del possible, posar en comú algunes idees per tal d'esmerçar recursos i potenciar-ne els resultats. La coordinació de tot aquest projecte es va encarregar a l'Associació Amics del Liceu.

El resultat ha estat la programació d'un seguit d'actes de molt diferent caire —atesa la diversitat de les entitats participants—, amb un ventall tan ric d'activitats que fa palès que l'herència wagneriana ha deixat una empremta que encara perdura i que s'estén des del carrer fins als fòrums més sofisticats de la nostra cultura. El recull de totes les programacions musicals, activitats acadèmiques, actes al carrer, cinema, exposicions... s'ha englobat al web www.bicentenariwagner.cat que, en el transcurs de l'any, es va actualitzant.

L'obra de Wagner va influir de manera destacada en el modernisme català i va incidir en moltes de les seves manifestacions: la filosofia, la literatura, les arts plàstiques, el teatre i —evidentment— en la música. La iconografia wagneriana apareix per tot arreu, en retrats, dibuixos, caricatures, escultures, ornamentacions arquitectòniques, pintura, etc. i els personatges de les seves obres — arrelats en llegendes nòrdiques— serviren d'inspiració als principals artistes del moment i s'adaptaren a les tendències i modes que marcaven l'evolució artística d'aquella època.

Amics del Liceu havia previst, en un inici, organitzar una exposició sobre Wagner i Catalunya. S'havia començat a treballar en un projecte ambiciós i de gran format. El repte era difícil i les circumstàncies econòmiques actuals van actuar a contracorrent. Malgrat tot, l'encàrrec de la coordinació del Bicentenari Wagner va propiciar el coneixement d'altres entitats que compartien la passió wagneriana i que tenien preuats tresors que, per si sols, ja valien una exposició, com succeí amb la Biblioteca de Catalunya.

El grup Wagner d'Amics del Liceu havia encarregat el comissariat de la seva exposició a la historiadora malaguenya Lourdes Jiménez. El seu coneixement sobre l'obra wagneriana a Catalunya l'havia fet indagar en tots els racons del nostre país i coneixia totes les persones vinculades a l'obra i als artistes catalans del moment. D'aquí va sorgir l'oportunitat de treure a la llum uns plafons inèdits d'Adrià Gual que li havia mostrat el doctor Francesc Fontbona —amb qui ella havia col·laborat en diverses ocasions— i que, casualment, van aparèixer un 22 de maig, dia del naixement del compositor.

Al voltant d'aquesta obra de Gual —coincideix que enguany se celebra també el centenari de l'Institut del Teatre, del qual fou fundador— s'estructura la present exposició que ens mostra alguns exemples del wagnerisme europeu i, sobretot, de la influència d'aquest en els artistes postmodernistes de casa nostra.

Finalment, voldríem manifestar el nostre agraïment molt especialment a totes les entitats que ens han acompanyat en aquest projecte i al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, sempre sensible a la nostra iniciativa d'exposició, pel suport a la coordinació del Bicentenari Wagner.

Ramon Bassas

Secretari d'Amics del Liceu
Coordinador del Bicentenari
Wagner a Catalunya

Richard Wagner i els artistes

Aquesta exposició neix en el marc del Bicentenari Wagner a Barcelona i és el fruit d'un llarg procés d'investigació al voltant d'una hipòtesi de treball, a saber: la de donar a conèixer la iconografia wagneriana a Catalunya i col·locar-la al lloc que li correspon, especialment pel que fa a les arts plàstiques de la fi del segle XIX i primers anys del segle XX, en què aquesta s'estén a totes les expressions, des de la literatura fins a la música o les arts, tot gaudint d'una important difusió a Europa en tots els camps artístics i interpretada des de totes les estètiques, del naturalisme al simbolisme o a *l'art nouveau*.

El tema no havia estat mai objecte d'una exposició específica a Espanya i, després d'anys d'investigació sobre la matèria per a la meua tesi doctoral, vet aquí una ajustada síntesi del treball realitzat.¹ En la mostra té un protagonisme absolut la figura d'Adrià Gual i els plafons realitzats per a l'Associació Wagneriana de Barcelona (c. 1903-1904), que es presenten com un dels conjunts ornamentals més interessants i destacats a l'entorn de la iconografia wagneriana, en una lògica conclusió que va portar la Ciutat Comtal a constituir-se en una de les més importants quant a la influència del músic alemany i l'adopció de les seves teories artístiques i musicals en el si del modernisme.

Com a part dels paràmetres metodològics escollits per dur a terme el comissariat, volia mostrar l'àmplia difusió de la iconografia wagneriana en totes les disciplines artístiques, des de la pintura fins a la il·lustració, el dibuix, les arts gràfiques, la caricatura, l'escultura, la joieria i les postals i els cromos, que reten compte de la recepció d'aquesta iconografia per part dels nostres artistes i del grau de popularització assolit, especialment entre els pertanyents a la segona generació modernista. El catàleg ha seguit les mateixes pautes triades per a l'exposició: una primera aproximació al wagnerisme artístic europeu i el col·leccionisme a Bayreuth, essencial per comprendre la manera com aquests influeixen en els artistes i la transcripció de la iconografia per part dels artistes espanyols i catalans, per endinsar-nos tot seguit de ple a ple en la

recepció del wagnerisme en el modernisme català i l'actuació de l'Associació Wagneriana com a important motor de difusió d'aquest en tant que fenomen cultural. Finalment, Adrià Gual i els plafons de l'Associació Wagneriana cobren tot el protagonisme, i es realitza un estudi minuciós de la seu de la institució i de cada peça dels plafons. He considerat necessari incloure també, després dels estudis de cadascun dels apartats, l'anàlisi d'algunes obres destacades d'artistes que en algun moment es van apropar a la interpretació plàstica d'aquesta imatgeria. Henri-Fantin Latour, Odilon Redon, Aubrey Beardsley, Fernand Khnopff i Rogelio de Egusquiza, juntament amb Mariano Fortuny y Madrazo, tots reten compte de la recepció del wagnerisme en l'art europeu, això sense oblidar el paper essencial de Bayreuth. A Catalunya, obres de Pau Roig, Josep Maria Sert, Josep Maria Xiró, Lluís Masriera, entre altres, fan el mateix amb la representació modernista i, finalment, tanca Adrià Gual amb el seu cicle decoratiu per a l'Associació Wagneriana. El catàleg acaba amb una selecció bibliogràfica que serveix de referència a les notes a peu de plana incloses en els textos.

Des d'aquestes línies, vull oferir el meu agraïment més sincer a Amics del Liceu i el Grup Wagner, per creure en el projecte i defensar-lo fins a fer-lo possible, i al Departament de Cultura i el Museu d'Història de Catalunya, per oferir tot el seu suport i la seva acollida.

Lourdes Jiménez

Comissària de l'exposició

¹ A Francesc Fontbona, el meu mestre.



1813

1883





Franz Stassen, *Tristan und Isolde*, 1900. MAE, Institut del Teatre, Barcelona

Wagner a Barcelona. Afinitats (S)electives



Jaume Radigales

Professor de la Universitat Ramon LLull.

Crític musical de *La Vanguardia* i Catalunya Música

Considerada la ciutat més wagneriana fora de l'àrea germànica, Barcelona ha tingut en la figura del compositor homenatjat aquest 2013 una peça clau per entendre la seva evolució cultural, especialment durant els anys del modernisme. Per això, i durant més de 130 anys, el Gran Teatre del Liceu ha estat testimoni privilegiat de la presència de Richard Wagner a la capital catalana. Però el fet ha transcendit el propi teatre, amb amplis i variats sectors de públic que han arribat a associar-se per difondre i conèixer de més a la vora un dels artistes que van renovar l'espectacle operístic, tant des del vessant musical com visual a la vegada. A més, la música wagneriana va influir notablement en els intel·lectuals i els compositors de la generació modernista, que en van reconèixer el deute a través de la seva obra i també en textos teòrics que palesen la transcendència i la grandesa de l'obra del músic alemany.

Wagner arriba a Barcelona

Quan l'òpera italiana mantenia la seva hegemonia a la capital catalana, l'obra wagneriana va entrar a Barcelona per la porta petita: les primeres notes escoltades a casa nostra van ser les de la marxa i el cor triomfals del segon acte de *Tannhäuser*. Era el 16 de juliol de 1862, als jardins de la Societat Euterpe, situats als desapa-

reguts Camps Elisis de la capital catalana. Josep Anselm Clavé, pare del cant coral a Catalunya, va dirigir la formació, integrada per dos-cents membres entre cantaires i instrumentistes, alguns procedents del Liceu.

Tanmateix, no sembla que l'obra quallés en l'ànim d'aquells barcelonins, que trigarien vint anys a veure una òpera wagneriana a la ciutat. Abans, calia que l'obra de Wagner fos anunciada pels «profetes» d'aquella nova manera d'entendre l'espectacle teatral en general i musical en particular. Un d'ells va ser l'entusiasta Josep de Letamendi, metge i diletant de la música, que va transmetre al seu deixeble Joaquim Marsillach i Lleonart l'interès per la música wagneriana. Marsillach va assistir al primer Festival de Bayreuth (1876) i va arribar a conèixer Wagner, de qui va publicar un estudi biogràfic (1878) que es va arribar a traduir a l'italià.

Tot i que Barcelona era, operísticament parlant, italianòfila, l'obra wagneriana es va imposar a poc a poc, sense desplaçar l'interès i el gust per l'òpera italiana. De fet, es pot parlar de dos sectors que, sense arribar a l'enfrontament violent, sí que mantenien posicions contrastades. Entre els acèrrims defensors de l'italianisme hi havia el crític del *Diario de Barcelona*, Antoni Fargas i Soler, oposat a les tesis renovadores de la música de Wagner.

De fet, les estrenes al Teatre Principal de *Lohengrin* (1882) o al Liceu de *Der fliegende Holländer* (1885) i *Tannhäuser* (1887) encara no desvetllaven l'entusiasme que poc després es faria amo i senyor d'una ciutat que pot considerar-se la més wagneriana del món llatí i la més connectada, fora de l'àrea germànica, amb Bayreuth.

Les raons de l'atracció cap a Wagner en un context tan meridional com el de Barcelona poden ser diverses. Ens atrevim a suggerir, però, que la principal rau en la complexitat intel·lectual de l'obra del músic alemany, que va molt més enllà de la música per centrar-se en la fascinació estètica global: les pretensions metafísiques dels llibrets, la poètica, la independència de la música orquestral respecte de la vocal i, també, la nova manera d'entendre els papers heroics dels personatges que poblen la geografia escènica wagneriana coincidien de ple amb molts dels criteris estètics de determinats sectors de la intel·lectualitat catalana. L'èpica mitomàgica dels drames wagnerians i la «revolució» de la posada en escena (que obligava fins i tot a apagar els llums de sala dels teatres) va quallar de ple en l'incipient modernisme, que desplaçava a poc a poc els interessos de la Renaixença. Així doncs, publicacions com *L'Avenç* van ser alguns dels bastions de defensa del wagnerisme que va començar a instituir-se a Barcelona, fins i tot

en forma d'associacions, la primera de les quals (Sociedad Artístico-Musical Wagner) es va fundar el 1873 i va comptar com a president honorífic amb el mateix compositor, que va prometre una composició *ad hoc* que mai no es va arribar a realitzar.

El paper de l'Associació Wagneriana

El 1901 es va fundar l'Associació Wagneriana, la primera entitat oficial vinculada a la música de Wagner a l'Estat espanyol, i que maldava per la difusió de l'obra del compositor alemany a través de vetllades musicals, conferències i publicacions diverses sobre Wagner i el seu entorn. En aquest sentit, van ser especialment significatives les traduccions de Joaquim Pena (el membre en actiu més valuós de l'entitat), Joan Maragall, Jeroni Zanné o Antoni Ribera (director musical que va tractar la família de Wagner), els quals van posar a l'abast del públic de principis del segle les obres wagnerianes en català, amb fidelitat a la prosòdia i al ritme del text i de la música, si bé algunes solucions lingüístiques resultin excessivament forçades en alguns passatges. A més, l'Associació Wagneriana va traduir algunes de les obres teòriques de Wagner com ara *L'obra d'art del futur o Art i revolució*, i va difondre'n l'obra amb articles a la revista *Juventut*, des de la qual no es van estalviar dures crítiques contra uns altres aires renovadors de l'òpera, en aquest cas els procedents del verisme italià.

La influència de la música wagneriana va fer-se notar igualment en els compositors locals. Felip Pedrell, membre d'aquella associació i autor de diversos textos teòrics sobre el músic alemany, va ser-ne deutor en òperes com *I Pirinei* (1902), però també Enric Morera amb *Bruniselda* (1906) o Jaume Pahissa amb *Gal·la Placídia* (1913).

No cal dir que l'obra wagneriana va desvetllar també alguns recels i, fins i tot, burles d'altres sectors, fins al punt que la iconografia del moment permet resseguir l'acceptació desigual del músic en publicacions que el satiritzaven, com per exemple *L'Esquella de la Torratxa*. En un terreny més rigorós des del punt de vista intel·lectual, cal fer esment de postures valentes com les de Joan Maragall, que, tot i ser un admirador (a distància) de Wagner, en va qüestionar la validesa universal en els nivells intel·lectual i poètic, fins al punt de deixar escrit en una carta adreçada a Antoni Roura que «Wagner com a poeta és un neula». La conferència *El drama musical de Mozart*, que Maragall va pronunciar a l'Associació Wagneriana el 1905, desmunta l'universalisme de la música de Wagner i hi avantposa, per sobre de tot, el *Don Giovanni* de Mozart, una òpera poc i mal coneguda aleshores a casa nostra.

Amb tot, les primeres dècades del segle xx van testimoniar la petjada inqüestionable de Wagner i la seva obra en l'esperit dels catalans en general i dels barcelonins en particular. La cosa va transcendir les parets dels teatres i es va evidenciar en àmbits diversos com l'arquitectura, els ornaments o fins i tot noms d'establiments públics com ara cafès i restaurants. L'efígie de Wagner era present en programes de mà; els personatges de les seves òperes es reconeixien en vitralls de cases de la burgesia o d'institucions com el Cercle del Liceu. Fins i tot el grup escultòric que Pau Gargallo va dissenyar al capdamunt de l'escenari del Palau de la Música Catalana inclou unes valquíries dalt dels seus cavalls i brandant les seves llances, en referència a la primera jornada de la tetralogia wagneriana.

Una fita emblemàtica: l'«estrena» de *Parsifal*

En ple tombant de segle, es produeix la veritable eclosió de l'òpera wagneriana a Barcelona: el Liceu va acollir les estrenes de *Die Walküre* i *Tristan und Isolde* (1899), *Siegfried* (1900), *Götterdämmerung* (1901) i *Die Meistersinger von Nürnberg* (1905), fins que el 1910 es va presentar una Tetralogia completa, amb l'estrena a Barcelona del seu pròleg (*Das Rheingold*) i les tres jornades successives, dirigides per Franz Beidler, gendre de Wagner i espòs de la seva filla Isolde.

Cal dir, però, que aleshores les òperes de Wagner es cantaven a Barcelona sempre en italià, entre d'altres raons perquè els intèrprets que les protagonitzaven eren italians o de l'àrea llatina, com el cèlebre tenor Angelo Masini (protagonista de l'estrena de *Tannhäuser* al Liceu) o bé el nostrat Francesc Viñas, que havia debutat al Liceu amb una funció parcial de *Lohengrin*, el paper titular de la qual va interpretar 120 vegades al llarg d'una carrera en què va incorporar igualment els rols de Tristany, Tannhäuser o el protagonista de *Parsifal*.

Aquesta última òpera, rebatejada en la partitura original com a «Festival sacroescènic», s'havia escrit pensant en el *Festspielhaus* de Bayreuth, on es va estrenar el 1882. Un any després, Wagner va morir a Venècia i la seva família va prohibir, d'acord amb els desitjos del propi compositor, que *Parsifal* es representés fora de Bayreuth com a mínim fins a 30 anys després de la mort de Wagner. L'1 de gener de 1914, doncs, expiraven els drets exclusius de Bayreuth i diversos teatres d'òpera de Berlín, Breslau, Budapest, Bremen, Kiel, Madrid, Praga i Roma feien pujar el teló per mostrar les aventures i desventures del cavaller del Greal. Tanmateix, i de manera il·legal, alguns teatres ja havien violat les voluntats de la

família Wagner i havien fet representar *Parsifal*, de vegades en versió de concert i d'altres fins i tot escenificada.

La nit del 31 de desembre de 1913, però, Barcelona viuria un dels grans esdeveniments de la seva història operística: tenint en compte la diferència horària entre Alemanya i Catalunya, a les 11 de la nit (corresponent a la mitjanit alemanya) ja es podia interpretar *Parsifal* de manera legal i fora de Bayreuth. La solemnitat de la jornada i la importància de l'esdeveniment, juntament amb les dificultats tècniques i artístiques de l'òpera, van fer que al Liceu es fessin reformes a l'escenari, que el cor s'augmentés fins a dues-centes persones i que s'encarreguessin els decorats a alguns dels millors noms de l'escenografia del moment a Barcelona: Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Rafael Moragas i Oleguer Junyent. Però, a més, hi havia una altra novetat: per primera vegada en la història del teatre, i seguint els preceptes teatrals que Wagner havia exigint per a Bayreuth, la sala havia d'estar totalment a les fosques per concentrar exclusivament l'atenció a l'escenari. La solució, per molt wagneriana que fos, no va agradar a tothom.

La representació de *Parsifal* al Liceu començava, doncs, a les 11 de la nit del 31 de desembre de 1913. El paper titular era cantat, en italià, pel cèlebre tenor Francesc Viñas i la direcció musical anava a càrrec de Franz Beidler, casat amb Isolde Wagner, filla de Cosima (la paternitat de Wagner no sembla clara). Sumant la durada de la partitura de *Parsifal* i els seus dos entreactes (el primer dels quals va durar 75 minuts perquè la gent pogués anar a sopar), la representació es va acabar a les cinc del matí, cosa que explica algunes desercions o, fins i tot, escenes com la que descriu Jaume Pahissa, segons el qual a les cinc de la matinada algunes llotges semblaven departaments de primera classe d'un tren nocturn, referint-se al fet que tothom hi dormia. I és que el wagnerisme tenia (i segons com encara avui manté) no poques dosis d'esnobisme.

Wagner i els músics catalans

El que Richard Wagner va propugnar com a «obra d'art del futur» té molt a veure amb una nova manera d'entendre l'espectacle. Però és indubtable que, per damunt de ser home de teatre, l'autor de *L'anell del nibelung* era un músic, un compositor de pedra picada que, recollint i fent-se seva una tradició anterior, va donar una passa enllà per a la creació i l'establiment d'una òpera nacional alemanya, l'origen de la qual es remunta al Mozart de *La flauta màgica* i segueix amb el Beethoven de *Fidelio* i amb el Weber de *Der Freischütz*.

Fins a la implantació del repertori wagnerià a casa nostra, cal dir que Catalunya en general, i Barcelona en particular, rebia una indiscutible empremta de la música italiana. Des de les primeres representacions, al primer terç del segle XVIII i sobretot a partir de la segona meitat de la mateixa centúria, Itàlia havia imposat els seus criteris, primer amb formes d'influència napolitana i després amb la petjada de Rossini, Donizetti, Bellini i, de seguida, de Verdi. Menys incidència van tenir, si bé les seves òperes eren acceptades pel públic, els compositors francesos de la coneguda com a *Grand Opéra*, malgrat que les obres de Meyerbeer (primer admirat i després odiat per Wagner) es representaven amb certa freqüència en teatres com el Liceu.

Però Wagner ho va capgirar tot. El seu sentit del teatre «total», les ambivalències tonals a partir del cèlebre acord amb què s'inicia *Tristany i Isolda* o el sentit continu de la melodia, que trenca amb les formes tancades (àries, recitatius, cors i concertants) pròpies de l'òpera, van influir innegablement en compositors de casa nostra. N'hi haurà prou de recordar, per exemple, la immensa *I Pirinei* de Felip Pedrell, amb una èpica que deu molt al compositor de *Lohengrin* per la seva dimensió llegendària i, fins i tot, també per la seva llargada, o els efluis sensuals d'una pàgina com *La fada* d'Enric Morera, wagnerià confés; per no parlar, és clar, de l'arquitectura del Palau de la Música Catalana, amb motius wagnerians evidents com el grup escultòric del prosceni dret, de Pau Gargallo, que reproduïx la coneguda com a cavalcada que obre el tercer acte de *La valquíria*.

D'alguna manera, i més enllà de l'influx de Wagner en els compositors catalans, el que va possibilitar l'empremta del wagnerisme a casa nostra és l'obertura al gran repertori alemany en un moment de redescoberta de la tradició i del patrimoni musical universal: l'obra de Beethoven —amb la traducció de Joan Maragall de l'*Oda a l'alegria* de Schiller, inclosa a la novena simfonia—, de Schubert, de Mozart o fins i tot de Bach (la *Passió segons sant Mateu* es va sentir per primera vegada al Palau de la Música el 1921). La mateixa Associació Wagneriana va propiciar les traduccions d'òperes de Mozart o de Gluck, que paral·lelament i a partir de la dècada de 1920 anaven arribant —tímidament— al Gran Teatre del Liceu. Wagner es va referir a aquests dos compositors com a elements que havien assentat les bases d'un teatre musical alemany.



Adrià Gual, *Mort d'amor o trobada de les ànimes*, acte III (interpretació de l'artista de la mort d'Isolda) (fragment). Biblioteca de Catalunya

Wagner com a bandera



Francesc Fontbona

Membre numerari de l'Institut d'Estudis Catalans

La figura complexa de Richard Wagner, que no era solament un gran compositor sinó tot un dramaturg, i a més el definidor d'una estètica on la modernitat formal s'aliava amb la perfecció tècnica i amb el contingut diguem-ne tel·lúric de les més fondes arrels d'un poble, en aquell cas l'alemany, fascinà els catalans del tombant de segle, que feren seva la figura del gran músic com una mena d'arquetipus de modernitat nacional.

No entraré ara a valorar els perquè d'aquest enamorament de la Catalunya cultural del XIX-XX per Wagner, ja que són molts i complexos, però és un fet incontrovertible i, com a tal, calia que fos recordat en ocasió d'aquesta commemoració wagneriana d'enguany, en què ha tingut un paper constant i insistent l'associació Amics del Liceu que, en moments de presumpte esllanguiment del projecte, han tirat del carro per evitar que una celebració necessària com aquesta deixés de fer-se.

Sobre Wagner i la cultura catalana ja s'ha parlat força, i aquesta exposició, condicionada per les limitacions d'una època com l'actual, tan marcada per la crisi econòmica, és l'encarregada de recordar oficialment el paper que la seva personalitat jugà en l'art català d'una època que amb els anys adquiriria un relleu extraordinari: l'època que se'n digué del modernisme.

Conèixer amb tota la seva complexitat la relació del món wagnerià amb l'art català és més complicat del que sembla, ja que Wagner, veritable gegant cultural, es filtrà en la vida intel·lectual catalana del segle XIX tardà i el XX primerenc a través de múltiples vies; fecundà moltes coses; arribà a tot arreu, i es manifestà de manera directa o indirecta en moltes iniciatives.

Per mostrar-ho de manera completa i alhora ben seleccionada, calia comptar amb la col·laboració d'algú que hagués estudiat la qüestió a fons, i per això es reclamà la col·laboració com a comissària de l'exposició de Lourdes Jiménez, la historiadora de l'art que des de fa ja anys ha viscut, a través dels documents, la premsa de l'època, les obres d'art, els drames musicals, les relíquies de tota mena i el seu entusiasme personal mateix per aquests temes, el ressò de Wagner en l'art hispànic, i l'ha convertit en una densa tesi doctoral que, fins i tot abans de la seva lectura —sembla que imminent—, ja és àmpliament reconeguda en tot l'àmbit de l'Estat espanyol —i, fins i tot, fora d'ell—, que s'atansa sovint a Lourdes Jiménez quan vol garantir que algú prepararà alguna cosa coherent o escriurà un text solvent sobre el wagnerisme i la seva relació amb les arts plàstiques.

Si tenim en compte que, dins d'aquest àmbit, va ser a Catalunya on el wagnerisme va assolir més força, Lourdes Jiménez continuava essent la persona més adequada per preparar una exposició com la que ara s'inaugura. Ella és de Màlaga, i des d'allà ha dut a terme totes les seves recerques, amb tantes estades a Catalunya com li han calgut per arribar al grau enorme de vivències que li han donat la percepció total d'aquell fenomen. I el resultat ha estat un coneixement exhaustiu del tema per part seva, amb un sorprenent domini de tota aquesta problemàtica, que abasta els camps musical, literari i artístic, fins a extrems que podrien fer pensar que Lourdes Jiménez en lloc d'haver-ho après en els llibres ha *viscut* literalment en aquella època.

Comptar, doncs, amb ella ha estat un factor principal per a assegurar la correcció d'aquesta exposició, en què, malgrat l'obligada sumarietat que ha acabat per caracteritzar-la, es donen a conèixer alguns elements importants fins ara desconeguts del públic, com ara els murals que una primera figura del modernisme com Adrià Gual va pintar per a la seu de la històrica Associació Wagneriana de Barcelona. Aquesta és una exposició que qualificaríem d'urgència, i que el que voldríem és que fos el pròleg de la futura mostra magna sobre el wagnerisme a Catalunya que el nostre país està obligat algun dia a realitzar sense les limitacions pressupostàries obligades que ara l'afligeixen.



Rogelio de Egusquiza, retrat de Richard Wagner, aiguafort, c. 1883. Biblioteca de Catalunya

El wagnerisme artístic europeu



Lourdes Jiménez

La influència exercida per Richard Wagner en les arts plàstiques, a més de la literatura, i la música, a Europa es va produir en els últims decennis del segle XIX, i va ser deguda a la gran fascinació i la potència evocadora que van exercir les seves òperes i a la difusió de la seva teoria artística, centrada en l'ideal de la *Gesamtkunstwerk*. Sota el paraigua del simbolisme, en què Wagner apareix com un dels pares de l'art idealista, va ser designat com a «geni miraculós, encara que només accessible a les intel·ligències iniciades».¹ La recepció de la seva música en l'àmbit artístic va presentar dues variants a l'hora de la seva interpretació: la de la traducció iconogràfica, i la de la investigació de les relacions entre pintura i música. Els artistes van treballar la rica galeria de personatges, atmosferes i situacions exposades en els drames wagnerians des dels anys setanta del segle XIX, amb les primeres lectures del cicle dels nibelungs de Ludwig Schnorr von Carolsfeld, o les realitzacions de Michael Echter i Hans Makart, i els retrats del compositor que va fer Franz von Lembach, per circumscriure'ns només a l'àmbit pictòric alemany. Tanmateix, va ser sobretot la inauguració del *Festspielhaus* de Bayreuth amb *Der Ring des Nibelungen* (1876) que va tenir un enorme ressò aleshores (fins al punt que Karl Marx va dir a la seva filla Lenny el setembre d'aquell mateix any: «A tot arreu ens assetja la mateixa pregunta: què opina vostè de Wagner?»), així com l'estrena de l'última obra del compositor, *Parsifal* (1882), quan la febre wagneriana va sacsejar la intel·lectualitat europea: músics, artistes, escriptors van oferir la seva pròpia versió del fenomen, que es va incrementar a partir de la mort del compositor l'any 1883.

¹ En paraules d'Édouard Dujardin, director de la *Revue Wagnerienne*. Citat per Robert DELEVOY, *Diario del Simbolismo*, Barcelona, Ediciones Destino, 1979, p. 18.

El wagnerisme a França i els artistes del simbolisme plàstic i literari

A partir de l'estrena de *Tannhäuser* a la capital parisenca, l'estètica wagneriana va iniciar la seva gran difusió. Aquesta va tenir lloc durant el segon viatge a París de Richard Wagner (1860-1861),² en què el compositor va oferir una sèrie de concerts al Teatre dels Italians a fi de preparar el públic parisenc per a una posterior estrena i tot esperant assolir amb aquests concerts l'èxit cobejat per triomfar a la Meca artística. L'any 1860 s'hi van programar els tres concerts comentats, amb fragments de les seves òperes. Entre els assistents hi va haver Charles Baudelaire (1821-1867), que va acudir el 25 de gener al primer d'ells, on es va tocar l'obertura de *Tannhäuser*, fragments de *Lohengrin*, l'obertura de *Der fliegende Holländer* i el preludi de *Tristan und Isolde*, que va ser l'única peça que va ser rebuda pels assistents amb perplexitat. També hi van ser presents, entre altres, els músics Auber, Gounod, Berlioz i Meyerbeer, i el novel·lista Jules Champfleury. El segon concert es va celebrar l'1 de febrer, i el tercer, el dia 8. En aquest últim es va interpretar novament el preludi de *Tristan und Isolde*, que va ser xiulat i contestat per una gran part del públic assistent. No es pot considerar que els concerts constituïssin un èxit de taquilla, més aviat al contrari: van suposar per a Wagner una pèrdua important de diners, uns 11.000 francs.

Aquest fracàs, però, no va ser tan perjudicial per al músic, atès que entre els assistents hi havia una bona part de la generació de joves escriptors francesos que uns anys més tard integrarien l'anomenat moviment simbolista i que van saber entendre i interpretar el nou llenguatge estètic que proposava la música de Wagner i les seves teories artístiques i van ser guanyats des d'aquell moment per a la causa wagneriana. El mateix músic va redactar alguns comentaris per al programa del Concert dels Italians on es podia llegir entre línies el simbolisme immanent que hi havia implícit a la música i la dramaturgia per ell composades (Comentari-programa *Concert dels Italians*, París, 1860). En particular, sobre el preludi de *Lohengrin* hi va escriure:

Des dels primers compassos, l'ànima del pietós solitari que espera el vas sagrat se submergeix als espais infinits. Veu formar-se a poc a poc una aparició estranya, que pren cos, figura. Aquesta aparició es torna més precisa, i la tropa miraculosa d'àngels, encerclant la copa sagrada, passa davant d'ell. El sant seguici s'hi acosta; el cor de l'escollit de Déu s'exalta, s'eixampla, es dilata; s'hi desvetllen inefables aspiracions; es rendeix a una creixent beatitud, cada vegada més a prop de la lluminosa aparició, i quan, a

la fi, el mateix Sant Greal apareix al mig del seguici sagrat, se sumeix en adoració extàtica, com si el món sencer hagués desaparegut de sobte.³

En la següent referència al preludi de *Lohengrin* s'observa una de les primeres cites referents a les relacions entre pintura i música que més tard van ser emprades pel simbolisme plàstic seguint la teoria de les correspondències expressada per Baudelaire el 1861 a partir dels comentaris sobre la música de Wagner:

[...] el lector coneix la fi que perseguim: demostrar que la música vertadera suggereix idees anàlogues en cervells diferents [...] el que realment seria sorprenent és que el so no pogués suggerir el color, que els colors no poguessin donar idea d'una melodia, que el so i el color fossin impropis per traduir idees, perquè les coses s'han expressat sempre a través d'una analogia recíproca.⁴

Entre tots els artistes que es van apropar a la música wagneriana després d'aquells tres concerts a París, va ser Charles Baudelaire (1821-1867) qui va agafar la iniciativa quant a la recepció teòrica i artística de l'obra del músic alemany, juntament amb Liszt, Gerard de Nerval i Théophile Gautier, en una memorable carta enviada a Wagner el 17 de febrer de 1860 on ja anticipava l'ideari estètic simbolista, tant plàstic com literari, i les idees elaborades en un assaig posterior titulat *Richard Wagner i Tannhäuser a París* (8 d'abril de 1861). Baudelaire va arribar a interpretar la capacitat colorística de la música wagneriana, la qualitat sinestèsica implícita en la utòpica *Gesamtkunstwerk* (obra d'art total) que havia descrit el músic als anys cinquanta:

Per regla general, aquestes profundes harmonies em semblaven similars a aquells excitants que acceleren el pols de la imaginació. [...] Per tot arreu hi ha quelcom d'arrabassat i arrabassador, quelcom que aspira a ascendir més amunt, quelcom d'excessiu i de superlatiu. Per exemple, per fer servir un símil pres de la pintura, suposo davant dels meus ulls una vasta extensió d'un vermell ombrívol. Si aquest vermell representa la passió, veig com aquesta s'acosta gradualment, a través de totes les transicions del vermell i del rosa, fins a la incandescència de la foguera. Hom diria que és difícil, fins i tot impossible, convertir-se en res més ardent, i, malgrat tot, una última onda traça un solc encara més blanc sobre el blanc i li fa de fons. Aquest serà, si vostè m'ho vol concedir, el crit suprem de l'ànima elevada al seu paroxisme.⁵

² Wagner va fer una desena de viatges a França. Els més importants van ser entre 1839-1842 i 1859-1861.

³ Reproduït en el catàleg de l'exposició *Le Symbolisme dans les collections du Petit Palais*, Paris, Musée du Petit Palais, 21 d'octubre de 1988 – 19 de febrer de 1989, p. 68. Agraïxo al doctor Francesc Fontbona la traducció feta del comentari de Richard Wagner en el programa sobre el preludi de *Lohengrin*.

⁴ Charles BAUDELAIRE (1821-1867), «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris», *Revue Européenne*, 1 d'abril de 1861. La segona part es va publicar en forma de fullet. Reproduït a Charles BAUDELAIRE, *El Arte Romántico*. «Richard Wagner y Tannhäuser, en París», traducció i notes de Carlos Wert, Madrid, Ediciones Felmar, 1977, p. 229-256, (p. 233-234).

⁵ *Ibidem*. La segona part va ser publicada com a fullet.

Així doncs, Wagner va aprofitar l'estada a París per reunir tots els seus partidaris i fer-los conèixer la seva música. A la sala de casa seva s'aplegaven tots els dimecres compositors com Charles Gounod i Camille Saint-Saëns; l'il·lustrador Gustave Doré; el pintor Delacroix, o el conservador del Museu del Louvre, Frédéric Villot, a qui va dedicar una carta que precedeix la publicació dels seus drames musicals i on el músic alemany fa un resum significatiu de tot el seu ideari estètic i artístic per a la millor comprensió del públic parisenc.⁶ Hi acudien també els escriptors Champfleury, Catulle Mendès i Léon Kreutzer, i Stephen Séller, pianista i compositor hongarès. El quadre de Fantin-Latour *Els wagneristes o al voltant del piano*⁷ (exposat al Saló de 1885, Musée d'Orsay) representa bé el fort arrelament del wagnerisme entre la intel·lectualitat francesa, que encara es va intensificar gràcies a la tasca difusora dels Concerts de Padeloup, els de Lamoreux i la *Revue Wagnérienne* (1885-1888), a més de tenir una significativa presència en l'ideal de la Rosacreu del Sar Péladan i els seus salons artístics (1892-1897).⁸

Es podria concloure que, gràcies a aquests concerts i a l'estrena de *Tannhäuser* a París, un artista tan significatiu com Charles Baudelaire va rebre la música wagneriana i en va fer una lectura més simbòlica que musical, tot evolucionant cap a noves formes d'interpretació plàstica i formal, i codificant el wagnerisme com a fenomen sociocultural.⁹ Si no hagués tingut lloc aquesta relació causa-efecte arran dels escrits dels primers receptors com van ser Théophile Gautier, Gerard de Nerval o el mateix Baudelaire,¹⁰ l'estètica wagneriana hauria quedat limitada i reclosa en un carreró sense sortida, igual que es trobava la pintura alemanya d'aquell moment, sotmesa a un arqueologiscisme dominant —en la interpretació dels mites i les llegendes de l'Edat Mitjana alemanya—, heretat en part del cercle dels natzarens, des de Cornelius i Schnorr von Carolsfeld fins a Michael Echter, que reinterpretaven les sagues dels nibelungs per a les pintures dels castells del rei Lluís II de Baviera.

Bayreuth, la Meca del wagnerisme

Bayreuth, des de la seva inauguració, va esdevenir lloc de pelegrinatge per als afeccionats a la música de Wagner: músics, crítics, artistes, escriptors, snobs, aristòcrates, burgesos. Es va posar de moda fer-hi el viatge estival de cada any: era el millor indret per veure els drames wagnerians escenificats en el modèlic teatre ideat pel mateix compositor i creat expressament per a això. S'hi podien escoltar els millors músics i cantants, a més d'apreciar les

⁶ La traducció castellana es va publicar a *Dramas musicales de Wagner, precedidos de una carta-prólogo del mismo autor* (la mateixa dirigida a Frédéric Villot), tom I, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, 1885, p. V-LIV.

⁷ Henri FANTIN LATOUR, *Al voltant del piano o Els wagneristes*, 1885, oli sobre tela, 160 x 222 cm, Musée d'Orsay, París. Hi apareixen, asseguts d'esquerra a dreta, el grup de destacats wagneristes defensors de l'obra del compositor a França: Emmanuel Chabrier, Edmond Maître, Amédée Pigeon, i drets, d'esquerra a dreta: Adolphe Jullien, Arthur Boisseau, Camille Benoît, Antoine Lasoux, Vincent d'Indy.

⁸ Per a un major acostament al wagnerisme francès, vegeu Martine KAHANE i Nicole WILD, *Wagner et la France*, catàleg de l'exposició, Bibliothèque nationale-Théâtre national de l'Opéra de Paris, París, Ed. Herscher, 1983.

⁹ Per aprofundir més en la recepció del model teatral i teòric wagnerià a Europa, vegeu l'estudi de Timothée PICARD, *L'Art Total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (PUR), 2006.

¹⁰ Aquests escrits van ser tot un referent per a la resta de músics i artistes europeus; de fet, la bibliografia wagneriana francesa serà el punt de partença de molts dels intel·lectuals que, a la dècada de 1890, s'acostaran als estudis wagnerians. París també es consolidava d'aquesta manera com la Meca artística per al desenvolupament del wagnerisme artístic europeu, encara que a partir del 1882 alternarà amb Bayreuth i els seus festivals aquesta preponderància pel que fa a la influència directa sobre la resta de països. Podria destacar-se al respecte el llibre publicat a París que formava part de la biblioteca wagneriana de Joaquim Pena i que ofería una recopilació de la bibliografia wagneriana apareguda a França i a l'estranger, BC, Secció de Música, M 6981/22. <http://www.bnc.cat/Exposicions/Wagner-colleccionat-per-Joaquim-Pena/Continguts-de-l-exposicio>. Vegeu *Bibliographie Wagnérienne Française*, rédigée par

nombroses innovacions tècniques en qüestió de maquinària escènica i arquitectura teatral. Al començament, el teatre es va construir per estrenar-hi el cicle complet de *Der Ring des Nibelungen* [L'anell del nibelung, 1876], però l'any 1882, després de vèncer nombroses dificultats econòmiques, Wagner hi va estrenar l'última de les seves obres, *Parsifal*, i el teatre va esdevenir el gran baluard ideològic i econòmic de la família del compositor després de la mort d'aquest un any més tard. Així, l'assistència als Festivals es va convertir en una mena de *grand tour* en aquestes darries del segle XIX. A més del seu paper de renovació musical i artística, Bayreuth esdevé per a un cert nombre d'escriptors i crítics un lloc d'iniciació i revelació. Entre la quantiosa correspondència al respecte, podríem destacar el següent fragment d'una carta de Péladan (fundador de l'ordre de la Rosacreu) que diu: «En juillet 1888, je pris le chemin de Bayreuth. J'entendis trois fois *Parsifal*, et ce furent trois embrasements de mon zèle, trois illuminations. Je conçus alors et du meme coup la foundation de trois ordres de la Rose-Croix».¹¹

Malgrat tot, i encara amb més freqüència si cal, l'indret també es va convertir per a alguns escriptors en objecte de sarcasme i ironia, com podem llegir en textos de Nietzsche, Mark Twain, Girardoux o de l'espanyol Rodrigo Soriano, que es riuen del ritual bayreuthià i descriuen el material de marxandatge desenvolupat al voltant de la figura idolatrada del compositor i de la seva obra.

El col·leccionisme com a principal codificador de la iconografia wagneriana

Des del començament, la iconografia wagneriana va estar estretament vinculada a la imatgeria produïda pels muntatges exhibits en els teatres alemanys, així com a la traducció que en van fer els artistes relacionats amb aquells cercles; era lògic que fos així, ja que les estrenes de les òperes de Wagner es van fer en dates més tardanes a tota la resta de països. La generalització d'aquesta iconografia va resultar encara més palesa en el panorama gràfic europeu des de l'estrena de *L'anell del nibelung* l'any 1876, en el marc del *Festspielhaus* de Bayreuth.

Es van publicar les imatges recreades a Bayreuth de les escenografies i els figurins de l'estrena de l'obra, així com també es van editar a Viena les aquarel·les inicials de Josef Hoffmann per a *L'anell* en forma de fotografies per V. Angerer, compilades en un àlbum encarregat pel rei Lluís II de Baviera com a record de l'estrena. Igualment, es van publicar els decorats dels germans

Henri Silège. Parus en France et a l'Etranger depuis 1851 a jusq'a 1902, Librairie Fischbacher, París, 1902. Vegeu <http://archive.org/details/bibliographiewag00sil>.

¹¹ A Joséphin Péladan, Prefaci a *Théâtre complet de Wagner*, París i Ginebra, Starkine, 1981, p. XII. Citat per Timothée PICARD, *L'Art Total*, p. 84.

Brückner en forma de reproduccions en color (Leipzig, ed. G. Henning), i també en litografies per a la reimpressió l'any 1896 (Bayreuth, H. Heuschmann *jung*). Una selecció dels vestits de Carl Emil Doepler per al primer *Anell* es va divulgar en forma de litografies en color (Berlín, Berliner Kunstdruck und Verlagsanstalt).¹² A més d'aquests grans àlbums, també se'n van editar d'altres més petits dels drames wagnerians, impresos en edicions especials i il·lustrats amb fotograts dels muntatges del *Festspielhaus*. Aquests servien de guies —expressament realitzades per als visitants de Bayreuth—,¹³ amb estampes relatives als drames wagnerians que incloïen tant obres artístiques com traduccions gràfiques dels muntatges publicades per les revistes il·lustrades, o postals de cantants, d'escenografies, postals artístiques que reproduïen obres pertanyents als drames wagnerians representats per noms com ara Michael Echter, Josef Hoffmann, Gustav Goldberg, Claus Ritter, Hermann Hendrich, Ferdinand Leeke, Franz Stassen, entre molts altres, postals amb efígies del compositor i persones properes —família, directors d'orquestra—, cartells i un llarg etcètera.¹⁴ Tal com ens comenta un crític espanyol a la premsa de l'època:

Los impresos relativos a Wagner, las fotografías del teatro, de las decoraciones y de los artistas, y los programas, se hallan en la galería de entrada (al teatro), donde pueden adquirirse a voluntad.¹⁵

Bayreuth es va convertir en un antecedent del que anys més tard ha estat la factoria Disneyland, on es patentaven totes i cadascuna de les imatges sortides de la ment del compositor i es va preservar des del primer moment la indiscutible paternitat dels drames wagnerians. És curiós adonar-se que en els petits àlbums sobre Bayreuth, editats majoritàriament per cases alemanyes de Berlín, Leipzig o Bayreuth, s'oferia un programa exhaustiu per a la millor comprensió del visitant de què eren i què podien significar el viatge i l'estada a la seu dels festivals. Aquests àlbums realitzen la codificació de la iconografia wagneriana que més endavant es va exportar a la resta de països a través dels col·leccionistes i d'altres mitjans, com ara la seva publicació a la premsa il·lustrada. En un primer moment, les imatges les produeixen artistes alemanys o centreeuropeus —aquells que van treballar a Bayreuth i als teatres alemanys— i entre ells s'inclouen des de Josef Hoffmann i els germans Brückner fins als múltiples il·lustradors que van dibuixar les òperes estrenades, com ara Claus Ritter, que va fer els dibuixos sobre *Parsifal*¹⁶ en un àlbum amb fotograts de les diferents escenes del drama i un pròleg introductori de Hans von Wolzogen.¹⁷

A partir d'aquest moment, i després de la inauguració dels Festivals de Bayreuth l'any 1876 i 1882, el wagnerisme artístic europeu

¹² Catherine MASSIP i Élisabeth VILATTE, «Les principaux "illustrateurs" du *Ring*», a *Wagner, le «Ring» en Images: autour de la collection Bruno Lussato*, catàleg exposició, París, Bibliothèque nationale de France, 1994, p. 57-63.

¹³ Una de les primeres guies que van aparèixer davant del públic confeccionada per un visitant estranger va ser la de Constantin WILD, *Manuel pour les visiteurs de...*, Leipzig, C. Wild, 1894.

¹⁴ Un bon exemple d'això el trobem al Llegat Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya, que compta amb un bon nombre de retrats de directors wagnerians en forma de targetes postals: Franz Beidler, Karl Muck, Siegfried Wagner, Franz Fischer, Richard Strauss, etc., <http://cataleg.bnc.cat/record=b2518589~S13> cat. A l'exposició *Imatges de L'Anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, realitzada com a comissària per al Palau de les Arts Reina Sofia, València, abril-maig de 2007, amb motiu de l'estrena de la producció de *L'anell* de La Fura dels Baus, vaig oferir una curiosa selecció d'aquestes postals dels cantants de Bayreuth. Vegeu el catàleg de l'exposició.

¹⁵ Francisco M. TUBINO, «Una excursión a Bayreuth. El *Parsifal*», *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, núm. 37, 8 d'octubre de 1882, p. 199 i 202.

¹⁶ *Parsifal von Richard Wagner*. Bayreuth, Kunstverlag von Heinrich Heuschmann jung in Bayreuth, s/f. (c. 1888). Llegat Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya. Vegeu l'exposició en línia de la Biblioteca de Catalunya, *Wagner col·leccionat per Joaquim Pena*, comissariada per Rosa Montalt amb assessorament de Francesc Fontbona, maig-juny de 2013, àmbit 6, «Col·lecció wagneriana», <http://www.bnc.cat/Exposicions/Wagner-colleccionat-per-Joaquim-Pena/Continguts-de-l-exposicio>.

¹⁷ Hans Paul VON WOLZOGEN (1848-1938), escriptor i filòleg. Va acudir el 1876 a Bayreuth al primer festival després d'haver publicat prèviament obres com una *Guia temàtica a través de la*

tenia al seu davant dues vies per les quals interpretar la iconografia de les òperes del músic alemany: per una banda, fer-ne una reinterpretació lliure a partir del simbolisme plàstic amb la sinestèsia com a eina principal, i d'una altra, realitzar una lectura de la iconografia a través dels models que exportava Bayreuth i les seves posades en escena.

A tall de conclusió, veurem que a Europa la febre wagneriana es va estendre al mateix temps en la música i en les arts plàstiques, un procés en què alguns centres artístics van prendre una especial rellevància, sobretot a les darreres dècades del segle XIX, com París (amb la fundació de la *Revue Wagnérienne* [1885-1888] i la presència dels *Salons de la Rose + Croix* [1892-1897]) o Itàlia (amb la presència continuada d'un artista tan destacat per al wagnerisme com l'espanyol Mariano Fortuny y Madrazo,¹⁸ qui des de ben aviat [1891] va començar a interpretar l'obra wagneriana plàsticament, després de les seves primeres visites al Festival de Bayreuth) o Brussel·les (com a centre important i destacat de la renovació musical i artística on Maurice Kufferath, Fernand Khnopff, Henry de Groux o James Ensor, entre d'altres, van posar l'accent wagnerià), o Anglaterra (amb la recuperació pels membres de la Germanada Preraphaelita del cicle artúric i la llegenda del Greal, en obres de William Morris, Edward Burne Jones, o els il·lustradors Aubrey Beardsley i Arthur Rackham, que són ben representatius de la interpretació artística wagneriana en aquells anys).

música per al festival de Richard Wagner «L'anell del nibelung», Leipzig, 1877. Va ser cridat a Bayreuth per Wagner el 1877 per encarregar-se de la redacció de les Bayreuther Blätter (1878-1938), òrgan difusor de la música i les idees wagnerianes al món, que va dirigir fins a la seva mort.

¹⁸ Vegeu el catàleg de l'exposició *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, comissariada per Paolo Bolpagni, Venècia, Palazzo Fortuny, 8 de desembre de 2012 – 8 d'abril de 2013, Fondazione Musei Civici di Venezia, Skira editore, 2013.

Rogelio de Egusquiza va conèixer l'obra musical de Richard Wagner en el viatge que va fer l'any 1879 a Munich, on es representava la *Tetralogia*. Després de quedar-ne fortament impressionat, va partir immediatament cap a Bayreuth, a les acaballes de setembre, per conèixer personalment el músic alemany. Allà va ser rebut a Villa Wahnfried per Wagner i la seva esposa, Cosima. La irresistible personalitat del músic va captivar el jove Egusquiza, que va deixar testimoni de les seves trobades a la monografia escrita per Aureliano de Beruete sobre el pintor.¹⁹

D'aquesta primera trobada va sortir l'encàrrec de Cosima Wagner a Egusquiza perquè realitzés un retrat del compositor,²⁰ del qual tenim testimoni per una carta d'agraïment amb data del 19 de juny de 1881. Aquest primer retrat el va fer a la grisalla i de front. Les restants trobades del pintor amb Wagner no van ser fruit de la casualitat: Egusquiza el va seguir fins a Venècia (setembre de 1880), Berlín (maig de 1881) i, finalment, Bayreuth (juliol de 1882), amb motiu de l'estrena de *Parsifal*. Després de la mort del músic (13 de febrer de 1883), Egusquiza es va convertir en admirador declarat i seguidor de l'estètica wagneriana, i va replantejar tot el seu propi univers plàstic que, fins a la data, havia girat a l'entorn de l'estètica del fortunisme —encara que sense deixar de banda la seva producció anterior, tal com ho demostren les obres presentades a exposicions amb posterioritat al 1879—. A partir d'aquell moment, i després d'haver realitzat els dos retrats de Wagner, va començar a treballar gradualment en l'obra wagneriana fins a la seva mort, i els temes del *Tristan und Isolde*, *Der Ring des Nibelungen* i, sobretot, *Parsifal*²¹ van ocupar gran part de la seva producció en l'última etapa artística. En la ja citada última trobada a l'estrena de *Parsifal* (Bayreuth, 1882), va ser Wagner qui va encarregar a Egusquiza que fes un retrat seu a l'aiguafort basant-se en una coneguda fotografia de Franz Hanfstaengl feta a Munich (desembre de 1871) que el músic tenia en gran consideració. Wagner no va arribar a veure mai l'encàrrec realitzat, atès que va morir abans que Egusquiza el lliurés a la família, que, en agraïment, el va convertir en una de les imatges més difoses del compositor alemany en els estudis i pu-

¹⁹ Aureliano de BERUETE Y MORET, *Rogelio de Egusquiza. Pintor y grabador*, Madrid, Imprenta Blass, 1918.

²⁰ Ja vaig tractar sobre aquest tema anteriorment en el catàleg de l'exposició *La vida y la muerte de Tristán e Isolda por Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, catàleg de l'exposició, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007, p. 10-17.

²¹ Vegeu el catàleg de l'exposició *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, Museo de Bellas Artes de Santander, 1995.

Rogelio de Egusquiza y Barrena (Santander, 1845 - Madrid, 1915)

Richard Wagner, c. 1883

Dibuixat i gravat per R. de Egusquiza. Imp. A. Delatre

Gravat a l'aiguafort amb fons d'aiguatinta, 46 x 36 cm

Amb dedicatòria a Felip Pedrell, 1901: «Bruder getzen / zu kämpten mit seligen Muthel / al Sr. Pedrell / R. de Egusquiza».

Llegat Joaquim Pena, Biblioteca de Catalunya, Dipòsit de Reserva XI. 4 A 1



blicacions que es van fer en aquells anys. De fet, el pintor va veure incrementada la seva fama com a artista wagnerià justament per aquest excel·lent retrat, que va ser àmpliament difós en publicacions, tant com presentat en salons artístics. Per citar només un exemple, el va presentar al Saló Nacional de París, 1890, on la crítica de Joséphin Péladan es va fer ressò de l'encert del retrat, que es trobava a les últimes sales:

Il faut y voir encoré et surtout le Wagner et le Schopenhauer de R. Egusquiza. Le philosophe apparaît saisissant mais toute mon admiration va à ce Wagner vivant, à ce Carlemagne de la musique dramatique. Aucun des portraits précédemment vus ne m'avait satisfait. Celui-là doit être le bon, le seul; et quelle intelligence pieuse dans cette gravure, comme ce oeuvre fut fait avec amour; c'est un chef-d'oeuvre et il était digne de ce maitre peintre lyrique R. de Egusquiza de fixer parfaitement les traits augustes au grand Richard.²²

Quan Péladan decideix organitzar i fundar els *Salons de la Rose + Croix*, Egusquiza no dubta a tornar a presentar aquest retrat de Wagner en la primera edició, així com a l'Exposició Universal de París del 1900, al costat dels aiguaforts de Kundry i Amfortas, de *Parsifal*, amb què hi va obtenir una medalla de plata.

A Espanya, se'n conserven tres exemplars coneguts en col·leccions públiques: Museu de Belles Arts de Santander, Sala Goya de la Biblioteca Nacional de Madrid i a la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya, Barcelona, amb dedicatòria autògrafa d'Egusquiza al músic Felip Pedrell. El magistral tractament a què va arribar amb la tècnica de l'aiguafort queda aquí àmpliament palès. El pintor, després d'un profund estudi de la foto de Hanfstaengl, trasllada al gravat tota una anàlisi de la complexa i difícil personalitat del músic alemany. El preciosista detallisme amb què es detén en les diferents teles amb què vesteix Wagner, el rostre amb el mentó premut i la mirada directa a l'espectador, es fonen perfectament amb la lluminositat que imprimeix l'aiguatinta al fons de l'estampa, que es confon en el pla inferior amb la vestimenta mateixa. En conclusió, Egusquiza trasllada al complex món del gravat una imatge que es va convertir en emblemàtica de l'últim Wagner, el que va fundar Bayreuth i els festivals musicals d'estiu on mitja Europa assistia a rendir culte a l'*obra d'art de l'avenir*, una obra teòrica i musical que va suposar una fita artística important per al desenvolupament posterior de la plàstica simbolista i decadentista de la fi del segle, antecedent lògic dels corrents sintètics i analítics de l'avantguarda del segle xx.

²² «Le Salon de Joséphin Péladan. Salon National et Salon Jullian», a *La Décadence Esthétique*, París, 1890, p. 51.

Odilon Redon (Bordeus, 1840 - París, 1916)
Brünnhilde, Götterdämmerung, acte III, 1885
Publicat a *Revue wagnérienne*, VII, 8 d'agost de 1885
Litografia, 11,8 x 10 cm
Biblioteca de Catalunya, Top. 78 (06) (44.361) Rev 8



La *Revue Wagnérienne* va tenir un paper molt destacat en la difusió de la teoria musical i artística wagneriana a França.²³ Fundada pel musicòleg i escriptor Édouard Dujardin (1861-1949) el 8 de febrer de 1885, va aparèixer amb periodicitat mensual i la seva última entrega es va publicar el 15 de juliol de 1888. En la presentació de la revista, Dujardin ofería aquesta visió del músic alemany: «sa conception de l'art, sa philosophie, sa formule même étaient à l'origine du symbolisme». La idea de crear una revista va partir de la trobada entre Dujardin i Houston Stewart Chamberlain, com a representant a França de l'Associació Wagneriana Universal, al Café Roth de Munich. Chamberlain,²⁴ va oferir la idea a Dujardin de fundar una revista on es posés a disposició del públic francès l'obra dramàtica, literària i filosòfica de Richard Wagner. A la iniciativa es van afegir econòmicament el jutge Antoine Lascoux, Alfred Bovet (industrial) i Agénor Boissier (banquer). La revista va convidar a reflexionar sobre l'obra wagneriana escriptors com Villiers de l'Isle Adam, Stéphane Mallarmé o Catulle Mendès, entre altres, a més d'incloure un apartat artístic en què no només es teoritzava sobre la pintura wagneriana (en l'article de Teodor de Wyzewa del juny de 1885 sobre les obres exposades al saló de belles arts d'aquell any, titulat «Peinture wagnérienne»), sinó que també va comptar amb la participació en diferents anys de destacats artistes del moment, com ara Henri Fantin-Latour, Odilon Redon, Jacques Emile Blanche i Rogelio de Egusquiza.

Odilon Redon va ser una gran melòman i, malgrat que mai va viatjar a Bayreuth, en va deixar prou testimonis en la seva correspondència —on Wagner era tema d'intercanvi amb pintors com Gauguin o amb el músic Ernest Chausson—, amb la seva presència continuada als concerts Lamoureux i Colonne a París, on es tocava música de l'alemany, o amb l'assistència a una representació de *Die Walküre* a Londres l'any 1895. Tot això el va portar a interpretar la iconografia wagneriana en diverses ocasions i il·lustrar personatges com Tannhäuser, Brünnhilde (en tres ocasions), Parsifal (en dues) i Isolde. La primera versió de Brünnhilde va aparèixer l'agost del 1885 a la *Revue Wagnérienne*, inclosa en un article

²³ Vegeu l'estudi de Georges Schurch, «La Revue Wagnérienne», a Richard Wagner. *Visions d'artistes. D'Ingres a Anselm Kiefer*, catàleg de l'exposició, comissari Paul Lang, Musées d'art et d'histoire, Ginebra, París, Somogy Editions, 2005, p. 41-46.

²⁴ Houston Stewart Chamberlain va tenir un paper destacat en la iniciació wagneriana de l'escenògraf i teòric suís Adolphe Appia i dels modernistes catalans, especialment dels membres de l'Associació Wagneriana i sobretot de Joaquim Pena, que va realitzar la traducció de l'obra capital per al wagnerisme de Chamberlain, *El drama wagnerià*, Barcelona, Associació Wagneriana, 1902. Igualment, la majoria d'espanyols que viatjaven fins als Festivals tenien a Chamberlain per un amic que, a més de coincidir-hi en la defensa del wagnerisme, els ofería els seus contactes directes amb la família Wagner.

d'Édouard Dujardin. Redon ens hi ofereix l'última escena del *Götterdämmerung* [El capvespre dels déus], justament abans de la immolació de Brünnhilde. La figura de la jove valquíria es caracteritza per l'ambigüitat comuna a l'estètica simbolista i que Redon practicava des dels anys de 1870, convertida en un tipus ideal de bellesa de figures juvenívoles, que servien de perfecte contrapunt a les seves criatures primitives i grotesques a l'etapa coneguda com dels «negres», pels seus dibuixos a carbó. En la seva condició de guerrera, la jove hi apareix abillada amb els principals atributs de les valquíries: casc, armadura i escut, encara que la seva forta figura masculinitzada es trenca amb el cabell deslligat. Un any més tard, el 1886, Redon torna a treballar amb la figura de Brünnhilde, i en aquesta litografia la presenta igualment de perfil, però identificada amb la valquíria humana, la que s'enamora del jove Siegfried.



Henri Fantin-Latour (Grenoble, 1836 - Buré [Orne], 1904)

Invocació de Kundry, Parsifal, acte II, 1886

Publicat a Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres*, París, 1886

Litografia, 223 x 152 mm (taca), 340 x 221 mm (paper)

Biblioteca de Catalunya, 096 (Fan) Jull Fol

Henri Fantin-Latour va ser un dels primers artistes francesos que van defensar a ultrança el músic alemany, juntament amb Charles Baudelaire, Vincent d'Indy, Emmanuel Chabrier, etc. Va ser present a l'estrena de *Tannhäuser* a París l'any 1861 i va participar en diferents actes a favor del músic. El seu entusiasme el va portar a assistir a la inauguració del Festival de Bayreuth l'any 1876, gràcies a l'ajut dels seus dos amics Léon Maître i Adolphe Jullien, reconeguts wagnerians. Es va casar amb Victoria Dubourg, música brillant que li traduïa al piano els fragments de la *Tetralogia*. La seva traducció plàstica del món musical de Wagner va comptar, per una banda, amb reconeguts admiradors, com Teodor de Wyzewa, que el va nomenar «pintor wagnerià» en el seu article de la *Revue Wagnérienne* («La peinture wagnérienne», número de juny de 1885) al costat de Whistler, entre altres artistes, mentre que, per un altre costat, Odilon Redon va arribar a escriure sobre ell per posar en evidència la impossibilitat de les seves transcripcions musicals a la plàstica:

Laborioses i minucioses investigacions han conduït aquest artista [Fantin-Latour] a intentar la interpretació de la música per la pintura, tot oblidant que cap color pot traduir el món musical, que és sols i únicament interior, sense cap recolzament en la natura real. En fracassar, de la qual cosa no hi cap dubte, es pren la seva revenja vessant tot el seu tedi a través de la litografia, mitjançant tous i fofos esbossos basats en els poemes del músic Wagner.

Malgrat tot, un dels seus treballs més coneguts figura en el destacat llibre escrit per Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres*, publicat l'any 1886,²⁵ que estava il·lustrat per caricatures al·lusives al músic alemany i dibuixos de les diferents representacions de les seves obres, al costat de les catorze litografies de Fantin-Latour. El format de l'obra era modest —adequat al del llibre de 15 x 22 cm—, però suposava tot un repte en haver de tornar a treballar amb la tècnica de la litografia i interpretar escenes de les diverses òperes de Wagner,²⁶ des de *Der fliegende Holländer* a *Parsifal*. Fantin ja havia publicat l'any 1885 una litografia relativa a *l'Évocation d'Erda* a la *Revue Wagnérienne*, publicació a través de la qual també va vendre als lectors una selecció de deu litografies, el 1887, per la tècnica de la reproducció fotogràfica de la platinotípia sota la promoció de la revista.

És cosa ben sabuda que del 1873 al 1903 va realitzar treballs de litografia, i no només de l'obra wagneriana, sinó també en forma d'homenatge a altres compositors del segle XIX com ara Schumann, Berlioz, Brahms, Rossini, i a homes de lletres com Victor Hugo, Stendhal i Chateaubriand. En els cas que ara ens ocupa de

²⁵ <http://archive.org/details/richardwagnersav00jull>.

²⁶ Vegeu el catàleg de l'exposició, Henri Latour et Richard Wagner, Musée des Beaux Arts de Nantes, Cyrille Sciama, 2008.

la *Invocació de Kundry* de l'òpera *Parsifal*, va expressar el seu interès pel tema tot evocant el món místic i voluptuós que ens mostra Wagner en la seva invocació a Kundry en l'acte II. L'artista va arribar a fer diferents composicions sobre aquest mateix argument i en va presentar dues al Saló de 1883. La primera va ser un dibuix que es conserva al Petit Palais de París, i és una variant de la litografia que apareix al llibre d'Adolphe Jullien. Aquestes «invocacions» són de les obres més simbolistes produïdes per l'artista i en elles es desenvolupa, entre altres premisses, l'ideal de bellesa femenina que encarna Kundry, a qui representa nua, víctima de la seducció del mag Klingsor. S'hi utilitzen taques de blancs i negres per destacar els personatges, com els negres que evoquen el misteri i el paganisme simbolitzats per les arts del mag (col·locat a la foscor del marge esquerre) i que es contraposen a la figura femenina de Kundry (en primer pla davant de l'espectador, accentuada pel format vertical de la composició) i a la massa blanca i la il·luminació zenital de l'escena que la inunda (que contrasten amb la foscor del mag), com si es tractés d'una transcripció literal de l'escena (una utilització de la llum que ja havia començat a treballar Rogelio de Egusquiza també per aquells mateixos anys).

Fantin repeteix pràcticament el mateix model en diferents exemples, sempre cenyint-se a les acotacions del llibret i a les representacions escèniques del drama de Wagner. En les diferents escenes, la composició se centra en Kundry, que apareix a la crida de Klingsor —abillat amb turbant, llarga barba i túnica— i invoca la figura femenina de llargs cabells foscos i absolut abandonament davant del domini del mag. Malgrat tot, el primer dels dibuixos datats sobre aquest tema, de 1870 (Museu del Louvre), adopta una disposició diferent dels anteriors: aquesta vegada, l'artista opta per una presentació apaïmada on s'aprecia un esbós arquitectònic darrere de la figura del mag que segueix les pautes anteriors, mentre que la figura de Kundry perd aquesta vegada parts dels seus trets fisonòmics per confondre's amb qualsevol altra dona. La mateixa composició es repeteix en la litografia tardana del 1897 del Museu de Grenoble.



Aubrey Vincent Beardsley (Brighton, 1872 - Menton [Alpes-Maritimes], 1898)

How sir Tristan drank of the love drink, Tristan und Isolde, acte I, 1893-1894

Publicat a Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*, Londres, John Lane, 1893-1894

Un altre dels artistes que es van sentir atrets per la música de Wagner va ser el dibuixant anglès Aubrey Beardsley, que era assidu de les representacions wagnerianes. Aquesta passió va ser fins i tot recordada en la nota necrològica que en va escriure el crític S. W. per a la revista *The Studio*, de la qual Beardsley era col·laborador habitual. Allà, s'hi feia ressò de l'actitud del dibuixant en una audició de *Tristan und Isolde*:

Trobare assentat darrera d'ell un dia d'execució de Tristan i Isolde, observar las sevas mans transparents com agarravan el silló del davant, com s'estremian a la emoció musical, era una experiència maravillosa. Cap instrument de la orquesta vibrava seguint las variacions de la música, desde l'apasionament fins a la desesperació, com vibrava'l seu cos.²⁷

Beardsley va deixar una notable producció d'iconografia wagneriana, amb treballs sobre *Der Ring des Nibelungen*, la llegenda de *Tannhäuser* o el *Tristan und Isolde* en la versió de Malory. Per a *Der Ring des Nibelungen* tenia projectada una sèrie de la qual tan sols va poder publicar un reduït nombre d'il·lustracions a la revista *The Savoy: Das Rheingold* (amb Wotan, Loge i Fafner, *The Savoy*, núm. 2, abril de 1896, i Wotan i Loge, que va ser portada de *The Savoy*, núm. 6, octubre de 1896); el frontispici per a *The Comedy of the Rhinegold*, en què es mostren les filles del Rin (*The Savoy*, núm. 8, desembre del 1896; en el mateix número va incloure dibuixos sobre Erda, Alberich i Flosshilda), a més del molt conegut dibuix sobre *Siegfried* (c. 1892-1893), que va regalar a Burne Jones, o el relatiu al *Götterdämmerung* (c. 1892), en què es percep la influència del mateix artista. Una altra il·lustració prou coneguda és el seu *The Wagnerites*, així com la interpretació que va fer de la llegenda de Venus i Tannhäuser, en què s'aparta de la versió de l'òpera de Wagner per inspirar-se lliurement en l'estada del cavaller Tannhäu-

²⁷ Citat per Alexandre de RIQUER, «Aubrey Beardsley», a *Juventut*, Barcelona, any I, núm. 1, 15 de febrer de 1900, p. 6-11 (p. 10).

ser a la muntanya del Venusberg. *The Story of Venus and Tannhäuser or Under the Hill*, que va aparèixer en la seva primera versió l'any 1896 i, en segona versió, el 1907, és una transcripció magistral entre il·lustració i literatura que s'insereix en la línia decadentista del tombant de segle.

Quant al tema de *Tristan und Isolde* que aquí ens ocupa, en va fer diverses versions, algunes directament inspirades en representacions wagnerianes, com el dibuix de Katharina Klafsky (c. 1892), cantant de l'època especialitzada en papers wagnerians amb gran èxit —va debutar a Londres amb Isolde i Brünnhilde—. Una altra il·lustració molt coneguda és la litografia en color reproduïda en el suplement de la revista *The Studio* (octubre del 1895) sobre Isolde, amb el cortinatge vermell de fons, bevent el filtre de l'amor. Però la major quantitat d'il·lustracions al voltant del tema del *Tristan* la va realitzar per a *Le Morte d'Arthur*, editat per J. M. Dent, Londres, 1893-1984, una versió de l'obra de Thomas Malory, compilador de *La mort d'Artús* (c. 1470). Aquest va ser un dels encàrrecs inicials més importants per al dibuixant anglès, i se'n pot destacar la il·lustració que narra el moment de la presa del filtre d'amor per la parella, que té el seu paral·lel a l'òpera de Wagner. Aquesta il·lustració es troba dins de l'apartat *The Passion of Tristram and Isolde*, i en aquestes Beardsley conjuga la seva pròpia lectura de l'univers preraphaelita (amb una influència encara notable, particularment a través d'Edward Burne Jones i les decoracions per a llibres il·lustrats que aquest va fer per a la Kelmscott-Press de Hammersmith de Londres, fundada el 1881 per William Morris) amb les il·lustracions de llibres medievals, que van assolir un gran interès en aquell moment, i la descoberta de l'art ornamental celta que, en aquells anys, havien recuperat artistes com l'anglès Walter Crane o el francès Eugène Grasset. Malgrat això, ja s'hi percep la mestria de Beardsley en el domini de les línies, en el joc entre blancs i negres en la superfície plana del dibuix, en el decorativisme emprat i en la influència del japonisme,²⁸ que és un tret destacat de tota la seva producció.

A la il·lustració *How Sir Tristram drank of the love drink*, Beardsley ofereix una visió molt particular del moment en què Tristany aixeca la copa que conté el filtre i en beu en presència d'Isolda, acte primer, escena cinquena de l'òpera de Wagner. El dibuixant disposa l'escena amb la il·lustració central inserida en un marc rectangular; l'ornamentació es compon d'elements decoratius que es repeteixen en tots els marges —tot adaptant-se a l'espai— fets de petites roses i flors de lotus o nenúfars, en una fantasia singular de l'artista, convertides en leitmotiv i en un dels elements decoratius més característics i repetits de les seves composicions. En el marge

inferior apareix el text explicatiu del moment representat del drama. En l'escena central, l'artista es mostra deutor de les influències del japonisme: tintes planes, joc amb la contraposició d'efectes que produeix el blanc i negre, absència de perspectiva —encara que, en aquest cas, la coberta del vaixell ens introdueix cap a la línia de l'horitzó que s'obre entre els cortinatges, amb la sensació que viatgem dins la nau— i un arabesc tan subtil, delicat i fantàstic que envolta les figures i les aïlla de la resta de la composició. Beardsley ens presenta la parella protagonista, difícilment identificables com els personatges de l'òpera, amb una asexualitat lligada a l'androgínia,²⁹ que era un dels trets més treballats en el simbolisme decadentista. Els col·loca davant per davant; Isolda s'identifica per la llarga capa que l'envolta a tall de túnica i se situa de perfil en un mateix pla al costat de Tristany, qui porta una llarga melena fosca i arrissada i és físicament semblant als efebs de trets andrògins de moltes de les seves il·lustracions. Semblen ben bé dos joves afeccionats al teatre que assagen el drama wagnerià en un petit escenari improvisat en què dos cortinatges, a tall de mampara japonesa, els serveis de teló, decorats amb grans flors fantàstiques a mig camí entre la flor de lotus i el nenúfar. Isolda se'ns hi presenta en la seva condició de dona fatal del primer acte: seductora, altiva, orgullosa, envoltada d'una magnífica túnica de paó i una cabellera de medusa que es desfà en llargs rinxols de color clar sobre l'esquena. Cal destacar-hi la línia de l'horitzó que uneix el mar amb una bandada d'ocells que presagia el final del drama, en què la unió dels amants s'esdevé més enllà de la vida.

²⁸ Alexandre de Riquer, en l'article escrit sobre Beardsley per a la revista *Juventut*, definia el llibre *Le Mort d'Arthur* sota les influències del japonisme i del preraphaelisme a la manera de Burne Jones, i deia sobre aquesta escena: «el brindis de Tristan es una plana decorativa japonisant riquíssima», *ibídem*, p. 7.

²⁹ Sobre el tema de l'androgín, vegeu l'estudi de F. C. LEGRAND, «El ideal andrógino en la época de los simbolistas», catàleg de l'exposició *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Gran Canària, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, p. 123-136.



MARIANO FORTUNY.— PARSIFAL

Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, 1871 - Venècia, 1949)

Parsifal. Camí del Greal, acte III, 1895

Publicat a la revista *Hispania*, núm. 17, Barcelona, 30 d'octubre de 1899, p. 210

Aiguafort i aiguatinta, estampa 24,7 x 27,3 cm

La planxa es conserva a la Calcografía Nacional, Madrid

Exemplars a la Biblioteca Nacional de Madrid, Venècia, Museu Fortuny.

Biblioteca de Catalunya, 05 (46.71 Bar) His Fol // Fons 1, 1899-4, 1902

D'entre els pintors espanyols de les acaballes del segle XIX atrets pel wagnerisme, hi ha dues figures excepcionals que podríem considerar com els cosmopolites exuberants del wagnerisme espanyol: Rogelio de Egusquiza i el seu deixeble en el tema wagnerià, Mariano Fortuny y Madrazo. Aquest últim es va perfilar com la figura típica de l'artista modernista, en què la noció de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana es va encarnar en forma de pintor, gravador, fotògraf, escenògraf, figurinista, dissenyador de teles, escultor. Fill d'un dels noms més il·lustres de la pintura del segle XIX internacional, Marià Fortuny i Marsal, i nét d'una saga de pintors, els Madrazo, va passar la seva infantesa a París —després de la mort del seu pare el 1874— abrigat pel cercle d'artistes francesos i espanyols amics del seu pare: Meissonier, Benjamín-Constant, Gérôme, Boldini. El 1889 es va instal·lar amb la seva mare i la seva germana al Palau Martinengo, al Gran Canal de Venècia, ciutat

igualmente wagneriana. La seva infantesa havia estat musical, com queda reflectit en un petit quadre d'estil fortunyià pintat per Egusquiza, *Concert de família* (1875-1878), on es retrata el jove Mariano tocant el piano juntament amb la seva mare. Serà el mateix Egusquiza qui l'introduirà en l'amor per Wagner, i anys més tard Fortuny y Madrazo n'opinarà:

Nuestro amigo Egusquiza como pintor y como músico quiso ir a Bayreuth y volvió completamente transformado y fascinado. Solo oía y veía armonías simples, líneas severas, entonaciones grises y austeras. Aquel invierno no hacía nada más que repetirme los mitos y héroes de la tetralogía. Yo, adolescente ya, me quedaba ensimismado en aquellas fantasías.

El seu primerenc apropament a *Parsifal* va començar un any abans del primer viatge que va fer al Festival de Bayreuth, l'any 1890. Fortuny, acompanyat de la mare, la germana i l'amic Rogelio de Egusquiza, hi va assistir també els anys 1891, 1892, 1894 i 1896. Les visites al *Festspielhaus* li inspiraren un interès insòlit per la iconografia wagneriana que el va fer trencar amb la pintura acadèmica en què havia treballat en els seus primers anys de formació artística i, des de la dècada de 1890, el van fer caminar pels terrenys del simbolisme. El tema de *Parsifal* és recurrent a Fortuny y Madrazo des de les primeres interpretacions que va fer de la iconografia wagneriana, i va esdevenir un dels seus preferits. El tracta reiteradament al llarg de la seva producció amb tècniques varies: de la pintura al tremp al gravat, de la representació pictòrica a l'escenografia i el vestuari. D'entre els gravats en què millor es distingeix la seva producció wagneriana, en podem destacar aquest *Camí del Greal*, de 1895-1896 i publicat uns anys més tard a la revista *Hispania*. En ell, Fortuny destaca en primer pla la figura de Kundry, personatge al qual l'artista dedica una gran atenció i que representa en diverses obres en la seva evolució dramàtica a l'òpera: la Kundry de l'acte I, errant, esparracada i protectora de la comunitat del Greal i, especialment, d'Amfortas; la Kundry de l'acte II, una dona bellíssima i exultant que intentarà castigar entre els seus braços i sota el seu encanteri el jove Parsifal, i la Kundry de l'acte III, penitent, anul·lada en la seva acció dramàtica després de l'acte del baptisme i el perdó per part de Parsifal —nou rei del Greal— i, com Magdalena, penitent seguidora del nou Messies.

En aquest cas, es tracta de la Kundry de l'acte III, retratada en la seva condició de penitent després del perdó i el baptisme. En aquesta ocasió, està abillada amb una túnica cordada amb cingol d'espart; els llargs cabells li cauen sobre l'esquena; té les mans unides en senyal d'oració, i camina lentament rere les passes de

Parsifal i Gurnemanz pel camí que els porta fins al temple de Montsalvat. La seva aparició es constata en la coneguda com l'escena de transició, igual que es va repetir en el primer acte, quan Gurnemanz i Parsifal es dirigeixen cap al temple per contemplar els sants oficis. Fortuny segueix fidelment l'acotació del llibret:

Gurnemanz hi ha anat a recollir el seu mantell de cavaller del Greal; ajudat per Kundry, l'hi posa a Parsifal. Aquest empunya la llança solemnement i, seguit per Kundry, se'n va amb Gurnemanz, que els guia amb pas lent. El paisatge canvia molt a poc a poc i es transforma en el de l'acte primer, però de dreta a esquerra. Els tres personatges romanen visibles uns moments, després desapareixen quan el bosc s'esvaneix i apareixen uns passatges coberts dins de la roca.

Seguint el mateix esquema compositiu, Fortuny va dedicar al tema dos aiguaforts i un oli que poden datar-se entre els anys 1895 i 1896, els gravats, i cap al 1898, l'oli, una mica posterior. Les variacions entre ells són mínimes; tan sols es podria destacar la variació formal a l'hora de tractar la composició: des d'un major sintetisme en el primer dels gravats, on l'entorn paisatgístic d'imponents parets verticals de pedra i el camí tortuós recorden la grandiloqüència romàntica de les *carceri* de Piranesi, fins al gust del romanticisme per l'exaltació de la natura davant la impossibilitat humana de trobar-hi el seu lloc, el seu indret, la inferioritat de l'ésser humà en front de la creació, que és una característica que molt subtilment trobem en aquesta obra wagneriana tardana de Fortuny. La naturalesa es fa música i plàstica en el *Parsifal* wagnerià. Aquest camí de transició cap al Montsalvat era pràcticament impossible de posar en escena, però ofereix a l'artista una traducció on la fantasia i la grandiositat de la música es traslladen a la seva materialització plàstica. És significatiu, en la versió pictòrica, com la figura de Kundry porta una túnica d'un intens color vermell, amb els cabells negres deslligats i els braços en actitud d'oració, seguint de manera gairebé somnàmbula l'escollit Parsifal que, amb capa blanca i llança, hi apareix d'un blanc immaculat, com el nou oficiant i rei del Greal. Kundry, per tant, hi és representada per Fortuny com la figura redemptora però, en anar vestida de vermell, aquest l'assenyala com a pecadora, la bruixa que estarà absolutament destinada a morir. Parsifal l'ha lliurat de la seva condemna, però la llunyania de Kundry en la tornada a Montsalvat en confirma la manca d'integració en el món masculí i redemptor del Greal.



Fernand Khnopff (Grembergen-lez-Termonde, 1858 - Brussel·les, 1921)

Isolde, Tristan und Isolde, acte I, c. 1905

Publicat a *La Ilustración Artística*, «Notables del Arte Moderno. Cabeza de estudio para la figura de Isolda, dibujo de Fernando Knopff», *La Ilustración Artística*, any XXVI, núm. 1346, Barcelona, 14 d'octubre de 1907, reproducció portada p. 665, comentari p. 674

Carbonet, pastel i clarió sobre paper marró, 49 x 35 cm

Galeria Patrick Derom, Brussel·les

Exemplar de la revista a Biblioteca de Catalunya, 05 (46.71) Ilu Gfol (1907 N1305-1324.1326-1356)

El simbolista Fernand Khnopff i una bona part dels intel·lectuals i els artistes belgues de les acaballes del segle XIX es van sentir atrets per la música de Wagner comandats sens dubte per la influència de Maurice Kufferath (1852-1919), destacat crític musical, director d'orquestra i, més endavant, director del Teatre de la Monnaie de Brussel·les, que es va convertir en la veu del wagnerisme belga. Va realitzar destacats estudis com *Le théâtre de Richard Wagner: de Tannhäuser à Parsifal. Essais de critique littéraire*,

esthétique et musicale (París/Brussel·les/Leipzig, Fischbacher/Schott/Junne [diversos volums], 1891-1899), a més de crear la secció belga de l'Association Richard Wagner. L'ambient, per tant, era propici per descobrir i treballar la influència exercida pel mestre alemany, no només en el camp musical, sinó també en la resta de camps artístics. Així doncs, veurem el poeta Émile Verhaeren (1855-1916), més conegut per nosaltres per ser l'autor amb Darío de Regoyos d'aquella peça mestra *La España negra* (1888 y 1891), que, atret per la música de Wagner, va acompanyar Khnopff en el seu pelegrinatge al Festival de Bayreuth de 1885, l'any de l'estrena de *Tristan und Isolde* (i no l'any 1887, tal com s'ha comentat: aquell any no hi va haver edició del Festival) i quan hi van poder veure també *Parsifal*. Khnopff o Verhaeren, però, no van ser els únics atrets pel wagnerisme; també altres artistes coetanis com Jean Delville, James Ensor o Henry de Groux van dur a terme interpretacions de la iconografia wagneriana que es troben entre les més interessants del panorama pictòric simbolista.

La vinculació de Khnopff amb la música és una constant de la seva producció des d'aquella pintura inicial encara hereva del realisme, *En écoutant Schumann* (1883, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), i molt allunyada dels pressupòsits simbolistes que caracteritzarien la seva producció més coneguda. Khnopff va realitzar també il·lustracions per als programes de concerts oferts pel Grup dels XX, així com alguns retrats de músics com el violinista Achille Lerminiaux (1885, Museu Van Gogh, Amsterdam).

A l'inici de segle, Khnopff treballa en la iconografia wagneriana; en aquest cas, se centra en el personatge femení d'Isolda, com ja era característic en l'obra de l'artista, i, una vegada més, amb la figura de la seva germana Marguerite Khnopff identificada com l'heroïna de Wagner. *Tristan und Isolde* es va estrenar el 10 de juliol de 1865 al Nationaltheater de Munich i, des d'aquesta data, el drama wagnerià va influir sobretot en els ambients artístics i literaris simbolistes, des de Péladan, el fundador de la *Rose + Croix*, o Villiers de l'Isle Adam, fins a Redon, Fantin-Latour, Egusquiza o Jean Delville, entre altres noms. La Isolda wagneriana s'incorporava al panorama artístic i musical del seu temps com una nova heroïna, amb una imatge de dona lliure convertida en prototip. Isolda es mostra en el perfil psicològic que en fa Wagner al llibret com una imatge seductora, convertida en perfecta companya del joc amorós; era l'esposa del rei Marke de dia i, de nit, l'amant de Tristany. El seu gust pel plaer fa que s'abandoni i creï dos mons paral·lels: l'oficialitat del dia i la bogeria del desig en el món de la nit, del misteri. Evita tots els perills; és discreta a la cort i davant del seu espòs; sap mentir, i juga un paper difícil. Per a algunes mentalitats, podia

caure en la perversitat, i és aquí on els ambients artístics i intel·lectuals de fi de segle paren atenció: en el joc de perversitats que hi ha implícit en la naturalesa sexual femenina. El desig carnal, la voluptuositat del personatge que es trasllueix perfectament en la música de Wagner, va tenir lectures molt encertades dels artistes.

Doncs bé, Fernand Khnopff serà un d'aquests artistes que van saber interpretar la protagonista wagneriana amb aquest aire de fatalitat, misteri i erotisme. Khnopff, que ja estava acostumat a recrear el prototip de dona fatal que poblava la iconografia plàstica de la fi de segle, va encarnar a la seva Isolda aquest prototip de dona perversa, envoltada d'infinit misteri, que traspuava erotisme i sensualitat en el seu posat. N'hi ha prou que en presenti el cap en primer pla per desxifrar tot el misteri de la protagonista de la llegenda. És enigmàtica, ambigua, d'un erotisme latent subratllat pels ulls mig aclucats, el cap tirat enrere, la boca entreoberta, i es presenta en mig d'una atmosfera impregnada de silenci, tan comuna al món simbolista. Com era habitual en moltes de les seves obres, l'artista cerca l'ideal de bellesa i es recolza en el món de l'inconscient i la intel·lectualitat, en un joc superb a què enfronta l'espectador tot exposant un univers de suggeriments. És això el que demostra aquest exemple, magistralment adequat a l'ambient simbòlic i enigmàtic en què Wagner va recolzar la seva obra musical. L'artista despulla Isolda de qualsevol element addicional que ens la identifiqui dins del drama, en les tres versions conegudes; la interpreta tota sola en la seva incontrolada passió sexual, en el món nocturn del qual sorgeix la figura. Els traços del carbonet i el pastel ofereixen un joc perfecte d'ambigüitats a la figura.

En un comentari que va aparèixer a la premsa barcelonina al costat de la publicació d'aquest dibuix, l'anònim crític espanyol ja en subratllava indirectament totes aquestes característiques:

Conocida la historia de los amores de *Tristán e Isolda*, ese poema del ciclo de la Tabla Redonda que inspiró a Wagner una de sus más hermosas creaciones, puede apreciarse perfectamente la belleza de ese busto del notable artista alemán. Los ojos, los labios, la actitud, todo respira esa pasión sublime, sobrehumana, de aquella enamorada que murió junto al cadáver de su infortunado amante (*La Ilustración Artística*, Barcelona, 14 d'octubre de 1907).

Aquesta és, sens dubte, una de les millors interpretacions que s'ha fet d'Isolda, una lectura que anava més enllà de la dona irracional i passional, feble i pudorosa, que es van entestar a traduir molts artistes acadèmics del moment (vegeu, per exemple, les innumera- bles obres traduïdes pels seguidors del preraphaelisme anglès).



W. Höffert (1832-1901), fotògraf
 Anton van Rooy (1870-1932) com a Wotan
 Fotografia, Bayreuth, 1899
 Llegat Joaquim Pena, Biblioteca de Catalunya



Bayreuth Album, 1896
 Publicació anual, Elberfeld, 1896
 Biblioteca de Catalunya, 78 Fol C 35/28

Col·leccionisme Bayreuth

Bayreuth, una petita localitat de Baviera, al sud d'Alemanya, va esdevenir el millor lloc per anar a retre culte a Wagner des que va ser escollida com a seu per establir-hi el teatre dels festivals. Va ser amb l'estrena de *Parsifal* l'any 1882 que van començar a oferir-se objectes de col·leccionisme als visitants que hi acudien a veure les òperes. En aquests, apareixia la imatge icònica del compositor convertit en model i pare espiritual de diverses generacions. Un dels objectes més reclamats per informar al viatger i mantenir-lo al dia de la programació del festival, de com allotjar-se, dels viatges a la rodalia, els cantants, etc. eren les diferents *Guia de Bayreuth* i els *Bayreuth Album*, que informaven de nombrosos detalls i dels que existeixen diversos exemplars al Llegat Joaquim Pena de la Biblioteca de Catalunya. El visitant preparava el viatge amb mesos d'antelació, tal com ens relata l'escriptor nord-americà Mark Twain en el seu article-crònica sobre Bayreuth, «A l'altar de Sant Wagner», 2 d'agost de 1891:

Va ser a Nuremberg on vam topar amb la inundació d'amants de la música que es dirigia cap a Bayreuth. Mai havíem vist semblants multituds de pelegrins excitats i baralladissos. Va caler ben bé mitja hora per empaquetar-los i ajuntar-los cap al tren, i aquest era el tren més llarg que havíem vist a Europa. Nuremberg havia estat testimoni d'aquesta classe d'experiència un parell de cops al

dia durant dues setmanes. Això ens dóna un impressionant sentit de la magnitud d'aquest pelegrinatge biennal. Perquè això és realment un pelegrinatge. Els devots venen des dels llocs més remots de la terra per adorar el seu profeta a la seva pròpia Kaba; a la seva pròpia Meca.

Si vostè viu a Nova York o a San Francisco, o a Chicago o a qualsevol altre lloc d'Amèrica, i vostè decideix, a mitjan maig, que li agradaria assistir a l'Òpera de Bayreuth dos mesos i mig més tard, cal que utilitzi el telegrama immediatament o no hi trobarà butaques, i cal que faci el mateix per a l'allotjament. Aleshores, si té sort, aconseguirà unes butaques a l'última fila i allotjament a l'extrem de la vila, també. Si vostè no hi escriu, no hi aconseguirà res.³⁰

Quant als àlbums, en podem prendre a tall d'exemple una de les edicions més primerenques, la de 1889,³¹ en què es detallen tot un conjunt d'articles a l'atenció del visitant estranger, presentats en l'índex de l'edició i traduïts els diferents textos al francès, l'anglès i l'alemany. Generalment, es tractava de publicacions no gaire voluminoses; algunes exhibien enquadernacions industrials amb decoracions de volutes i motius geomètrics i vegetals del més accentuat gust rococó, o portades en què podia aparèixer un gravat amb l'efigie del compositor i una interpretació del *Festspielhaus* com a motiu central, com en l'edició de 1896. Tenien al voltant d'unes seixanta pàgines, on es recollien petits assaigs sobre: «La ville de Bayreuth»; una breu aproximació a la biografia del compositor: «Richard Wagner»; «La salle des représentations scéniques»; «La série des oeuvres de Wagner qui seront représentées cette année»; «Biographies des artistes»; «Excursions dans les environs immédiates et au loin»; «Le retour», i «Advertisements»; tot això il·lustrat amb gravats sobre la vila de Bayreuth: els edificis més rellevants, el teatre dels festivals, la Villa Wahnfried (casa de la família Wagner); fotografies dels principals cantants: Amalie Materna, Therese Malten, Ernst Van Dyck, Franz Betz..., així com dels directors musicals: Hans Richter, i imatges dels indrets proposats per visitar, com ara Bamberg, Nuremberg, la Suïssa francesa, Munich, Ratisbona o Kissingen. En definitiva, s'hi ofería informació destacada per tot afeccionat que s'atansés aquell any als festivals.

³⁰ Mark Twain, «En el altar de San Wagner», <http://www.archivowagner.com/indice-de-autores/167-indice-de-autores/t/twain-mark-1835-1910/444-en-el-altar-de-san-wagner#sthash.tgHEIvQa.dpuf>. [La traducció és nostra.]

³¹ *Bayreuth Album*, 1889, Berlín, Verlag von Haasenstein & Vogler, Typ. Sam Lucas, Elberfeld, 1889.



Llegat Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya

Postals wagnerianes i fotografies de cantants de Bayreuth

Un altre dels objectes que es podien adquirir als Festivals eren les postals com les que el reputat wagnerià català Joaquim Pena va estar col·leccionant durant anys d'assistència a Bayreuth. En el Llegat Pena de la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya es conserva el seu àlbum de postals, de tapes vermelles, amb el títol *Grüsse aus der Ferne* (en traducció literal, vindria a dir «salutacions des de lluny»), en què tenen cabuda la majoria dels il·lustradors que en algun moment es van ocupar de representar els drames wagnerians, essencialment els artistes alemanys. Segons comentava el mateix Pena des de les pàgines d'*España Cartófila*, l'any 1902 la seva col·lecció de postals arribava al miler d'exemplars.³² Inclouia des d'artistes que s'havien ocupat de les llegendes de *Tristan und Isolde* o *Els nibelungs* anys abans que Wagner les portés a la música (com ara Ludwig Schnorr), fins a escenògrafs com Josep Hoffmann (recordem que va ser l'encarregat de realitzar les primeres escenografies per a l'estrena de *Der Ring* a Bayreuth, el 1876), o tants altres il·lustradors i dibuixants que es van acostar a l'univers iconogràfic wagnerià des de la dècada de 1870 i van establir les pautes d'aquesta iconografia. Entre les edicions que es conserven en aquest àlbum, trobem la sèrie completa (nou postals) de C. Ritter sobre l'escenografia de *Parsifal* de 1882 a Bayreuth, titulada *Richard Wagner's Parsifal von C. Ritter*; les de Josef Hoffmann, *Richard Wagner. Ring des Nibelungen von Josef Hoffmann. Wien*, amb les diferents escenes de *L'anell* de 1876, o també les hi havia que es dedicaven a retratar les òperes més co-

³² Joaquim PENA, «La tarjeta postal wagneriana», *España Cartófila*, II, Barcelona, 1902, p. 128.



W. Höffert (1832-1901), fotògraf
 Filles del Rin, acte I, *Das Rheingold*
 Fotografia, 1899
 Joséphine von Artner, Adèle Morano, Luise-Geller Wolter

negudes, com la sèrie de M. H. Bayerle, en què tenien cabuda des de la sala del Greal, de *Parsifal*, fins a Tannhäuser i Elisabeth, de *Tannhäuser*, o Lohengrin i Elsa, totes elles editades a Munich. Altres autors que també hi eren representats són: Michael Echter, amb el cicle dels nibelungs i *Tristan und Isolde*; Hans Thomaschek; H. Fründt, amb una sèrie dedicada a *Rienzi*, *Tannhäuser*, *Der fliegende Holländer*, *Meistersinger*, etc., centrada en els personatges femenins de cada òpera i molt en la línia de *l'art nouveau* amb reminiscències de l'estil de Mucha; Max Lucas; Paul Bayer; Heinrich Heuschmann; Emil Schwalb; Hans Röhm; Ferdinand Leeke, i Franz Stassen, entre altres. També la caricatura hi és present, amb un total d'uns 39 autors diferents que fan al·lusió a la vida i a les òperes de Wagner, a més de les postals dedicades a la propaganda turística de Bayreuth.

No podem, però, oblidar les postals amb les fotografies dels cantants i els directors d'orquestra de les diferents produccions programades en els festivals, des de Rosa Sucher interpretant Isolda, fins a Emma Destin, que va cantar el paper de Senta en l'estrena al Festival Bayreuth l'any 1901, o l'estrena de *L'anell* de Cosima el 1896 amb Alois Burgstaller en el seu debut com a Siegfried i Anton van Rooy com a Wotan, entre altres. Aquests retrats fotogràfics

són majorment postals de paper a l'albúmina, i els models de les targetes es corresponen amb el *boudoir* (215 x 135 mm) i el *cabinet* (170 x 110 mm). Gairebé totes les postals estan signades per W. Höffert (1832-1901), reconegut fotògraf de la cort de Dresden i amb estudis fotogràfics a les ciutats més importants: Berlín, Colònia, Postdam, Hamburg, Leipzig i Hannover, entre altres.³³ L'estudi a Dresden, el va obrir anualment per a la celebració dels Festivals de Bayreuth des de 1889 fins a 1903. D'aquestes postals, el Lligat Joaquim Pena en conserva un elevat nombre dedicat a les produccions de *Der Ring des Nibelungen*, *Tristan und Isolde* i *Der fliegende Holländer*.

³³ Vegeu l'estudi de Ricard MARCO, «Joaquim Pena i la projecció d'imatges wagnerianes amb llanterna màgica», catàleg de l'exposició *Imatges de l'Anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, comissària Lourdes Jiménez, València, Generalitat Valenciana, Palau de les Arts Reina Sofia, abril-maig de 2007, p. 14.



W. Höffert (1832-1901), fotògraf
 Alberich, acte I, *Das Rheingold*
 Fotografia, 1899
 Fritz Friedrich (1849-1918), baix-baríton

La recepció plàstica de Wagner a Espanya (1876-1914)



Lourdes Jiménez

El nom de Richard Wagner va començar a sonar amb força a Espanya a partir de la dècada de 1870, quan va tenir lloc la primera de les seves estrenes operístiques amb *Rienzi*, al Teatro Real de Madrid (1876), i la recepció de la difusió de les seves teories artístiques i musicals per part de la premsa i en els cercles elitistes de reconeguts intel·lectuals, com ara la Sociedad Wagner de Barcelona, el 1874. Les primeres imatges van aparèixer a la premsa i en revistes il·lustrades del moment com *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística* o *La Ilustración Española y Americana*, entre d'altres, en què inicialment es van publicar reproduccions de la iconografia wagneriana sorgida del teatre de Bayreuth que es van difondre gràcies a les noves tècniques de reproducció com el fotogratvat. Igualment, un altre factor clau de difusió van ser les estrenes de les seves òperes als principals teatres lírics. el Real de Madrid i el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, amb obres com ara *Lohengrin*, *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Die Meistersinger...*

El moment clau, però, del wagnerisme espanyol va tenir lloc amb l'estrena d'una de les obres més representatives del compositor, *Die Walküre*, que es produeix l'any 1899 a Barcelona i Madrid i



Julio Antonio, esbós monument a Wagner, 1911. Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona

provoca l'acceptació tant de l'obra musical com de les teories artístiques del músic.¹ És a partir d'aleshores que es van popularitzar, i caricaturitzar, el personatge i el ric univers iconogràfic de les seves òperes. A les revistes il·lustrades i a la premsa van aparèixer caricatures del compositor, dels personatges de les òperes i, fins i tot, del públic assistent. Hi aparegueren també les primeres crítiques, com les de Joaquim Pena a *Joventut*, demanant major respecte en l'estrena de les obres (escenografia, tramoia, cantants, talls en la duració de les òperes...).

La segona etapa del wagnerisme espanyol comprèn des de 1899-1900 fins al 1914, quan l'acceptació n'és total. La identificació i la translació de la mitologia nòrdica i la popularitat assolida pel músic i el seu ric univers iconogràfic s'expandeixen a totes les capes socials. El seu culte deixa de ser minoritari i elitista, fins a passar-se a anomenar les domèstiques «valquíries». Wagner entra ara en un període de mitificació popular. El modernisme català fa seva una bona part de l'ideari artístic de l'obra d'art total i s'identifica el wagnerisme amb el modernisme, a més de, en el cas català, amb el nacionalisme, com demostren una bona part de les crítiques i les il·lustracions aparegudes en premsa com ara *L'Esquella de la Torratxa*, *Cu-Cut!*, *Papitu*, *Joventut*... Gaudí i Wotan es mimetitzen des de les pàgines del monogràfic sobre Wagner publicat l'any 1910 a les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa*; la muntanya de Montserrat es relacionarà àmpliament amb el Montsavalt del *Parsifal* de Wagner i així la interpretaran els artistes (Adrià Gual, Oleguer Junyent). En aquests anys es van crear les associacions wagnerianes, com la de Barcelona, constituïda l'octubre del 1901 a la ben coneguda taverna dels Quatre Gats i que va realitzar una tasca molt destacada en el desenvolupament del wagnerisme a Catalunya a través de noms com Joaquim Pena, Antoni Ribera o Geroni Zanné. A Madrid, no va ser fins el tardà any de 1911 quan, després de l'estrena de *Tristan und Isolde*, va tenir lloc la gran eclosió del wagnerisme i hi va néixer l'Associació Wagneriana, constituïda per fervents seguidors del músic com Félix Borrell² o Agustín Lhardy i presidida pel duc d'Alba, que en els primers mesos va arribar a tenir un gran nombre de socis, entre ells artistes coneguts com el paisatgista Aureliano de Beruete y Moret. En aquests anys es van anar estrenant les obres més ben identificades amb l'estètica del compositor, tot alternant a les programacions dels teatres lírics amb la resta de les seves obres, des de *Tristan und Isolde* fins a *Der Ring des Nibelungen*, i l'esperada estrena els anys 1913-1914 (Barcelona i Madrid) de *Parsifal*. Durant aquests anys, van ser molts els artistes que es van atansar a l'obra wagneriana, tant si eren afins a la música del mestre alemany com si no, i la van traduir a totes les arts. El nucli valencià, amb Cecilio Pla com a

¹ Per al cas madrileny i la recepció artística, vegeu la tesi doctoral de Patricia CARMENA DE LA CRUZ, *Música y pintura. La estética wagneriana en España, Madrid, 1890-1915* (2 vols.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, 1998.

² Vegeu el text de Félix BORRELL, «El Wagnerismo en Madrid», i Valentín DE ARIN, *Biografía de Ricardo Wagner. Conferencias leídas en el Teatro de la Princesa el día 4 de mayo de 1911*, Madrid, Asociación Wagneriana de Madrid, Imprenta Ducazcal, 1912.

artista i Vicente Blasco Ibáñez des de la literatura, va ser molt receptiu a la interpretació de l'obra de Wagner, però també Muñoz Degraín, José Benlliure, Agustín Lhardy, Félix Borrell, Aureliano de Beruete (pare), Rubén Darío, Jacinto Benavente, Valle Inclán, Alexandre de Riquer, Joan Maragall, Adrià Gual, Pau Roig, Josep Maria Xiró, Josep Clará, Julio Antonio, Josep M. Sert, Oleguer Junyent, Amalio Fernández o els cosmopolites Rogelio de Egusquiza i Mariano Fortuny y Madrazo van ser atrets, entre molts altres, per l'enorme fascinació que va provocar el geni de Leipzig, el músic alemany que portaria les bromes nòrdiques fins al Mediterrani.



Julio Antonio (Móra d'Ebre [Tarragona] 1889 - Madrid, 1919)

Màscara de Wagner, c. 1912

Bronze, 33 cm

Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona

El jove escultor Julio Antonio, assentat a Madrid i assidu al Café de Levante com a centre de trobada de la intel·lectualitat artística, musical i literària madrilenya, va ser triat el 1912 per a l'encàrrec de realitzar un monument d'homenatge a Richard Wagner que projectaven els membres de l'Associació Wagneriana de Madrid al Parque del Oeste. A Julio Antonio, que gairebé no havia tingut contacte amb la música del compositor, el va acompanyar el seu amic el metge Gregorio Marañón, que també era membre de l'Associació, al Teatre Líric per tal que s'hi inspirés a fi de fer el monument: «Ahora sí quiero ver estampas de Wagner; ahora sí podré comprenderlo»,³ va comentar Julio Antonio en acabar el concert.

³ Citat a Lucía GARCÍA DE CARPI, *Julio Antonio, monumentos y proyectos*, Madrid, Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, núm. 5, 1985, p. 29.

A Europa ja s'havien realitzat altres monuments a Wagner, com el molt conegut i il·lustrat a la premsa espanyola de Gustav Eberlein a Berlín (1901-1903), en què Wagner apareix acompanyat per les figures dels seus personatges principals. Però també a Espanya s'havien realitzat amb anterioritat altres projectes, com el presentat per l'arquitecte mallorquí Francesc Roca i Simó a l'Exposició Nacional de 1904, que hi va obtenir una medalla de tercera classe.⁴ Finalment, Julio Antonio es va inclinar per la realització del monument que estava més propera a una estètica panteista d'origen pagà (mig nu, pensatiu, sobre una gran roca i inserit a la natura),⁵ una estètica que reprenia la idea del monument a Beethoven realitzat per Max Klinger per a l'Exposició de Viena el 1902. Fins i tot, a semblança d'aquest, va projectar d'utilitzar-hi materials preciosos, com ara ulls de vori i atzabeja; mantell daurat al foc; cos de bronze; mugró, boca i ungles de coure...⁶

Testimonis de l'època com els de Margarita Nelken i Tomàs Borrás fan palès l'interès que va despertar el monument, en què Wagner esdevé:

la Esfinge, el coloso de Rodas, se prolongan en este monumento sin distinción de tiempos ni de espíritus. Como lo fueron ellos, el Wagner de Julio Antonio simboliza —sin símbolos ni alegorías— una fuerza tan indestructible que llega a ser natural como los montes y las rocas. Y esto, ningún otro monumento moderno lo ha simbolizado.⁷

L'escultor hi va començar a treballar amb esbossos molt esquemàtics (actualment al Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona, on es conserven un total de sis esbossos, alguns molt esquemàtics, encara que n'hi ha uns quants que coincideixen amb el projecte final). El monument definitiu tenia una escala monumental, i el seu esbós comptava amb 94 cm d'alçada (actualment es conserva al museu). Julio Antonio va encetar el monument amb un esbós d'argila de vuit metres que va traslladar a la fundició Codina Hermanos, on s'havia de fondre l'obra definitiva. El començament de la Primera Guerra Mundial va acabar amb el projecte; l'obra no es va arribar a completar degut a la negativa dels wagnerians francòfils a continuar donant diners per aixecar el monument al compositor. Tots els intents de Julio Antonio per acabar l'obra van resultar frustrats, malgrat la inversió de treball i de diners propis, a causa del temps transcorregut i en assecar-se el fang de l'obra, per la qual cosa hi havia perill d'ensorrament. Finalment, es va trobar forçat a destruir-la a cops de martell, i només se'n van salvar el bust,⁸ ja acabat, i el model reduït en bronze.

Per acabar, no vull deixar de citar l'opinió coetània de Tomàs Borrás sobre el monument de Julio Antonio, que, per ell, superaria el de Beethoven projectat per Max Klinger a Viena perquè havia aconseguit de transmetre l'expressió del patiment de l'artista creador: «És el Geni a prop de Déu».

El Wagner que Julio Antonio ha cincelado para el Parque del Oeste es grandioso, sugeridor, espíritu puro. Una alta roca, un acantilado, un picacho, la cima de los genios y de las águilas. Sobre la cumbre, el músico aparece. Está desnudo, y sólo un ropaje le cubre los muslos y las piernas. Wagner está levemente inclinado hacia delante, como sorprendiendo las armonías que brotan de los hondos valles que domina su vida. Una mano la adelanta —va a recoger su presa. Con la otra mano se apoya en la roca —no quiere abandonar su sitio cerca de los cielos. Se comba el pecho, batido por el aire de los espacios libres. Le baña la cabeza el azul. Su oído oye y sus ojos miran. Es el Genio cerca de Dios.

Da una impresión religiosa, lo mismo que se siente delante de una escultura egipcia ó caldea. Es una estatua para el pensamiento. Se cantaría esa estatua por la sensación de divinidad y de entusiasmo que comunica. Yo ya sé que otro escultor cualquiera hubiera hecho un Wagner con una larga capa y una boina. Esta es la diferencia entre un artista y un mecánico de arte. El artista exalta las condiciones íntimas. El practicion copia las apariencias externas. En la obra de Julio Antonio es el Músico, el Creador, el Dominador. En la estatua de Beethoven de Klinger, elevada en Berlín, Beethoven es el ciudadano llamado así.

La cabeza es sublime. Es una cabeza en la que suena dentro el rumor doloroso de la generación de la música. Yo he acercado mi oído...⁹

⁴ Projecte de monument a Wagner a la secció d'Arquitectura. Figura amb el número 1.176 del catàleg (alçat: 120 x 280 cm; planta: 100 x 90 cm), *Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1904*, Madrid.

⁵ Molt en la línia de l'estètica del moment, des del panteisme fins a la filosofia nietzscheana del superhome eren temes interpretats pels artistes de final del segle XIX i començament del XX, especialment figures com Xiró.

⁶ Tomàs BORRÁS, «Arte y Letras. El Wagner de Julio Antonio», *La Tribuna*, dimarts, 12 d'agost de 1913, p. 2.

⁷ Margarita NELKEN, «Julio Antonio», *Museum*, núm. 12, Barcelona, v. V, 1916-1917, p. 450.

⁸ Actualment aquesta escultura és exposada a les sales d'exposició permanent del Museu d'Art Modern de Tarragona dedicades a l'obra de Julio Antonio, acompanyada d'alguns dels dibuixos preliminars: <http://sae.altanet.org/houmuni/web/mamt///noticies/view.php?ID=304>.

⁹ Tomàs BORRÁS, «Arte y Letras. El Wagner de Julio Antonio», *La Tribuna*, dimarts, 12 d'agost de 1913.

Wagner i els modernistes catalans



Lourdes Jiménez

Modernisme i wagnerisme van de la mà a Catalunya, i tots dos representen l'actitud vital, la posició militantment innovadora, que reclamava el grup de joves modernistes des dels anys de 1890. Gual, com molts altres artistes de la seva generació, es va trobar immers en aquesta febre wagneriana que va sacsejar la intel·lectualitat catalana des dels primers compassos de Clavé en els Jardins dels Camps Elisis de Barcelona el 16 de juliol de 1862, amb la *Marxa i cor del concurs de cant del Tannhäuser*. La revista *La España Musical* des del 1866, la inicial Sociedad Wagner l'any 1874, amb membres destacats com Felip Pedrell, Claudi Martínez Imbert, Antoni Opisso, i més tard la tasca biogràfica i de difusió de dues grans figures del wagnerisme català com van ser Joaquim Marsillach i José de Letamendi van posar els primers fonaments d'aquella divulgació de la «música del futur».¹ Aquesta etapa va coincidir amb la reivindicació identitària apareguda a Catalunya sota el nom de la Renaixença, que pren l'obra de Wagner com a emblema de la retrobada d'un poble amb les seves arrels culturals.² Una cosa, però, és parlar de la recepció musical, practicada per un selecte grup d'intel·lectuals totalment minoritari enfront de la tradició operística italiana i francesa d'aquells anys, i una altra és analitzar de quina manera arribà la iconografia wagneriana a Catalunya i com va ser rebuda pels artistes per, després, incorporar-la al seu propi repertori plàstic i temàtic.

La recepció de la iconografia wagneriana té dos moments clau.³ El període inicial és de divulgació de l'obra (1882-1899), i està marcat per les estrenes de les òperes romàntiques *Lohengrin* (1882), al



Pau Roig, *Lohengrin*, 1900 (fragment). Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya

¹ Vegeu Alfonsina JANÉS, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Fundació Salvador Vives i Casajuana, Ajuntament de Barcelona, 1983. I sobre la música en el modernisme, Xosé AVIÑOÀ, *La música i el modernisme*, Barcelona, Edicions Curial, 1985.

² Vegeu Francesc FONTBONA, «Richard Wagner et l'art catalan», catàleg de l'exposició *Richard Wagner. Visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, comissari Paul Lang, Ginebra, Musées d'Art et d'Histoire, 2005, p. 48-55, p. 48. I la conferència «Wagner en l'art català», Barcelona, IEC, 10 d'abril de 2013, http://videoteca.iec.cat/entrada.asp?v_id=378.

³ Ja vaig tractar aquest tema anteriorment a Lourdes JIMÉNEZ, «La recepció de la imatge wagneriana pels modernistes catalans», *Revista de Catalunya*, núm. 154, setembre de 2000, Barcelona, Fundació Revista de Catalunya, p. 53-74.

Teatre Principal, i *Der fliegende Holländer* (1885) i *Tannhäuser* (1887), al Teatre del Liceu. S'hi observa una recepció gràfica de l'obra del compositor (iconografia de les òperes, llegendes relacionades amb aquestes, retrats del músic, amics, llocs clau del wagnerisme, etc.) a través principalment de l'obra d'artistes alemanys, publicades majorment entre les dècades de 1880 i 1890 a les principals revistes il·lustrades com *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística*, *Arte y Letras* i la madrilenya *La Ilustración Española y Americana*.⁴ S'hi van publicar nombroses notícies sobre Wagner en dates clau de la trajectòria artística del compositor, com ara l'estrena del cicle de *Der Ring des Nibelungen* (L'anell del nibelung, 1876) al teatre del *Festspielhaus* de Bayreuth o sobre l'última obra del compositor, *Parsifal*, a més d'informar-se de la seva mort a Venècia l'any 1883. Aquestes van ocupar una bona part de la imatgeria difosa per mitjà de fotogravats que circulaven per les principals cases editorials i capçaleres de diaris il·lustrats, a més de ser divulgades massivament en el *Festspielhaus* de Bayreuth que, en aquells anys inicials, va esdevenir una gran empresa de màrqueting i difusió plàstica de l'obra del mestre (postals, àlbums de gravats, llibres monogràfics sobre la seva obra, llapis, corbates i una infinitat de records que podien adquirir-hi els més àvids col·leccionistes, com ara Joaquim Pena).

Les primeres traduccions gràfiques de l'obra wagneriana no van ser obres originals dels nostres artistes, sinó reproduccions de retrats del compositor, d'escenes representades al teatre de Bayreuth o reproduccions de les representacions de les òperes del músic a l'escenari del Liceu fetes pels dibuixants dels diaris i les revistes il·lustrades. Noms com Alexandre de Riquer, Jaume Pahissa, Josep Passos, Gómez Soler o Manuel Moliné encapçalen una llarga llista d'autors que van reflectir fidelment l'estètica dels artistes alemanys i, especialment, de les imatges procedents del *Festspielhaus* de Bayreuth, que codificaven la iconografia acceptada i difosa pel cercle artístic proper al compositor i als Festivals.

A més d'aquesta recepció plàstica, però, l'actitud dels primers artistes modernistes davant del fenomen wagnerià va ser la d'una visió desproveïda de tot transcendentalisme (al contrari que la de la generació posterior), com quan Rusiñol parlava en les seves crítiques per a *La Vanguardia*, «Desde el molino», d'haver vist un drama wagnerià caldeu del Sar Péladan o hi feia el comentari d'un *Lohengrin* presenciat a l'Òpera de París. Malgrat això, un any més tard, el mateix Rusiñol, qui pertanyia a aquella generació dels primers modernistes, en tornar a Barcelona va organitzar les anomenades «festes modernistes» de Sitges (cinc en total: 1892, 1893, 1894, 1897 i 1899), on d'alguna manera va emular en clau humorís-

tica les reunions del grup francès de la Rosacreu o els «pelegrinatges» dels fanàtics wagnerians a Bayreuth, tal com van narrar els diaris. I no hem d'oblidar tampoc que en la penúltima festa modernista, la de l'any 1897, es va estrenar la primera òpera catalana de clara influència wagneriana, *La Fada*, amb música d'Enric Morera i lletra de Jaume Massó i Torrents. En un altre moment clau per a l'inici del modernisme artístic a Barcelona, que va ser el de l'exposició de Santiago Rusiñol, Ramon Casas i Enric Clarasó a la Sala Parés a la tornada de París el 29 d'octubre de 1890, es va oferir una festa original per a la celebració de l'acte en què:

las notas majestuosas del Tannhauser [sic] llenaron el salón y emocionaron el alma los delicados contrastes de claro-oscuro, las suaves modulaciones que arrancaba el artista del difícil instrumento como quejas y suspiros de un ser animado y doliente. En medio de ese religioso silencio, las sublimes armonías de Wagner infundían al alma el íntimo deleite, en el cual tenían cabida todos los goces estéticos.

Un indret del modernisme artístic català, encara més emblemàtic si cal, va ser la taverna Els Quatre Gats, inaugurada l'any 1897, promoguda per Casas, Rusiñol i Utrillo, i regida per Pere Romeu. Allà es van oferir múltiples activitats artístiques: exposicions de pintura, representacions de titelles i ombres xineses, concerts, etc., i va ser allà mateix on el 12 d'octubre de 1901, dissabte, es va constituir l'Associació Wagneriana.

Passat aquest moment inicial, es pot dir que la gran etapa del wagnerisme va ser entre 1900 i 1914, amb l'any 1899 com a data clau, rere les estrenes de *Die Walküre* i *Tristan und Isolde* al teatre del Liceu. La repercussió d'aquestes va ser important, no només entre la jove generació postmodernista d'Adrià Gual, Josep Maria Xiró, Josep Maria Sert, Joaquim Torres García, Oleguer Junyent, Feliu Elías o Lluís Masriera (per citar algunes de les figures pertanyents a aquest segon moment del modernisme artístic català), sinó també entre el gran públic.

En aquestes dates es produeix aquella especial simbiosi de wagnerisme i modernisme en què s'observa com els artistes més joves integren la iconografia del primer als seus treballs, tot demostrant una acceptació plena de la temàtica i la teoria artística del compositor. Gairebé tots els exemples que podem adduir es produeixen després d'iniciat el nou segle, justament en aquells anys inaugurals en què el fervor wagnerià ha arribat ja a tots els racons, des de les festes de disfresses infantils, on les nenes acudeixen abillades de valquíries, fins als carnivals, on era habitual trobar

⁴ Eliseu Trenc ja va estudiar en el seu moment la recepció de la plàstica wagneriana a través de les revistes il·lustrades a Eliseu TRENC BALLESTER, «El wagnerisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910)», a *Miscel·lània Joan Gili*, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, p. 559-584.

disfresses de Wotan o Lohengrin, amb cavalcades de les verges guerreres de Wagner incloses, a més de tants altres exemples que podríem citar. La popularització s'alia amb la idealització més absoluta de l'obra i del compositor, com ens mostra una caricatura publicada en el setmanari satíric *Cu-Cut!* (1905) amb motiu de l'estrena a Barcelona de l'òpera *Die Meistersinger von Nürnberg*, que va obtenir un gran èxit degut potser a la proximitat dels personatges que poblen aquesta comèdia del compositor, l'única del seu catàleg.

Dit això, es pot arribar a la conclusió que Wagner esdevé una figura important de l'ideari modernista a través de les següents premisses compartides: el concepte global de la creació artística, l'anomenada *Gesamtkunstwerk* o obra d'art total; el prisma del catalanisme, identificat amb la mitologia nacionalista —que bevia de les fonts del romanticisme— exposada per Wagner en els seus dramas musicals; la recuperació de les llegendes medievals; l'actitud wagneriana de rebel·lió davant la societat, que es transmet a l'anarquisme de la fi de segle, i la identificació amb la classe obrera del moment; un ideari artístic on l'artista és l'heroi dels temps moderns, la qual cosa converteix els seus correligionaris en participants d'una certa mena de «religió» on Wagner era considerat el gran Pare Redemptor, com es pot comprovar amb la incorporació al primer pla del wagnerisme de la figura del musicòleg Joaquim Pena (1873-1944), que va portar a reverenciar la figura del músic, sobretot a partir de la creació de l'Associació Wagneriana (1901). Igualment, la influència de la plàstica alemanya i, fonamentalment, de l'univers iconogràfic exportat des de Bayreuth es va convertir en el referent principal de la imatgeria artística del wagnerisme català. A més de tot això, es parlarà també de la regeneració musical i l'uropeïtzació de Catalunya enfront de l'Estat espanyol; dels orígens del teatre popular, o de l'idealisme wagnerià, del qual deriva el simbolisme plàstic i literari:

Però fins ara la cristallització més transcendental que en l'art contemporani trobo d'aquest maridatge entre l'estètica i el argonautisme de la finalitat humana és l'obra grandiosa i divina de Wagner *L'Anell del Nibelung*. [...] Am Wagner la musica arriba a esser l'interprete de lo inevitable, i la manifestació és tant meravellosa i sorprenent que ls demás dramaturcs d'aqueste sigle (exceptualment l'Ibsen) queden com autors de putxinellis.⁵

Sense entrar en gaires detalls, entre els nombrosos exemples que es podrien citar de les premisses wagnerianes identificades amb el modernisme artístic a partir de 1900, un dels més clars potser sigui el del concepte wagnerià de l'obra d'art total aplicat a mos-

tres de l'arquitectura modernista com el Cercle del Liceu, amb la seva gran reforma de 1902 tot seguint la decidida voluntat del president de l'entitat d'integrar-hi grans artistes de l'art modernista català com Ramon Casas, Alexandre de Riquer, Gaspar Homar, Josep Pascó o Oleguer Junyent, entre d'altres. I què no es pot dir del treball de l'arquitecte Domènech i Montaner en la construcció del Palau de la Música Catalana (1905)? A més de la seva relació amb els espais artístics, aquesta idea de l'obra d'art total era també implícita en molts altres experiments de menor escala, com el de la creació de la Sala Mercé (1904) per Lluís Graner i Adrià Gual, en què es van oferir espectacles sota el lema de «síntesi de totes les arts: cinematògraf, més música, més declamació», o l'exemple posterior dels Espectáculos y Audiciones Graner, al Teatre Principal (1905-1907), on es repetia el mateix esquema. Igualment, la iniciativa empresa pel músic modernista Enric Morera amb el Teatre Líric Català (1901), on es van estrenar obres líriques catalanes d'autors modernistes com el mateix Enric Morera, Joan Gay, Joan Lapeyra, Enric Granados, Santiago Rusiñol, etc., es troba sota els paràmetres de la integració de les arts.

A partir de 1900, la realització d'obres de temàtica wagneriana per part dels joves modernistes va fer el salt de les revistes il·lustrades a la integració en obres arquitectòniques, tot arribant també a les arts decoratives, encara que cal matisar que les obres o els conjunts decoratius amb aquesta particular iconografia aniran vinculats a l'arquitectura de caràcter eminentment musical, des de la Casa de Música de Cassadó & Moreu a l'Associació Wagneriana; de les vidrieres del Cercle del Liceu al Palau de la Música Catalana o al mateix Teatre del Liceu. Les temàtiques triades per adornar aquests conjunts van ser *Lohengrin* (1900), *Tristan und Isolde* i *Parsifal* (1903-1904), *Der Ring des Nibelungen* (1905) i *Die Walküre* (1905 i 1909), a més de la iconografia del compositor.

⁵ Jaume Brossa, «A propòsit de *Pelleas et Melisanda*», *Catalonia*, Barcelona, 15 d'octubre de 1898, p. 239.



Figura 1

El 8 de novembre de 1899 s'estrenà a Barcelona *Tristan und Isolde*, drama musical en tres actes de Richard Wagner, amb un total de dotze representacions dirigides pel mestre Colonné i Georges-Eugène Marty, i amb un repartiment encapçalat per la soprano italiana Ada Adini en el paper de la princesa Isolda, cantant que repetiria protagonisme aquell mateix any amb el paper de Brünnhilde al teatre de la Rambla. Perquè, efectivament, l'any 1899 va ser un gran moment per a la popularització del músic alemany a la ciutat: dues de les seves obres més emblemàtiques i representatives, *Die Walküre* i aquest *Tristan*, s'hi van estrenar en una aposta important feta per l'empresari Albert Bernis⁶ per refermar encara més el repertori wagnerià a la capital catalana, tot fent un gran esforç de material tècnic i humà a l'hora de presentar aquestes òperes més avançades del repertori. En aquesta ocasió, va tenir la sort de poder comptar-hi amb la mestria de l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa, el mestre Soler,⁷ com era conegut per tots els artistes. Soler tenia aleshores seixanta-tres anys, i posseïa una gran experiència i enormes èxits al seu darrere. Amb aquest treball, però, signaria l'última de les seves escenografies per a Wagner⁸ per encàrrec d'Albert Bernis, empresari del Liceu i bon amic seu. En el moment de la realització dels decorats per al *Tristan*, Soler i Rovi-

⁶ Albert Bernis (Molins de Rei, 1850 – Barcelona, 1911). Va ser empresari del Teatre Novetats i del Principal, on va introduir la llum elèctrica l'any 1874 en l'obra *La Redoma encantada*, amb escenografia de Francesc Soler i Rovirosa. Va entrar a dirigir el Liceu a partir de 1882 i ininterrompudament fins a la seva mort, sent l'empresari que hi va estrenar les primeres òperes de Wagner amb la col·laboració dels escenògrafs Soler i Rovirosa, i Maurici Vilomara, a més dels directors Joan Goula, i Antoni Ribera i Nicolau. Gràcies al seu suport, es van introduir importants novetats en l'estrena wagneriana de *Die Walküre* (representada per primera vegada el 25 de gener de 1899), on es va incorporar el cinematògraf per conferir la realitat necessària a la cavalcada de las valquíries (acte II).

⁷ «[C]omo con justicia le llamaban las gentes de la presente generación», citat per Raimon CASELLAS, «El gran escenògrafo catalán», monogràfic especial amb motiu de la mort de Soler i Rovirosa, *Hispania*, núm. 44, Barcelona, 15 de desembre de 1900, p. 431-447. L'any 1885 va muntar el seu propi taller, al carrer Diputació, punt de referència obligat des d'aleshores i un lloc freqüentat per aprendents i col·laboradors com els escenògrafs de la següent generació Joan Francesc Chia, Salvador Alarma i Oleguer Junyent. Hi col·laboraven amb ell el perspectivista Josep Calvo i el figurinista Lluís Labarta. Citat per Isidre BRAVO, *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació, 1986, p. 82.

⁸ Uns quants mesos abans havia realitzat el primer acte per a *Die Walküre*, el gener del 1899, mentre que el seu company Maurici Vilomara (1847-1930) s'encarregava dels dos actes restants, el segon i el tercer.



Figura 2

Francesc Soler i Rovirosa (Barcelona, 1836-1900).

Tristan und Isolde, acte I, 1899

Esbós

MAE, Institut del Teatre, Barcelona

rosa estava en la seva plena maduresa creativa, i va incorporar als seus treballs totes les noves fórmules escèniques i les millores tècniques en la posada en escena. Amb aquesta finalitat, va ser enviat, a petició de l'empresari i del seu amic el jove wagnerià Joaquim Pena, en un viatge d'estudi a Bayreuth l'estiu de 1899 a fi que examinés in situ i de primera mà les escenografies wagnerianes al seu indret modèlic mateix, el *Festspielhaus*. En aquella visita al temple wagnerià, va poder assistir a les representacions que aquell any s'hi van oferir de *L'anell* (vuit en total), *Parsifal* (set) i *Meistersinger* (cinc),⁹ malgrat que no hi va poder veure representat *Tristan und Isolde*, que no es va programar aquella temporada. A més d'això, va compartir-hi experiències amb els millors maquinistes del *Festspielhaus*, com Friedrich Kranich, director de la maquinària escènica del teatre de Bayreuth, de la relació amb el qual es conserva en el Llegat Joaquim Pena una postal dedicada a Soler i Rovirosa: «Pour Mons. Soler y Rovirosa de Souvenir. Bayreuth, 28 Jul. 1899. Fr. Kranich» (figura 1).¹⁰

⁹ Vegeu Dietrich MACK, *Bayreuther Festspiele. Die Idee. Der Bau. Die Aufführungen*, Bayreuther Festspiele, 2000, p. 39. Curiosament, si seguim la llista amb el nombre de representacions de les diferents òperes en els Festivals de Bayreuth des de la seva inauguració, veiem que *Tristan und Isolde* s'hi va representar per primera vegada l'any 1886 sota la supervisió de Cosima Wagner i hi va repetir els anys 1889, 1891 i 1892; després vindria un gran parèntesi fins a poder veure-la un altre cop en escena amb una nova producció el 1906.

¹⁰ Al revers es pot llegir el segell de Kranich i, en anotacions a llapis de Joaquim Pena: «Director maquinaria escénica Teatro Bayreuth» i una numeració amb la seva catalogació 20356 (Col·lecció Joaquim Pena), en Llegat Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya.

De resultes d'aquell viatge, Soler va rebre l'encàrrec de realitzar una memòria per explicar «mis impresiones escenográficas» a la Junta de Govern de la Societat del Gran Teatre del Liceu.¹¹ Soler i Rovirosa hi assenyala que «singularmente anhelaba visitar el de Bayreuth, y ver y oír en él la colosal obra de Wagner como en su propia casa».¹² La memòria comença tot fent comparacions de l'escenari amb els dels teatres francesos i el Liceu, i Soler comenta que l'avantatge dels teatres alemanys (Munich i Bayreuth):

estriba en las proporciones interiores del escenario, en relación con las dimensiones de la embocadura; relación al montaje de las decoraciones y al cambio de escena ó mutaciones. [...] El colgar y descolgar telones, bambalinas y rompimientos; el hacerlos maniobrar por medio de contrapesos muy bien equilibrados; las ropas ó telas que, con ser de ejecución muy simple, imitan las nubes produciendo una ilusión completa; el hacer correr horizontalmente toda una decoración, al modo de uno de esos llamados *panoramas de movimiento*, todo esto, hay que confesarlo, lo llevan a cabo con una simplicidad y precisión artísticas que nosotros no hemos llegado todavía a alcanzar.¹³

Per sobre de totes les altres novetats, l'escenògraf català es va rendir davant, sobretot, «su notabilísimo sistema de iluminación»:¹⁴

[D]ebo decir que el efecto brillante que en Alemania producen la mayor parte de los escenarios de los teatros y de las obras que en ellos se ejecutan, es debido muchas veces á la oscuridad, ó poco menos, que reina en la sala durante la representación.¹⁵

I aquesta foscor a la sala serà la que aplicarà Soler i Rovirosa als seus decorats en l'estrena de *Tristan und Isolde*, tot suprimint les bambolines i instal·lant focus de llum elèctrica al teler que, des de l'obscuritat de la sala, converteixen l'escenari en una misteriosa caixa màgica, propera i llunyana alhora.

Totes les decoracions les va realitzar Francesc Soler i Rovirosa, malgrat que la norma habitual era que hi participessin sempre diferents escenògrafs i tallers.¹⁶ L'acte I (figura 2) representa el mar i la coberta del vaixell de Tristany durant la travessia d'Irlanda a Cornualla. En un primer pla trobem la tenda de tapissos que oculta Isolda i Brangäne de la resta d'integrants de la tripulació (els mariners, Kurwenal —el criat de Tristany—, i el mateix cavaller), que s'entreveu al fons, a la proa de la nau. Ens movem dins de les coordenades estilístiques del realisme imperant en l'escenografia barcelonesa i, per extensió, als teatres francesos i alemanys. El fons plàstic d'aquest esbós és una reminiscència del diorama, on

¹¹ FRANCISCO SOLER I ROVIROSA, *Notas acerca de las artes escenográficas en algunos teatros de Alemania*, Sociedad del Gran Teatro del Liceo, Barcelona, octubre de 1899, p. 3.

¹² *Ibidem*, p. 3.

¹³ SOLER I ROVIROSA, *Notas acerca de las artes escenográficas*, p. 4-8.

¹⁴ Aquesta característica en l'aplicació de la il·luminació va ser lloada per altres artistes del moment com Rogelio de Egusquiza, Adolphe Appia, Mariano Fortuny y Madrazo, Adrià Gual o Siegfried Wagner; vegeu Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, «La iluminación de la escena, una solución técnica a la revolución escénica wagneriana», dins de l'assaig «La reforma del drama wagneriano y los artistas españoles. Afinidades teóricas con Appia», en el catàleg de l'exposició *Adolphe Appia. Escenografías*, comissari Ángel Martínez Roger, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Fundación Pro Helvetia, 2004, p. 85-94. Molt particularment, vegeu el cas del pintor Rogelio de Egusquiza, convençut wagnerià que va adaptar les seves teoritzacions sobre la il·luminació en el teatre del *Festspielhaus* de Bayreuth i va traslladar-les a la interpretació de moltes de les seves obres de caràcter wagnerià. Vegeu l'article que va escriure Rogelio DE EGUSQUIZA, «Ueber die Beleuchtung der Bühne. Eine Zuschrift an den Redakteur der "Bayreuther Blätter"», *Bayreuther Blätter*, juny de 1885, p. 183-186.

¹⁵ SOLER I ROVIROSA, *Notas acerca de las artes escenográficas*, p. 11.

¹⁶ En la majoria de les produccions, els decorats dels diferents actes s'encarregaven a diferents tallers. Aquesta multiplicitat d'intervencions provocava una evident incoherència entre les diverses sensibilitats estètiques participants, unides per una inclinació comuna envers el realisme, tal com comenta Isidre BRAVO, «L'escenografia wagneriana a Catalunya», a *Presència de Wagner (1883-1913)*, Barcelona, Serra d'Or, any XXV, núm. 281, p. 17 (p. 81).

en una estructura horitzontal s'alineen tots els elements, des del primer pla de la tenda plena de tapissos d'Isolda fins al pont, on descansen els mariners, i el timó, pilotat per Tristany. Aquesta composició de Soler és característica de la seva obra escènica, amb un clima suggerit mitjançant transparències de gradació lluminosa (és molt encertada la impressió de broma marina), els colors entonats en una gradació molt subtil, on destaquen vivament els vermells, ocres, blaus, i amb la sensibilitat romàntica que acompanya l'escena. Tenia, no obstant, moltes semblances amb l'escenografia original del *Tristan und Isolde* que es va estrenar l'any 1865 a Munich, realitzada per Angelo Quaglio i que va ser presa com a model de les representacions, no només a Bayreuth, sinó també a la resta de teatres.

En el cas de Soler, caldria destacar la incorporació en aquesta escenografia d'un element de catalanització introduït en el cortinatge de la nau, el Sant Jordi de la façana gòtica de la Generalitat que, com va identificar en la seva crònica l'arquitecte i crític Bonaventura Bassegoda en comentar: «passat l'aplauso endressat al tapís del Sant Jordi per sa semblança ab la forma del segell de la Unió Catalanista»,¹⁷ per continuar després amb una reflexió sobre aquest Sant Jordi:

Y per acabar ab la decoració del primer acte felicitem al autor per la ben pensada colocació del Sant Patró del país d'Isolda, y que nosaltres considerém com una mena de *leitmotive* gráfich del argument de l'obra, essent com es Sant Jordi patró de la caballería, y essent com es la obra una de las més celebradas del cicle cavalleresch.¹⁸

Amb aquest comentari de Bonaventura Bassegoda entràvem de ple en un dels grans debats de la recreació d'escenes històriques o de llegendes: la cerca de l'arqueologicisme,¹⁹ tot buscant l'anomenat «color local» en les escenografies del moment, cosa que va ser habitual fins a l'arribada del simbolisme plàstic al teatre. La minuciosa i erudita crònica de l'estrena i de les escenografies de Soler i Rovirosa per a aquest *Tristan* que va realitzar Bonaventura Bassegoda en donen bona compte. El crític ens remet als problemes amb què topava l'escenògraf a l'hora de posar en escena el drama wagnerià: «la falta d'originals autèntichs ahont inspirarse pera compondre'l decorat del barco ab carácter del segle VI». Continua dient que Soler va fer la composició per mitjà de l'erudició, sense poder-hi utilitzar testimonis com «la celebrada tapicería de la reyna Mathilde, ó de Bayeux»,²⁰ veritable arsenal dels usos y costums civils y militars de la onzena centuria [...] compongué á la oriental sa tenda.»²¹

¹⁷ Bonaventura BASSEGODA, «Lo decorat de *Tristano e Isotta*», *Diario Reinaxensa*, any XXIX, núm. 7985, Barcelona, diumenge, 12 de novembre de 1899, p. 7.165.

¹⁸ *Ibidem*, p. 7.166.

¹⁹ L'arqueòleg i historiador José Ramón Mélida (Madrid, 1856-1933) va ser un dels pioners a relacionar la importància de l'arqueologia en les arts escèniques per a un tractament plàstic adient del que es veu a l'escenari. És molt destacable la seva aportació a aquest estudi amb el treball d'investigació realitzat per a la revista *La España Moderna* (Madrid, 1892) i que ajuda a entendre la importància d'aquest tema a l'hora d'interpretar un text dramàtic per a l'escena. En ell trobem afirmacions com: La propiedad en las decoraciones [...] debe sujetarse a varias circunstancias. Si se trataba de una obra histórica, las decoraciones deben ajustarse, no sólo al arte imperante en la época de la acción, sino al estilo ó estilos de la localidad ó localidades en que la misma se desarrolle. [...] Estos errores, se cometen algunas veces en obras de repertorio, para las cuales se aprovecha el decorado disponible en los teatros. En las obras nuevas, los pintores escenografos suelen sacar partido de los elementos que les ofrece la historia del arte monumental para ajustarse á la verdad histórica. La arqueología, por lo mismo que ha adelantado mucho, hace imperdonables los errores, en otro tiempo frecuentes. [...] Es menester que la planta y dimensiones de la estancia, el gusto decorativo de los tapices, la forma de los sitiales y la hechura de los trajes, contribuyan á dar fisonomía especial de aquella época; es menester que en la escena haya algo del *medio-ambiente* (permitaseme la palabra), del momento histórico que se reproduce, para que el público respire ese ambiente y se identifique, sin darse de ello cuenta, con los personajes y con la acción. Citat per José Ramón MELIDA, «La Arqueología y las artes plásticas en el teatro», *La España Moderna. Revista Ibero-Americana*, any IV, núm. XXXVII, gener de 1892, p. 151-163 (p. 154-155).

²⁰ Malgrat tot, anys més tard, Adrià Gual recorreria al tapís de Bayeux per a la seva escenografia del *Tristan und*



Figura 3

Bonaventura Bassegoda hi fa una descripció totalment encertada dels actes segon i tercer de l'òpera realitzats per Soler i Rovirosa, i en comenta les característiques formals signades per l'escenògraf i que eren matèria habitual de la seva obra, com ara el realisme emprat per al grup d'arbres: «en mitj del misteri del bosch s'hi destaquen grups d'arbres d'un realismo complert. En la arquitectura [...] ha tingut a decantarse cap al bizantí».²² Efectivament, l'arquitecte hi defineix amb rigor la semblança de les escenes compostes per Soler amb l'historicisme arqueològic que constituïa un tret molt destacat de l'època, un gust i un estil que el públic més tradicional de l'òpera va conservar fins ben entrada la segona meitat del segle xx. La segona de les escenografies s'escau perfectament al drama wagnerià (figura 3).

El misteriós bosc com a gran protagonista de l'escena, amb aquella sensibilitat romàntica que agrada tant a Soler i Rovirosa, la gradació de colors, tots disposats amb una gran subtileza, la torre en què guaita Brangäne a l'esquerra i els protagonistes a la dreta en el banc de l'amor... El clima suggerit, l'espai ampli en què es produeix la trobada dels amants en el bosch i la perspectiva del castell del rei Marke a la llunyania fan d'aquesta escena una de les més ben assolides i personals de l'escenògraf.

L'última escena, el tercer acte, ens mostra el castell de Tristany a Bretanya. El personatge jeu a l'ombra d'un gran til·ler, sobre un divan, com mancat de vida. Al costat de la capçalera del llit seu Kurwenal. A

Isolde (Teatre Goya, Barcelona, 1920), tal com demostren la infinitat d'esbossos amb apunts de la citada peça.

²¹ Bonaventura BASSEGODA, «Lo decorat de *Tristano e Isotta*», p. 7.166.

²² *Ibidem*, p. 7.166.



Soler i Rovirosa, *Tristan und Isolde*, acte III, 1899

Figura 4

la seva excel·lent crítica, Bassegoda, bon coneixedor de l'obra i de les acotacions del llibret, comenta sobre l'escenografia de Soler:

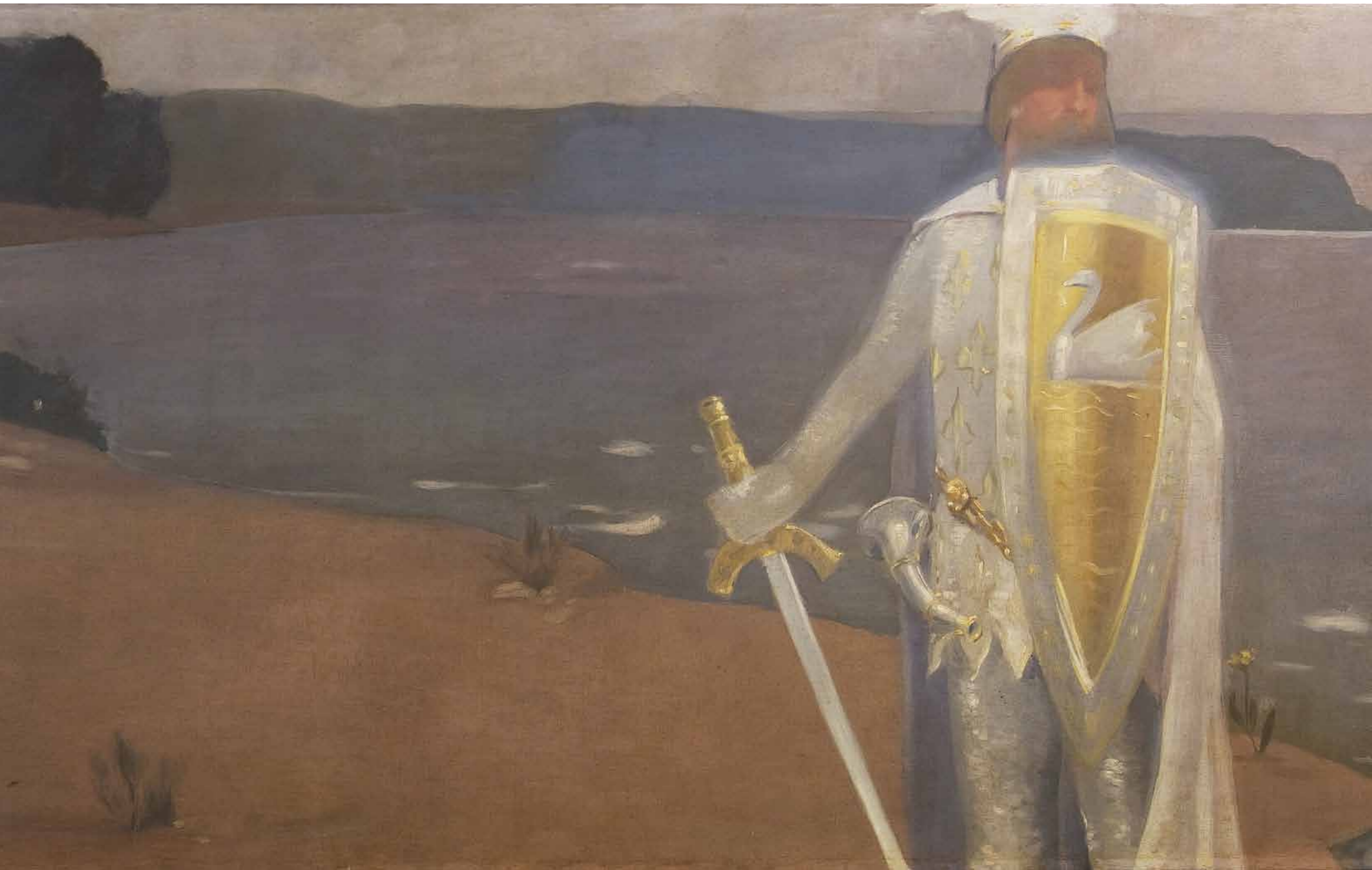
Ve'l darrer acte y en Soler se troba ab que'l llibret li exigeix aquell castell dels ascendents de Tristan, deu tenir al menys un ó dos sigles, lo qual fa retrassar sa arquitectura possible fins al sigle iv de quina época també escassejan los monuments arribats fins á nosaltres. Creyém que no es gens aventurat donarhi com hi ha donat carácter pesat recordant l'estil romá despullat de decoració y solzament conservantne'ls elements constructius (figura 4).²³

²³ *Ibidem*, p. 7.167.

En efecte, en aquesta ocasió Soler se cenyeix perfectament al que hi ha escrit en l'acotació del llibret, tot recorrent a una arquitectura antiga, com assenyala Bassegoda, i ajustant-se a les característiques formals de l'escenografia de l'estrena original d'Angelo Quaglio.

Malgrat aquesta influència de l'escenografia alemanya, Soler imprimeix a l'acte un clima molt més romàntic, més d'acord amb la poderosa música de l'orquestració wagneriana. En destaquem el traç lleuger i transparent, visible en la composició del til·ler en primer terme (un arbre vell i frondós); les ruïnes de l'antic castell, plenes de plantes enfiladisses, i la lluernia, traçada en una perspectiva exemplar —encara que fos ideada a la manera del diorama tradicional— que resulta tan suggestiva i crepuscular que s'ajusta perfectament al desenllaç final del drama. Bassegoda mateix en destaca aquest cel crepuscular i final amb les següents paraules:







Pàgines 76 a 80: Reproducció fragmentada de l'obra de Pau Roig (Premià de Mar, 1879 - Barcelona, 1955)
Lohengrin. Acte I. Escena III. Arribada de Lohengrin, 1900
Oli sobre tela, 110 x 435 cm
Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya

Un dels fragments més hermosos es l'horizó ab celatjes vagorosos y'l mar tractat ab una grandiositat altament poética. Es intensa la llum d'aquest cel y'l fons s'allunya d'una manera inimitable, degut á que en Soler y Rovirosa coneix los secrets del escenari y de la perspectiva y no oblida cap detall pera producir tota la ilusió.²⁴

Altres crítics també en van fer tota mena d'elogis, d'aquesta escenografia de Soler i Rovirosa, com els comentaris laudatoris del crític N.N.N. a les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa* —«Y respecte al decorat *¡boca abajo todo el mundo!* qu'en Soler y Rovirosa ha dit: —Aquí estich jo—, que a més es fan ressò de la identificació absoluta de l'escenografia amb el drama wagnerià: «Alló ja no es pintar una hermosa decoració, sino identificarse en absolut ab lo sentimiento dramático y musical de l'obra. Si Wagner podía tornar al mon estich segur que donaría una forta abrassada al gran escenógrafo catalá».²⁵ També un crític bon coneixedor del món teatral com era Marcos Jesús Bertrán lloava des de les pàgines de *La Vanguardia* el treball de Soler:

Las tres decoraciones originales del maestro Soler y Rovirosa, son tres joyas. Después con experimentada malicia escenográfica, sólidas de perspectiva, espléndidas de tonalidades, ricas en detalles, y en armonización de color y disposición de planos y luces dignas sucesoras de las que más alto hayan puesto el nombre de Soler y Rovirosa, las tres decoraciones de *Tristán e Isolda* produjeron anoche una impresión inmejorable y duradera.²⁶

²⁴ Ibidem, p. 7.168.

²⁵ N.N.N., «Liceo», *L'Esquella de la Torratxa*, any 21, núm. 1088, Barcelona, 17 de novembre de 1899, p. 737-738.

²⁶ Marcos Jesús BERTRÁN, «Tristán é Isolda. Poema musical en tres actos por Ricardo Wagner. La representación en Barcelona», *La Vanguardia*, Barcelona, dijous, 9 de novembre de 1899, p. 4-5.

Pau Roig (1879-1955) va escometre el seu *Lohengrin* en forma de plafó decoratiu²⁷ realitzat per a la casa d'instruments musicals Cassadó & Moreu²⁸ de Barcelona (1900), família del conegut violoncellista Gaspar Cassadó i del seu pare, el compositor vuitcentista Joaquim Cassadó. Roig treballava habitualment com a dibuixant al taller del moblista Gaspar Homar (1870-1953), a qui van confiar la decoració completa del local, realitzada en l'estil *art nouveau* que el caracteritzava. Homar va encarregar al jove artista, de només vint-i-un anys, la realització dels tres plafons al·legòrics amb temes musicals del repertori més innovador de la música clàssica per decorar les parets de la botiga d'instruments. Els tres plafons consistien en la *Simfonia Pastoral* de Beethoven, l'*Orfeu* de Glük i el *Lohengrin* de Wagner, temàtica no gaire habitual en el repertori modernista català fins a aleshores. Roig va crear tots els plafons en un estil simbolista desproveït de tota l'artificiositat i el decorativisme propis de l'estil *art nouveau* en què Gaspar Homar va fer la decoració de la botiga d'instruments. Va concentrar els elements essencials del drama, com l'arribada de Lohengrin en el primer acte, tercera escena, en una obra que no tenia paral·lel fins a aquell moment inicial de la pintura modernista catalana, si exceptuem potser un exemple més tardà: els plafons decoratius d'Adrià Gual

²⁷ Francesc FONTBONA va ser el primer a parar atenció en la importància d'aquest notable conjunt decoratiu de Pau Roig a «Obras del modernismo», *Destino*, Barcelona, any XXXVI, núm. 1.935, 2 de novembre de 1974, p. 49.

²⁸ Vegeu l'estudi recent de Clara BELTRÁN CATALÁN, «El almacén de pianos Cassadó & Moreu: fusión de las artes en el Modernismo», *RACBASJ*, Butlletí XXVI, 2012, p. 117-134.

Pau Roig (Premià de Mar, 1879 - Barcelona, 1955)
Lohengrin. Acte I. Escena III. Arribada de Lohengrin, 1900
Oli sobre tela, 110 x 435 cm
Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya



sobre *Tristan und Isolde* i *Parsifal* per decorar la seu de l'Associació Wagneriana de Barcelona (c. 1903-1904). Igual que a Madrid, *Lohengrin* va ser l'òpera més representada i, alhora, la més popular de Wagner a la Barcelona de la fi de segle. Des de la seva estrena l'any 1883,²⁹ es va programar en totes les temporades del Teatre del Liceu, i el mateix any de 1900 en què es va realitzar el plafó se'n van oferir un total de deu representacions, que es van alternar en la programació amb les dotze de l'estrena de *Tristan und Isolde* a Barcelona (1899-1900).

Pau Roig hi expressa perfectament l'acotació escènica proposada per Wagner en el primer acte de l'òpera, en el moment de l'arribada del mític personatge. Hi disposa en un singularíssim format totalment asimètric i molt apaïsat tots els personatges principals, és a saber: col·loca Lohengrin en un primer pla al costat del cigne, a la dreta de la composició; Elsa von Brabant, la situa en un terme mig i avançada respecte del grup, i en un tercer pla, a l'esquerra, emplaça, agrupats al voltant de la silueta endevinada del roure baix on s'impartia justícia, la resta de personatges: Ortrud i Teramund —vestits inusualment amb túnica i armadura de color blanc—, el rei Heinrich —majestuosament assegut, amb la corona i l'espasa com a atributs del seu poder—, a més d'altres figures menys visibles com poden ser l'herald i un jove desconegut. El format tan apaïsat i irregular de la tela permet a Pau Roig jugar amb la fragmentació deliberada de les figures³⁰ per tal de conferir un major protagonisme al sintètic i malenconiós paisatge de tons freds, d'una època medieval que diríem gairebé intemporal si no fos per la indumentària dels protagonistes i que fa preludiar el «final tràgic» de l'òpera. La desesperança s'ensuma a l'atmosfera idealitzada que Roig proposa, tal com Wagner mateix va reflectir en el preludi de l'òpera, on es concentra tot el misteri del drama: la brillantor i l'esperança de l'arribada de Lohengrin, el dubte del seu origen misteriós en l'ànim d'Elsa i la marxa desesperançadora del cavaller del cigne. Tot està banyat per un singular to blau d'un cromatisme inexistent fins a la data en la música del seu temps, com ja van subratllar en el seu moment Franz Liszt i Baudelaire. Amb aquesta obra, Pau Roig aconsegueix desxifrar i traduir en imatges tot el coneixement que té sobre l'òpera, amb l'aire misteriós i malenconiós que envolta totes les figures, molt semblant a l'Arcàdia llunyana que va recrear magistralment el simbolista francès Pierre Puvis de Chavannes,³¹ qui va ser clarament un mestre per a Roig en aquest exemple wagnerià.³² Igualment, no hi falten símbols iconogràfics propis de l'estètica simbolista: els xiprers que voregen la riba del riu, el cigne que es gira d'esquena davant el destí final del mite, el blau intens que serveix de contrapunt lumínic a la brillant figura de Lohengrin. Cal ressaltar el perfecte coneixement que té l'artista de l'obra wagneriana i l'ajustada descripció que en fa dels personatges.

²⁹ Exceptuant la temporada de 1885-1886 en què s'hi va estrenar *Der fliegende Holländer*, i la de 1886-1887 en que s'hi va estrenar *Tannhäuser*. En una data tan significativa com la de 1888, l'any de l'Exposició Universal celebrada a Barcelona, veiem que de *Lohengrin* es van oferir un total de 23 representacions; cal destacar que el tenor Francesc Viñas hi va fer també aquest mateix any el seu debut.

³⁰ Malgrat tot, aquest recurs compositiu no s'empra en un altre dels exemples com és la *Sinfonia Pastoral* de Beethoven.

³¹ La figura de Puvis de Chavannes va ser ben coneguda per les diferents generacions d'artistes del modernisme des de la difusió inicial feta per la revista *La Ilustración Ibérica* (dècada de 1880) sota la direcció d'Alfred Opisso fins al número complet en homenatge que, a la seva mort, li va dedicar la revista *Luz* (núm. 5, novembre de 1898, p. 51-59) amb articles de A. L. de Barán (Miquel Utrillo), Santiago Rusiñol, Casellas i Josep Maria Jordà, entre altres. Vegeu, per a les diferents influències d'artistes estrangers en el simbolisme, els estudis d'Eliseu TREC BALLESTER, «Els inicis de l'art idealista modernista (1890-1898)», a *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, 16-18 de desembre de 1982, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, p. 145-163, i el seu estudi més recent, «A l'entorn del simbolisme», a *El Modernisme. Pintura i Dibuix*, vol. III, a *El Modernisme*, Francesc Fontbona (director), Barcelona, Edicions L'Isard, 2002, p. 40.

³² Com en el seu moment ja va indicar Eliseu TREC BALLESTER, «El wagnerisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910)», a *Miscel·lània Joan Gili*, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, p. 563-564. Igualment, cal assenyalar que Pau Roig encara no havia viatjat a París, cosa que faria un any més tard, el 1901, i encara no havia tingut contacte amb les diferents estètiques que es practicaven a la capital de l'art. Vegeu els estudis de Francesc FONTBONA, *Pau Roig. París, a l'entorn de 1900*, Barcelona, Sala d'Art Artur Ramon, 1994, i el més recent,



Figura 4



Figura 5

Un Lohengrin anònim (figura 4) oculta el rostre en una mitja penombra que en fa encara més misteriosa l'aparició, carregat amb tots els atributs de l'heroi wagnerià: cota de malles, capa, casc, escut, banya d'or, recolzat a l'espasa i amb una brillantor lluminosa que envolta la seva figura del característic blanc immaculat (vestit) i platejat (els seus atributs) que identifiquen Lohengrin front d'altres personatges wagnerians. La resta també hi són perfectament retratats en la seva iconografia. L'altra parella protagonista, el dolencós i malvat Friedrich von Telramund i l'orgullosa Ortrud (figura 5) són retratats en una actitud presumptuosa i expectant davant l'aparició de Lohengrin. Ortrud va vestida amb una túnica característica d'estil medievalitzant, en aquest cas concret, d'un desconcertant color blanc sinònim de puresa, més propi de la figura femenina d'Elsa; una bonica lligadura li guarneix el cabell. La seva parella, el noble Friedrich von Telramund, hi apareix també abillat amb vestit de guerrer: cota de malles, casc, escut i espasa. Hi ha, però, un detall que s'escapa a l'artista en aquesta perfecta conjunció trobada per Pau Roig entre el text de l'òpera, la música i la traducció d'ambdues en imatges, i aquest és la figura altiva i arrogant d'Elsa Brabant (figura 6), que s'avança per rebre Lohengrin.³³ Segons el text wagnerià i segons la majoria de les interpretacions plàstiques del tema, Elsa roman de genolls, d'esquena al riu, davant de l'aparició immediata de Lohengrin muntat sobre la nau conduïda pel cigne. Són els murmurs i les expressions de «visca!» dels presents davant de l'aparició lluminosa de la figura de l'heroi quan descendeix de la barca que fan que les donzelles

Francesc FONTBONA, «Anglada Camarasa i els postmodernistes de París», a *El Modernisme. Pintura i Dibuix*, vol. III, a *El Modernisme*, Francesc Fontbona (director), Barcelona, Edicions L'Isard, 2002, p. 255-258. Clara BELTRÁN, en el seu recent estudi sobre les pintures, afirma que veu en aquest *Lohengrin* de Roig concomitàncies amb *Le Rêve*, 1883, Musée d'Orsay, de Puvis de Chavannes, a «El almacén de pianos Cassadó & Moreu: fusión de las artes en el Modernismo», op. cit., p. 134.

³³ Aquesta qüestió ja es va tractar anteriorment en l'article de Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, «La recepció de la imatge wagneriana pels modernistes catalans», *Revista de Catalunya*, núm. 154, setembre de 2000, Barcelona, Fundació Revista de Catalunya, 2000, p. 53-74 (p. 71-72).



Figura 6

d'Elsa l'adverteixin de la seva arribada. Aleshores, Elsa s'aixeca i Lohengrin va a trobar-se amb ella. Roig, però, ens la retrata amb un vestit de color fosc que és més propi de l'obscuritat simbòlica del controvertit personatge femení d'Ortrud que de la naturalesa virginal i influenciable d'Elsa mateixa. La bellesa i l'actitud enigmàtica que envolten la figura, amb una bellíssima lligadura al cabell i un vestit vaporós de color fosc amb motius ornamentals vegetals en tons daurats, contrasten amb la sensualitat que provoquen tant la seva actitud enigmàtica com l'ampli escot que li deixa les espatlles al descobert, la qual cosa és totalment inusual en totes les representacions gràfiques del personatge conegudes fins a la data. Potser Roig ens proposa una dimensió nova del personatge, en una lectura que va més enllà dels arquetips de la dona virginal-fràgil davant de la dona fatal, tot escometent-hi un estudi molt més complex on, en el rostre d'esbalaïment d'Elsa, s'endevinen els dubtes, la impossibilitat de l'amor entre un ésser humà i un altre d'origen diví; en definitiva, la utopia inaccessible, impossible de fer realitat, que constitueix el gran leitmotiv d'aquesta òpera de Wagner. Així doncs, aquest bonic exemple sobre *Lohengrin* no té cap paral·lel en cap altra obra del wagnerisme plàstic i representa una de les millors obres sobre aquesta iconografia interpretada pels artistes espanyols de la fi de segle.

Josep Maria Xiró i Taltabull (Barcelona, 1878-1937)
Siegmund i Sieglinde, acte I, *Die Walküre*, c. 1899-1900
 29 x 31 cm
 Dibuix / paper, llapis, carbonet, aiguada i clarió
 Llegat Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya
 XIII.1. BC 1



Els protagonistes del primer acte de *Die Walküre*, els bessons Siegmund i Sieglinde, troben un primerenc traductor en el dibuix del jove modernista Josep Maria Xiró, figura prou desconeguda encara del simbolisme de la fi del segle, paral·lel als corrents i influències del simbolisme centreeuropeu, sobretot del germànic, i cas atípic dins de les nostres fronteres. Amb aquest dibuix wagnerià, Xiró demostra una vegada més la seva afinitat amb els temes literaris i idealistes sempre vinculats estretament al vitalisme i al món èpic i grandiloqüent de la fi del segle, com una més de les estètiques que recorren el ric i plural modernisme català.

L'estudi del dibuix ens porta irremissiblement a comparar-lo amb les diferents reproduccions gràfiques vistes anteriorment de les posades en escena de l'òpera a Bayreuth i, per descomptat, a Barcelona. Igual que els escenògrafs de l'època Francesc Soler i Rovirosa (Teatre del Liceu) i Amalio Fernández y Busato (Teatro Real), Xiró també va triar com a referència inicial l'escenografia de Max Brückner de 1876, estrenada a Bayreuth, sobre un dibuix inicial de Josef Hoffmann. La publicació i la difusió d'aquesta escena per la premsa o la seva presència en alguna de les representacions de l'òpera al Liceu fan pensar en la subjecció a l'anomenat «estil Bayreuth» a l'hora d'interpretar el duet entre el germans del primer acte de l'òpera.³⁴ La fidelitat iconogràfica palesa en els vestits —ben visible en la pellissa de pell amb què vesteix Siegmund—; el seu aspecte rude; la llarga melena; els diferents elements perceptibles en l'interior de la cabana —la taula on és pujat el personatge masculí, els tamborets de fusta, la decoració del marc de la porta—; els elements de la natura com ara el freixe, motiu central de tota l'escena, i el clar de bosc que es percep rere la porta oberta —amb una disposició i una representació gairebé idèntica als troncs dels arbres i la llum que hi incideix a l'escenografia de Brückner—, tot evidencia que el nostre artista no s'havia desempallegat d'aquests referents iconogràfics per al seu tractament plàstic.

Xiró no es permet cap llicència per variar i reinterpretar els elements que integren l'escena, únicament sintetitza i focalitza, com si estiguéssim davant d'un fotograma d'una pel·lícula: l'acció vivencial dels protagonistes, el moment clau del primer acte en què Siegmund s'atansa al freixe i arrenca l'espasa Nothung tot revelant-nos la seva condició d'heroi i fill del déu Wotan, i germà bessó de Sieglinde. El nostre artista demostra novament les seves habilitats com a narrador d'escenes grandiloqüents, simbòliques, amb un estil que, sense allunyar-se del realisme tècnic, sí que s'acosta a la representació d'allò subjectiu, d'allò fantàstic, que proposava el simbolisme i que, en aquest exemple, s'expressa a través dels contrastos entre la semipenombra en què es troba el personatge

masculí i el fort punt de llum que procedeix del fons de l'estança, del clar del bosc visible rere la porta oberta i que incideix directament sobre el personatge femení emplaçat a la dreta de la composició. L'escena està ben construïda, i forma tres plans que surten del cap de Sieglinde en l'angle inferior dret cap a la figura masculina al costat del freixe, per acabar a la porta oberta que deixa entreveure el bosc al fons. L'atmosfera en què es desenvolupa l'escena està molt ben suggerida pels claroscurs que provoca amb el carbonet, com també pels tocs d'aiguada i clarió que il·luminen des del fons, tot aprofitant el to general marró del paper sobre el qual s'hi treballa per als elements de la cabana. Hi ha, però, un aspecte que cal destacar en el dibuix: el retallat del cap de Sieglinde, de gran expressivitat i bellesa i sobre el qual el pintor insereix la seva signatura en un monograma («JM^a XIRÓ»), que ens pot recordar altres caps femenins del modernisme català com ara els interpretats per Alexandre de Riquer. Xiró, no obstant, s'allunya del to més malenconiós d'aquest últim per seguir una estètica d'influència germànica en aquesta la seva primera etapa barcelonina (des de cap a l'any 1895 fins al 1906 o el 1907 aproximadament) abans de marxar a París.³⁵

³⁴ Cal destacar que aquest dibuix es trobava a l'arxiu personal de Joaquim Pena, i devia de ser força apreciat pel musicòleg, ja que s'hi van trobar marques de perforació (per haver-lo tingut exposat a la paret). No sabem si entre ambdós hi havia amistat; no tenim cap constància que mantinguessin correspondència pels documents estudiats sobre Xiró i Pena, però sí que es pot relacionar l'artista amb l'Associació Wagneriana, com consta en el Llegat Joaquim Pena de la Unitat de Música de la Biblioteca de Catalunya. En l'apartat «Joaquim Pena. Comissió Associació Wagneriana» (1903), en la Junta General de 30 de juny de 1903, apareix la següent informació: «Socis qu avui ben a la Junta General. Socis Número Josep M. Xiró, Joan Cendra». M 6983/34.

³⁵ Vegeu la biografia «Josep Maria Xiró i Taltabull» realitzada per Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ per al *Diccionario Biográfico*, Real Academia Española, Madrid, lliurada el 2005 (pendent de publicació).



Josep Maria Sert (Barcelona, 1874-1945)

Parsifal. Acte I, c. 1900

Estampa calcogràfica en tinta negra i línies retocades amb clarió, 26 x 33 cm
Arxiu Joan Maragall, Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya

La inclusió de Josep Maria Sert en aquesta exposició es justifica per aquest excel·lent aiguafort regalat a Maragall cap a l'any 1900. El perquè d'aquesta interpretació de Sert del personatge principal de *Parsifal* es pot explicar, com en el cas d'altres autors de la seva generació, pel seu coneixement directe de les òperes del músic alemany posades en escena des del 1882 al Teatre del Liceu i, especialment, les dues grans estrenes del 1899, *Die Walküre* i *Tristan und Isolde*, amb què el wagnerisme s'insereix dins de l'ideari estètic dels artistes del modernisme. És precisament al voltant d'aquests anys quan es pot datar aquest gravat wagnerià de Sert amb dedicatòria a Joan Maragall (1860-1911).³⁶ Al poeta, no li era desconeguda l'última obra realitzada per Wagner, *Parsifal*, atès que, segons els especialistes, se'n troben ressons en el seu poema *Lo diví en el Dijous Sant*, que hi inclou referències. L'obra està dedicada «A Joan Maragall cordialment, J. M. Sert. A suivre...».

Aquesta obra de Sert és una de les més destacades de la iconografia wagneriana espanyola al voltant de l'última òpera de Wagner, *Parsifal* (1882), i pren com a tema el moment de la presentació de Parsifal en escena, a l'acte I: l'arribada als dominis del Greal (Montsalvat), en el bosc ombrívol i solemne que apareix en l'acotació inicial del llibret, després del relat de Gurnemanz als escuders sobre el mal que pateix Amfortas i l'origen de la pèrdua de la sagrada llança:

Davant del temple espoliat / amb prec fervent se postra Amfortas,
/ De gràcia un signe implora tímid. / Celesta llum llavors del Grial
dimana; / sacra visió fervent / li parla clarament / amb mots qui
diuen en radiants imatges: / «Pietat duu seny, /al pur beneit; /si-
gui atès /el meu elet».³⁷

Després d'aquestes paraules, apareix immediatament en escena un cigne salvatge ferit que s'acosta des del llac. Les paraules del primer cavaller ofereixen la clau del moment que tria Sert per al seu gravat: «El rei rebia com un bon presagi / del cigne'l vol sobre l'estany, / quan ix un dard...».³⁸

³⁶ Es té constància de la presència de Sert al Festival de Bayreuth, agost del 1899, per la crítica d'Antoni Ribera al *Diario de Barcelona*, 15 d'agost de 1899, citat per Eduard BLANXART, *Antoni Ribera*, col·lecció Gent Nostra, núm. 135, Barcelona, Infesta Editor, 2008, p. 27. Per a un estudi detallat d'aquesta obra, vegeu Lourdes JIMÉNEZ, «Iconografia wagneriana en la obra de Sert. Un Parsifal desconocido dedicado a Joan Maragall», *Revista Haidé*, núm. 2, Estudis Maragallians, Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2013, en premsa.

³⁷ Richard WAGNER, *Parcival. Festival sagrat en tres actes*, traducció de Geroni ZANNÉ i Joaquim PENA, Barcelona, Associació Wagneriana, 1924, p. 23-24.

³⁸ *Ibidem*, p. 26.

³⁹ La figura de Parsifal retrata l'heroi pur, com el Siegfried de *L'anell*, que també haurà de travessar un seguit de proves, i igual que els protagonistes de *Die Zauberflöte* de Mozart o del *Lohengrin* wagnerià. El relat iniciàtic, que es prefigura des del començament de l'aparició de l'heroi en l'acte I, ha de portar el jove pur a l'experiència dolorosa del món com a patiment i, a través d'aquest —reconegut en el dolor d'altres, en la ferida d'Amfortas—, en la seva trobada amb Kundry en l'acte II, pot realitzar ell mateix l'amor humà absolut, la renúncia i la redempció. Una de les primeres representacions plàstiques de Parsifal la tenim en els figurins que va realitzar Joukowsky per a l'estrena a Bayreuth (1882), que van esdevenir models per a les interpretacions posteriors. En la seva aparició en l'acte I, Joukowsky el retrata com un jove immaculat, un ésser asexual, la qual cosa ens porta a emparentar-lo amb l'ideal androgin que podria llegir-se en la semblança dramàtica del personatge i, alhora, a emparentar-lo amb aquells éssers ideals que poblaven l'univers estètic de la fi del segle en l'obra d'alguns simbolistes com Fernand Khnopff o el de l'ideal rosacruçià del Sar Péladan. Citat per Lourdes JIMÉNEZ, «Parsifal, una aproximación iconográfica a la última obra de Wagner», a *Parsifal*, programa de mà, temporada 2008-2009, Palau de les Arts Reina Sofia, València, p. 148-150.

És el moment d'aquesta entrada de Parsifal que va escollir Sert. El jove Parsifal³⁹ hi apareix sota la iconografia d'un noi jove, de joveventut i bellesa una mica andrògines, que emergeix d'un ambient ombrívol portant un gran arc,⁴⁰ desmesuradament gran, amb el cos exànime del cigne a les espatlles i recolzant-se en una estructura per avançar. A més, el jove sembla que es tregui una màscara que podria simbolitzar el procés iniciàtic que ha de realitzar l'heroi des de la seva aparició i que l'ha de portar del «no temor» (del jove esbojarrat i pur) al Montsalvat, acompanyat de Gurnemanz: «Jo vull a l'àgapa pietosa amenar-te, / puix que si ets tu pur, / deurà'l Grial nodrir-te i abeurar-te». Allà veurà el patiment i el dolor de la ferida d'Amfortas,⁴¹ i reconeixerà en aquesta experiència el dolor i el patiment del món i la seva crida a ser el «pur beneit».⁴²

El Parsifal de Sert no expressa en el rostre cap mena d'abatiment ni de dolor per la mort del cigne, tal com narra el llibret,⁴³ i la seva figura baixant per unes escales assoleix un efecte molt teatral. L'escena mostra grans contrastos lumínics entre la penombra del fons i el focus de llum que procedeix d'un fanal que hi apareix presentat sota una forma un mica fantasmagòrica i abstracta. Aquest punt de llum és hàbilment tractat per Sert a fi de donar profunditat a la composició, ressaltar la figura del jove amb un extraordinari dibuix i el joc de llums i ombres brillantment realitzat mitjançant la tècnica de l'aiguafort. Potser aquest fanal, que en el llibret de l'òpera no té presència, hi sigui introduït per Sert com a simbolisme de la identificació del jove Parsifal amb el nou ésser, l'escollit de què parla Gurnemanz en el seu relat: «*Pietat duu seny, /al pur beneit; /sigui atès /el meu elet*». A més, es constata en aquest treball una lectura que denota una gran comprensió del drama wagnerià; es tracta d'una obra molt més treballada i simbòlica que les escenes que ens ofereix sobre aquesta mateixa òpera el seu amic Mariano Fortuny y Madrazo.

⁴⁰ En el llibret serà Parsifal qui en parli: «Gurnemanç: Qui l'arc va donar-te? / Parcival: Me'l fiu jo mateix, / per fer fugir les àligues salvatges». I més endavant continua amb la narració: «de l'arc havent de servir-me / contra feres i homs monstruosos». A, *Parcival*, traducció de Geroni ZANNÉ i Joaquim PENA, op. cit., p. 30-31.

⁴¹ «Parcival, qui en sentir els forts crits de dolor d'Amfortas havia portat vivament la mà sobre el cor, apretant-lo convulsivament bona estona, roman encara en el mateix lloc immòbil i esbalaït.» Acotació acte I, R. WAGNER, traducció de Geroni ZANNÉ i Joaquim PENA, *Parcival*, op. cit., p. 47.

⁴² «Pietat duu seny, / al pur beneit». *Ibidem*, p. 48.

⁴³ «Gurnemanç: (A Parcival.): Ets tu qui aquest cigne ha mort, doncs? // Parsifal: Pla bé! Jo tot ho caço al vol! // Gurnemanç: Tu has fet açò? I no't fa basarda'l malfet?»



Vidrieres wagnerianes del Cercle del Liceu (1903-1905)

Oleguer JUNYENT (Barcelona, 1876-1956). Escenògraf, pintor, decorador

Josep PEY (Barcelona, 1875-1956). Pintor, decorador, dibuixant y exlibrista

Antoni BORDALBA (?). Vidrier.

Les quatre vidrieres de temàtica wagneriana dedicades al cicle de *L'Anell del nibelung*, dirigides artísticament i concebudes per Oleguer Junyent, dibuixades per Josep Pey i realitzades pel taller de vidrieria artística d'Antoni Bordalba per al Cercle del Liceu, són un dels conjunts d'iconografia wagneriana més importants del modernisme català. La històrica entitat recreativa va centrar la seva època de grans intervencions en els primers anys del segle xx, tot responent amb les reformes a la incorporació dels grans artistes del modernisme català, com ara Ramon Casas, Alexandre de Riquer o Josep Pascó, entre altres.

Les vidrieres componen un dels millors cicles decoratius a l'entorn del món de la música creats en el modernisme, juntament amb els tres plafons de Pau Roig per a la casa d'instruments musicals Casadó & Moreu (1900), amb al·lusions a l'*Orfeu* de Gluck, la *Pastoral* de Beethoven i el *Lohengrin* wagnerià. També en el gran temple musical de la Catalunya del moment, la joia modernista que és el Palau de Música Catalana, Wagner torna a ocupar un lloc destacat amb el bust que Eusebi Arnau dedica al compositor en una de les façanes de l'edifici, a més de la impressionant cavalcada de valquíries que corona el prosceni de la sala de concerts, ideada per l'ar-

quitec Domènech i Montaner. És per tot això que una institució com el Cercle del Liceu, tan lligada al teatre de la Rambla, va optar per la temàtica wagneriana a l'hora de realitzar aquests quatre vitralls (1903-1904) i, en aquesta ocasió, pel cicle complet de *Der Ring des Nibelungen*, que, en aquells anys, estava de plena actualitat i gaudia d'un gran popularitat entre el públic barceloní. Totes les òperes del cicle s'havien estrenat, a excepció de *Das Rheingold* (L'or del Rin), que no es va programar fins a la temporada 1909-1910. Pel que fa a la resta, *Die Walküre* es va representar a la temporada 1898-1899 (amb presència continuada en totes les programacions excepte la de 1904-1905) i es va convertir en la més popular de les òperes de Wagner; *Siegfried* es va oferir en la temporada de 1900-1901, i *Götterdämmerung* (El capvespre dels déus) en la de 1901-1902, tot coincidint en les dates amb la creació de l'Associació Wagneriana.

L'encàrrec es va fer a Oleguer Junyent (1876-1956), que en aquell moment ja havia treballat la iconografia wagneriana en la seva condició d'escenògraf del Liceu per a *Götterdämmerung* (16 de novembre de 1901), encara que aquí desenvoluparia la seva faceta de decorador amb aquests quatre grans vitralls que donen al carrer de Sant Pau: *Alberich i les filles del Rin* (*Das Rheingold*);

L'encantament de Brunilda o L'adéu de Wotan (Die Walküre); Els murmuris de la selva (Siegfried), i La marxa fúnebre de Siegfried (Götterdämmerung). El disseny dels quatre vitralls va estar a càrrec de Josep Pey (1875-1956), col·laborador habitual de Gaspar Homar i Sebastià Junyent. Per a la realització, van prendre com a models exemples forans, extrets majorment de revistes il·lustrades estrangeres: de la revista *Jugend* (1900), *Els murmuris de la selva*, sobre model d'il·lustració de Reinhold Max Eichler, i pel que fa a *L'encantament de Brunilda*, es va realitzar seguint el model del cartell de l'estrena de *Die Walküre* a l'Òpera de París (1839), per Eugène Grasset. Els tallers artístics d'Antoni Bordalba les van realitzar tot combinant tècniques varies inspirades principalment en les vidrieres medievals. Concretament, es van realitzar per combinació de vidre catedral, vidre imprès, vidre americà, i amb la utilització de la grisalla i l'esmalt, poc habituals en la vidrieria artística modernista però que, en paraules de Pey, per «el hecho de industrializarse y vulgarizarse el uso de los esmaltes en [la época actual] ha facilitado sobremanera la fabricación de las vidrieras decoradas con colores».

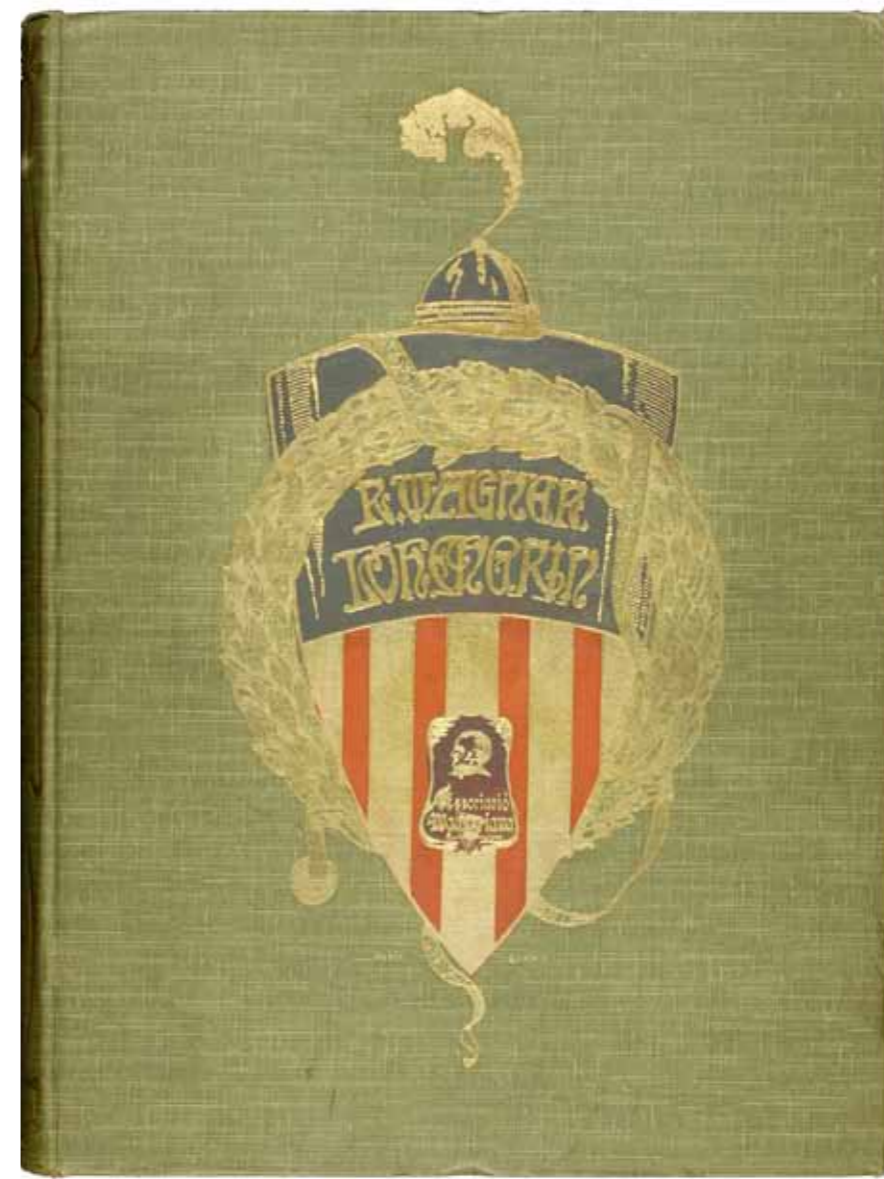
Les escenes escollides són moments fonamentals de l'acció de cadascuna de les òperes, i narren amb total encert l'epopeia de *L'anell del nibelung*: el robatori de l'or i la maledicció que cau sobre el déu Wotan; el càstig de la millor de les heroïnes i filles del déu, Brunilda; el naixement de l'heroi sense por, Siegfried, l'únic capaç de trencar la maledicció, i la seva mort, amb la caiguda anunciada del món dels déus. Aquestes vidrieres són, sens dubte, un dels grans exemples d'iconografia wagneriana del moment.

Adrià Gual (Barcelona, 1872-1943)

Richard Wagner (Leipzig, 1813 - Venècia, 1883)

Lohengrin. Reducció per a cant i piano. Català i alemany. Portada d'Adrià Gual
Lohengrin. Música impresa: òpera romàntica en tres actes / Ricart Wagner; transcripció pera [sic] piano y [sic] cant de Teodor Uhlig; traducció catalana de Xavier Viura y [sic] Joaquim Pena.

Leipzig: Breitkopf & Härtel; Barcelona: Associació Wagneriana, 1906
Biblioteca de Catalunya



L'última gran òpera del període romàntic wagnerià, *Lohengrin*, és abordada per Adrià Gual en el primer dels llibrets d'obres de Wagner que l'Associació Wagneriana de Barcelona va realitzar l'any 1906.⁴⁴ L'any 1907 seguiria el *Die Meistersinger von Nürnberg* de Triadó. L'any següent, 1908, va ser el torn de *Tannhäuser*, realitzat per un altre dels grans representants del simbolisme artístic català com va ser Alexandre de Riquer, i el 1910 va arribar *Tristan und Isolde*, treballat per Joaquim Figuerola. Entre els lemes principals de l'Associació Wagneriana figurava un accentuat caràcter didàctic i divulgatiu per promoure una millor comprensió i difusió de l'obra wagneriana, i s'hi contemplava que:

los dramas musicales de Ricardo Wagner sean representados en nuestra tierra por artistas realmente wagnerianos y en nuestro propio idioma, es decir, en lengua catalana. [...] Hay que hacer cultura

⁴⁴ A la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, es conserven en el Fons Joaquim Pena documents de l'Associació Wagneriana, en particular, el contracte mecanoscrit entre l'entitat i l'editorial musical alemanya Breitkopf & Härtel, Leipzig, 31 de maig de 1905. M 6985/21.

wagneriana facilitando al público en general los medios de ilustración para que entre en el verdadero sentido del arte wagneriano, lo que lograremos publicando traducciones de los poemas, a nuestro idioma.⁴⁵

I és en aquesta línia on s'inscriuen les partitures d'òperes de Wagner realitzades per artistes catalans.

En el cas que ara ens ocupa, el *Lohengrin* d'Adrià Gual, veiem com aquesta s'ajustava de manera proverbial al sentit que dictava la *Wagneriana*, la traducció al català de les partitures de Richard Wagner per arribar al públic interessat en la «gran obra d'art».⁴⁶ En una síntesi perfecta del llenguatge plàstic, Gual escull tres elements que representaran primerament l'òpera i el compositor (el casc del personatge principal, Lohengrin, així com el títol de l'obra i el nom del compositor, «Richard Wagner»). Utilitza un color verd com a fons sobre la tela de l'enquadernació (evocador d'un món de somnis i esperances)⁴⁷ per col·locar-hi el casc i l'escut que simbolitzen el cavaller. La garlanda de llorer, símbol i tribut als herois —en aquest cas, a Wagner i la seva òpera— per una Catalunya agràida, que, en aquesta identificació simbòlica Wagner-Catalunya, és representada per les quatre barres de l'escut que Gual solia emprar per expressar la seva idea de regeneració del país,⁴⁸ es converteix en un clar tribut a la identificació dels catalans amb l'obra artística i teòrica de Wagner. Se'n pot fer, a més, una altra lectura tot posant en relació la llegenda wagneriana i el moment històric de regeneració del país, Catalunya, a través de la idea d'un cavaller que busca la utopia:⁴⁹ Lohengrin ve a defensar-la i a alliberar Catalunya com a país, no només a través de l'art, sinó també per l'obra de Wagner. La inclusió del segell de l'Associació Wagneriana documenta l'encàrrec per part de l'entitat i, en aquest cas, aquesta marca podria servir també per afirmar l'autoria d'Adrià Gual.⁵⁰ També apareixen en aquest exemple símbols molt freqüents a l'obra plàstica de Gual, com la lira (associada sempre a la música), al costat de la corona de llorer (que aquí emmarca el perfil de Wagner però, en altres ocasions, s'associa al teatre)⁵¹ i la grafia amb què hi és escrit el nom de l'Associació.

Uns quants anys més tard, concretament l'any 1926, Gual va realitzar un esbós per a una edició posterior de *Lohengrin* que no es va publicar mai. En aquest cas, abandona el sintetisme inicial del primer treball (1906) i emmarca l'escena en una arquitectura romànica en què des d'un arc ogival s'albiren les figures de dos cavallers (Lohengrin i Parsifal) al costat del colom de l'Esperit Sant i el cigne com a símbols d'ambdues òperes.

⁴⁵ Estatuts de l'Associació Wagneriana, Barcelona, 20 d'octubre de 1901.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Igual que *Lohengrin* com a heroi preconitzava a la seva arribada a Brabant en l'acte I de l'òpera de Wagner.

⁴⁸ Emprat amb freqüència en altres obres com en el nou segell que fa per a la Unió Catalanista; en la capçalera que realitza per als programes dels Espectacles-Audicions Graner i, entre altres, en la oberta per a la revista *Teatre Català*. Citat per Isidre BRAVO, «L'espai de les imatges», a Jordi COCA, Carles BATLLE i Isidre BRAVO, *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*, Barcelona, Diputació-Àmbit Serveis Editorials, 1992, p. 199.

⁴⁹ En aquest cas Wagner, Adrià Gual i els membres de l'Associació Wagneriana

⁵⁰ Ja des dels inicis i els seus primers actes com a associació, el grup va comptar amb el segell dissenyat per Adrià Gual (novembre-desembre del 1901). Fons Joaquim Pena, *Associació Wagneriana*, Unitat Música, BC.

⁵¹ Vegeu el cartell dels Espectacles Audicions Graner, en què una corona de llorer molt semblant a aquest exemple de la marca de la *Wagneriana* envolta la màscara de la tragèdia clàssica.



Joies wagnerianes. Isolda. Masriera Hermanos i Joaquín Carreras, Lluís Masriera, c. 1915-1925

Penjoll amb la figura d'Isolda, *Tristan und Isolde*
Bagués-Masriera, 2008

Disseny original en l'àlbum de *Masriera Hermanos y Joaquín Carreras*
Barcelona, c. 1915

Or groc cisellat, safirs, esmalt translúcid, diamants i perla
Col·lecció Bagués-Masriera

No podia quedar enrere en la recepció plàstica de Wagner el camp de l'orfebreria i la joieria, on es va poder apreciar el gust del públic per aquesta iconografia i la seva acceptació en la creació d'una joieria wagneriana per part de la firma Masriera Hermanos, a més, és clar, dels treballs d'orfebreria com les plaques commemoratives, en un moment en què els homenatges a músics i cantants eren actes habituals de les diferents societats recreatives. En aquest cas, m'he volgut centrar en la joieria i, en particular, en la figura femenina d'Isolda, que va ser motiu de creació de fermalls i penjolls per part de Lluís Masriera.

Curiosament, en l'apartat de joieria, tots els exemples coneguts pertanyen a una mateixa temàtica: el *Tristan und Isolde*, el drama de l'amor i la mort que participa del mite de les parelles de llegenda que només culminen el seu amor més enllà de la vida (com ara el *Romeu i Julieta*, de Shakespeare, o la *Francesca da Rimini* de Dant). Exactament, aquestes joies, en ser destinades a possibles

clientes, són penjolls amb la figura d'Isolda, una de les dones wagnerianes de més fort simbolisme i que és sens dubte la que preval en la joieria modernista amb tints simbolistes que practica la nova etapa dels joiers Masriera, amb el més jove de la seva generació, Lluís Masriera i Rosés (1872-1958) al capdavant. Lluís Masriera consolidaria el prestigi de la firma tot adequant les formes simbolistes i l'*art nouveau* que havia adoptat l'orfebreria internacional, encapçalada per l'orfebreria francesa amb els models de Lalique entre els seus referents principals. La seva formació inicial havia estat en el taller de la família, on havia entrat a treballar als quinze anys i havia treballat al costat d'Alexandre de Riquer.⁵² Més tard, l'havien enviat a Ginebra, on havia après la tècnica de l'esmalt i, concretament, la coneguda com *émaux en relief*, que eren els esmalts modelats en baix relleu que oferien una il·lusió òptica molt característica.⁵³ A partir de 1900 i després de la visita a l'Exposició Universal que va representar el gran triomf de l'*art nouveau* en l'escala internacional, a la tornada a Barcelona va crear una abundant sèrie de joies modernistes en col·laboració amb els millors artesans, com el cisellador Narcís Perafita.⁵⁴ La iconografia procedia de les tendències simbolistes de l'*art nouveau*, on les fades, les papallones, les flors, les libèl·lules, els cignes, els ocells... van trobar un camp ampli en el nou gust burgès de l'època. Entre les tècniques, hi predominava l'esmaltat amb gran perfecció en l'execució, i l'ús de pedres precioses com els diamants i altres gemmes com el robí, el topazi, la maragda o el safir, a més d'altres materials més especials com el vori o el nacre, tal com veurem en el cas dels exemples wagnerians. Entre la iconografia emprada per a aquestes joies modernistes, però, destacaven els bustos femenins, sobretot els de la dona-flor i la dona-insecte, provinents de l'estètica d'Apelles Mestres i Alexandre de Riquer. Majorment, els bustos femenins es presentaven de perfil, emmarcats en una estructura circular o quadrada que ens remet al món renaixentista. I, en aquest apartat de figures femenines, ocupaven un lloc destacat els exemples dedicats a la figura d'Isolda, que gairebé sempre hi apareix amb una lligadura al cap de caràcter renaixentista, decorada amb pedreria d'una gran riquesa i varietat ornamental. Aquesta modalitat, sense precedents anteriors ni paral·lelismes en la joieria francesa del moment, es va convertir en una de les peces més emblemàtiques del catàleg de Lluís Masriera.⁵⁵

⁵² Pilar VÉLEZ, *Joies Masriera. 200 Anys d'Història*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1999, p. 75.

⁵³ *Ibidem*, p. 75.

⁵⁴ Pilar VÉLEZ, *Joies Masriera*, p. 86-88.

⁵⁵ Mariàngels FONDEVILA, «Lluís Masriera. Joier», en catàleg de l'exposició *Els Masriera*, Barcelona, MNAC, Edicions Proa, 1996, p. 88.



Fermall *Tristan und Isolda*

Disseny original en l'àlbum de *Masriera Hermanos*

Barcelona, c. 1929

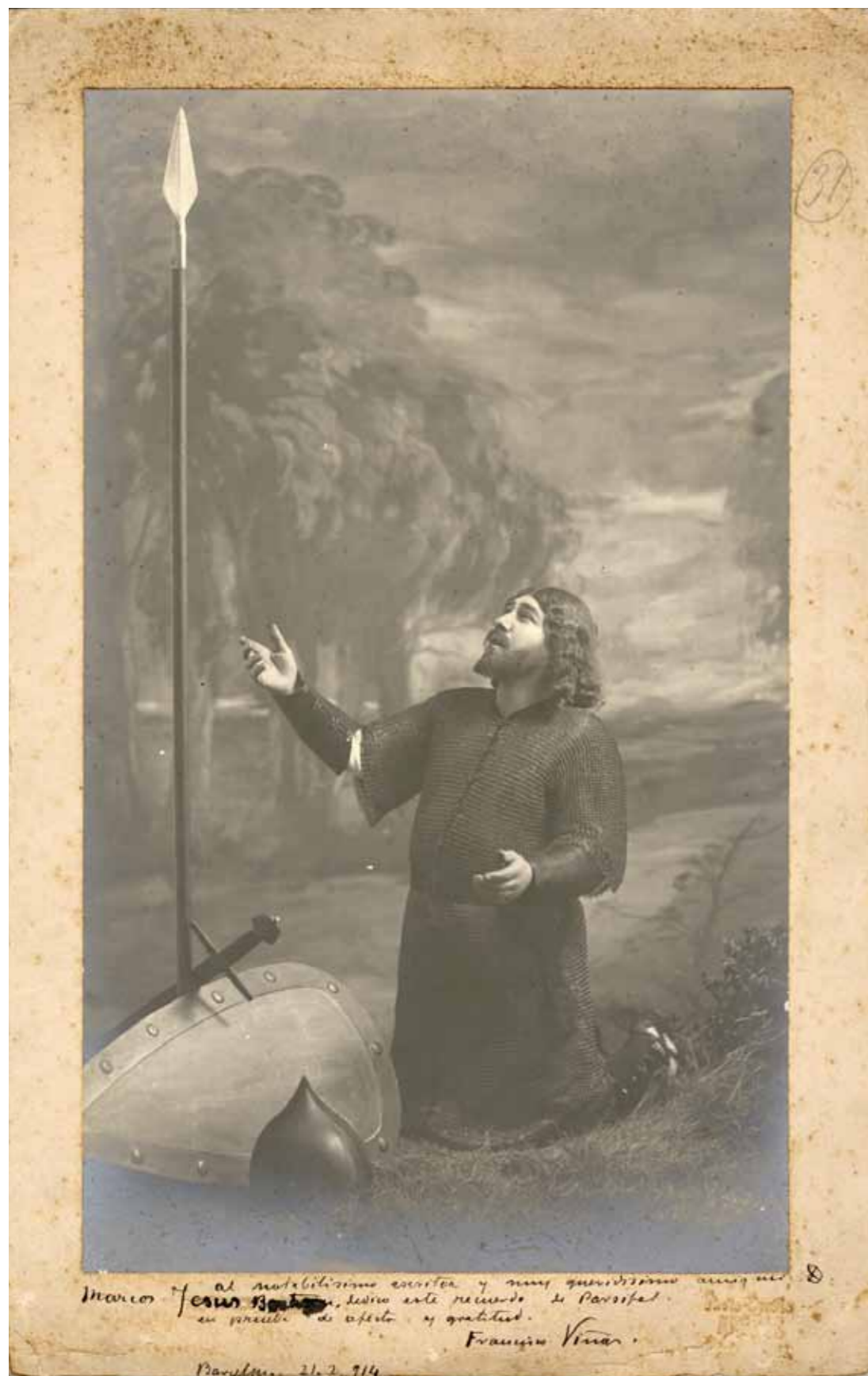
Aquarel·la sobre cartolina, 14,3 x 11 cm

Or, platí, vori i esmalt

Col·lecció Bagués-Masriera

Lluís Masriera s'adaptava als temps i adequava els seus dissenys a les noves estètiques, com la de l'*art déco*, tal com pot comprovar-se en les seves creacions a partir del 1929, quan, amb motiu de l'Exposició Internacional de Barcelona, va exposar un nombrós conjunt d'obres que, més endavant, també va exhibir a l'Exposició de Venda Internacional de Dibuixos de Joieria, Pedreria i Orfebreria Modernes a París.⁵⁶ En aquestes joies va incorporar plenament les formes geomètriques i les noves variacions cromàtiques assolides amb el platí, l'aiguamarina, els topazis, el lapislàtzuli, la turquesa i l'ònix. Igualment, les joies assimilen la moda de la joieria blanca de la Maison Cartier de París, amb preferència per les estructures sembrades de diamants amb formes esglaonades. Tot això s'aprecia clarament en aquest últim exemple de joieria wagneriana, el fermall d'estil *art déco* de formes geomètriques, on predominen el platí, els diamants i, novament, el vori, que serveixen per definir els rostres dels personatges, Tristany i Isolda, que es miren de fit a fit.

⁵⁶ Mariàngels FONDEVILA i GUINART, «Les joies de Lluís Masriera», *Coup de Fouet*, núm. 9, Barcelona, 2007, p. 28.



Francesc Viñas (Barcelona, 1863-1933)

Fotografies de Francesc Viñas com a Parsifal

Photo-Studio Areñas, Barcelona

Rafael Areñas Tona (1883-1938), successor de Rafael Areñas Miret

Llegat Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya

Francesc Viñas va ser unànimement considerat com el millor intèrpret català i espanyol de Wagner del seu temps, malgrat que mai va abandonar tampoc el repertori italià. De família humil, va venir a Barcelona a treballar d'aprenent en un negoci familiar. L'any 1885 va començar els estudis musicals i, més endavant, va ingressar al Conservatori del Liceu. L'oportunitat, però, li va arribar a través del director d'orquestra Joan Goula, que el va convidar a interpretar el paper de Lohengrin en l'òpera wagneriana del mateix nom, rol amb què va debutar l'any 1888 al Teatre del Liceu i que va ser un dels seus grans èxits, tot arribant a cantar-lo un any més tard a l'Scala de Milà. En el seu moment, se'l va considerar com el successor natural del tenor Julián Gayarre, i en va ser habitual la presència en les temporades del Covent Garden de Londres (1893), el Teatre San Carlo de Nàpols (1894) o la Metropolitan Opera House de Nova York (1895). Va debutar l'any 1908 en el rol de Tristany al Teatre San Carlos de Lisboa i, el mateix any, al Liceu de Barcelona i al Teatro Real de Madrid. A més dels rols wagnerians de Lohengrin, Tannhäuser i Tristany, l'any 1913 va inaugurar el paper de Parsifal al Liceu de Barcelona, el va incorporar a la seva carrera i aquest va ser un dels més aclamats pel públic i els més estimats de l'artista. A més dels papers wagnerians, també va realitzar altres papers en òperes italianes com ara en el *Mefistofele* de Boito, l'*Aida* de Verdi, la *Lucia di Lammermoor* de Donizetti i la *Cavalleria Rusticana* de Mascagni. Es va retirar dels escenaris l'any 1918 i, entre altres activitats, va utilitzar la seva experiència per escriure dos estudis: *El arte del canto* (1932) i *Leyendas del Santo Grial y de Parsifal* (1934).

Vinculat al Liceu des del començament, va estrenar-hi tots els seus papers wagnerians: Lohengrin, Tannhäuser, Tristany i Parsifal, i hi va obtenir el major dels èxits entre el públic. Apassionat de la música de Wagner i l'estudi del compositor, va oferir la seva col·laboració a l'Associació Wagneriana de Barcelona en el projecte de realitzar un *Parsifal* en el Monestir de Pedra conjuntament amb l'Asociación Wagneriana de Madrid. Una gran amistat el va unir al musicòleg Joaquim Pena, *alma mater* de la *Wagneriana*, que conservava en el seu fons gràfic diverses fotografies dedicades del cantant caracteritzat en els seus papers wagnerians. És la sèrie sobre *Parsifal* la que aquí en destaquem, per la seva coherència i unitat estilística. En total, es tracta d'una sèrie de sis fotografies de tipus àlbum,⁵⁷ realitzades a l'estudi fotogràfic Areñas de Barcelona amb motiu de l'estrena del seu debut en el paper de Parsifal al Teatre del Liceu el vespre del 31 de desembre de 1913. Era costum que els cantants encarreguessin un cert nombre de fotografies a un fotògraf de renom i les distribuïssin entre els seus admiradors, les direccions dels teatres on treballaven i, evidentment, els

⁵⁷ A partir de la dècada de 1880, gràcies al comerç de fotografies, l'interès general del públic i l'ús promocional que aquestes tenien, es van desenvolupar nous formats —a més del *cabinet*— de majors dimensions (àlbum, *margherita*, *artiste*) que es van multiplicar en aquells anys. Aquests nous formats permetran al fotògraf i a l'artista una més gran llibertat compositiva, a més de les concessions a l'espectacularitat per mitjà de l'ús de fotos exòtiques i ambientacions d'atmosferes, tal com es veia en l'escena teatral. Així doncs, l'actor o cantant líric hi apareix amb el vestit d'escena i això proporciona, per tant, les millors condicions per retratar el personatge amb una interpretació més autèntica i realista. Citat per Valerio CERVETTI i Francesca MONTRESOR, «Il melodrama in posa», catàleg de l'exposició *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, Giovanni CODI i Carlo SISI, Milà, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2001, p. 34.

empresaris. És per això que Viñas tria el taller de fotografia del reputat Rafael Areñas fill, que havia començat l'ofici a l'estudi fotogràfic del seu pare al carrer Hospital, 27-29, i va ser un dels deixebles més pròxims del reconegut Pau Audouard. L'any 1914 en què datem aquesta sèrie sobre el Parsifal de Viñas, Rafael Areñas ja tenia el seu propi estudi al carrer Diputació, i compaginava les ocupacions comercials en l'àmbit del retrat fotogràfic amb una intensa activitat dedicada a fomentar la difusió de la fotografia com a art.⁵⁸ L'estudi va gaudir de força prestigi en el món de l'escena, tal com s'anunciava a les pàgines dels diaris i com demostra aquesta sèrie.

Les sis fotografies es poden encabir dins del prototip de la fotografia artística, de la qual Areñas era un dels més destacats exponents a Barcelona, juntament amb Miquel Renom. La teatralització és el factor principal d'aquesta sèrie, com era comú en aquesta mena de fotografies. L'especialització del cantant en un repertori es traduïa en una identificació molt marcada del mateix amb el seu personatge, reconegut i estimat pel públic. La materialització de la fama del personatge-cantant utilitzava imatges de perfils, molt repetitives, on el gest melodramàtic constituïa el signe que identificava el personatge que habitava en la ment i el cor del públic i que, en un mitjà tan simple com aquestes fotografies, aportava un gran significat. La majoria de les fotografies presentaven imatges amb una particular gestualitat, resoltes en actes emfasitzats, de vegades gairebé caricaturescos. Cal tenir present que aquestes estaven vinculades estretament al món del melodrama i, per tant, el gest mostrava una tipificació imprescindible. El melodrama implicava una bona capacitat mímica i expressiva per part del cantant en l'acció escènica.⁵⁹ Una clara explicació de la capacitat melodramàtica i exageradament teatral d'aquestes composicions la trobem en la distància física que hi havia en el teatre entre l'actor i el públic i que disminuïa la visibilitat de les expressions facials. Així doncs, aquestes es van emfasitzar i es van substituir, en ocasions, per gestos majestuosos i grandiloqüents. En la fotografia, es fa palès com el gest teatral es converteix en simulacre. Evitar caure en posats grotescos i fixar la immobilitat del gest eren mèrit de la capacitat interpretativa de l'artista,⁶⁰ així com del treball del fotògraf.

En la seva estructura habitual, aquestes imatges fotogràfiques solien presentar-se en dues formes: una on s'immortalitzava el cantant en un moment de l'acció escènica, i una altra centrada en el personatge i la seva cerca introspectiva, encara que hi ha exemples que presenten una síntesi dels dos moments i, en altres casos, tan sols s'hi fa un exercici estètic per mostrar un vestit bonic

⁵⁸ Núria FERNÁNDEZ RIUS, *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)*, tesi doctoral, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 2008, p. 512, <http://www.tesisenred.net/handle/10803/32063>.

⁵⁹ La importància d'aquest aspecte va ser un descobriment relativament tardà en la llarga història de la representació musical. No va ser fins l'any 1770 que Jean Jacques Rousseau va trobar aquest model en el seu melodrama *Pygmalion*. Vegeu l'article d'Andrés RUIZ TARAZONA, «La obra musical de Rousseau», *El País*, Madrid, 7 de setembre de 1978. http://elpais.com/diario/1978/09/07/cultura/273967202_850215.html.

⁶⁰ Sobre l'escenari, l'actor estava habituat al gest emfàtic, que es justificava per la distància en què se situava el públic respecte de l'escenari i en la pròpia expressivitat del moviment; en realitzar las fotografies, però, el fotògraf s'havia de convertir en regista, i havia de saber espremer tot el treball actoral en la immobilitat de la imatge.



Figura 7



Figura 8

o un posat plàstic sense cap cerca introspectiva ni representativa. En el cas que aquí ens ocupa de la sèrie de Viñas sobre *Parsifal*, les fotografies retraten l'interpret en els diferents actes de l'òpera, encara que, per a aquesta ocasió, només se seleccionen els actes primer i tercer i se n'obvia el segon, on l'element femení és el gran protagonista, especialment la figura de Kundry. Les dues fotografies dedicades a la presentació de Parsifal en l'acte I poden agrupar-se en una mateixa modalitat: totes dues estan dins dels paràmetres de la immortalització de l'artista en un moment de l'acció escènica i representen el moment en què Parsifal arriba a la rodalia del Montsalvat, on caça el cigne salvatge (animal sagrat) al bosc.

Viñas es presenta de perfil en una de les fotografies i mirant l'espectador en l'altra, posant enfront de la càmera amb els elements que el distingeixen davant de l'espectador en aquest acte I. Hi porta una llarga cabellera (Parsifal en aquests moments és un jove inexpert i sense por, orfe de pare i que s'allunya del costat de sa mare després de seguir a l'aventura un grup de soldats a cavall), i està vestit per a l'ocasió amb una senzilla túnica i sandàlies. En la primera imatge, té el carcaix al terra i l'arc recolzat a les mans, identificatiu de l'acció inicial en l'òpera: l'entrada del personatge després d'haver donat mort al cigne (figura 7). En la segona, es presenta de front i mostra a l'espectador l'arc trencat, en senyal de penediment per haver mort un ésser viu innocent (figura 8).



Figura 9

L'actitud de Viñas és mesurada, gens emfàtica, i amb els atributs que porta hi ha prou perquè l'espectador reconegui el paper. Totes dues fotografies estan segellades en sec per l'estudi fotogràfic Areñas (Photo-Estudio Barcelona) i dedicades a Joaquim Pena.

Les tres fotografies pertanyents a l'escena primera de l'acte III combinen les dues tipologies que descrivíem abans. La primera immortalitza el moment de l'acció escènica en què Parsifal arriba novament als territoris de Montsalvat (figura 9). A la fotografia, Viñas descriu teatralment l'acotació del llibret a què pertany l'escena que representa: «Parsifal surt del bosc; porta armadura negra; s'acosta, lentament, amb l'elm tancat, la llança baixa i el cap inclinat, abstret, somiador...».⁶¹

Tanmateix, les altres dues fotografies d'aquesta mateixa escena pertanyen a la modalitat en què el cantant ofereix un moment de concentració del seu personatge i de cerca introspectiva del ma-



Figura 10

teix, i Viñas dramatitza, sense eloqüència, el moment de recolliment gairebé espiritual en què Parsifal es treu l'armadura i resa davant l'advertiment de Gurnemanz que era Divendres Sant. La interpretació de Viñas es fa ressò una vegada més de l'acció escènica que ofereix l'acotació del llibret: «Parsifal, després d'un nou silenci, s'aixeca, clava la llança al terra davant seu, abandona l'espasa i l'escut, obre l'elm, se'l treu del cap i el deixa amb les armes. Tot seguit, s'agenolla en muda pregària davant la llança» (figures 10 i 11).

Les dues últimes fotografies corresponen a l'escena segona de l'acte III de *Parsifal*. Novament, Viñas escull un moment de concentració del personatge i de cerca introspectiva del mateix en una escena important com és el moment en què Parsifal, arribat al temple de Montsalvat amb Gurnemanz i Kundry, assisteix a la cerimònia dels funerals de Titurel i la impotència d'Amfortas per tornar a realitzar l'acte de descobriment del Greal. Parsifal fa sanar amb la llança la ferida oberta en el costat d'Amfortas. Un cop sa-

⁶¹ Lourdes JIMÉNEZ, «Francisc Viñas. Un Parsifal d'excepció», catàleg de l'exposició *Parsifal. La busca del Sant Grial*, comissària Lourdes Jiménez, València, Palau de les Arts Reina Sofia, del 25 d'octubre al 7 de novembre de 2008, rep. p. 33. (Aquesta va ser la imatge del cartell de l'exposició *Parsifal. La busca del Sant Grial*.)



Figura 12

nada, els cavallers reclamen a Parsifal que descobreixi el Greal. És l'acotació mateixa del llibret el moment que novament interpreta Viñas en una seqüència de dues fotografies: la primera, amb un teló de fons que ara ofereix una visió interior de l'església, amb una vidriera gòtica al fons d'on sembla provenir una intensa llum que il·lumina el Greal (realçat a la fotografia), i una altra llum provinent d'un punt baix que aclareix el rostre de Parsifal-Viñas (figura 12). A la següent fotografia (figura 13) es torna a repetir l'acció, però ara amb Parsifal emplaçat darrere d'un altar i amb la copa sostinguda en actitud mística. En tots dos exemples, Viñas segueix una vegada més l'acotació escènica: «Parsifal puja els grans de l'altar de la consagració, treu el Greal del cofre obert pels nens, s'agenolla i prega en silenci mentre el contempla. El Greal s'il·lumina a poc a poc, penombra creixent a la sala, mentre des de dalt descendeix un resplendor».



Figura 13

Observem, per últim, com Viñas s'até a les acotacions del llibret escrites pel compositor per realitzar aquesta visió sintètica de Parsifal, una versió molt dramatitzada, sense grans gestos emfàtics, tot buscant una interpretació basada en la concentració en el simbolisme del personatge i la seva cerca introspectiva que, en el cas de Parsifal, s'ajustava perfectament a la lectura dramàtica que en feien els wagnerians més acèrrims del moment, com ara el tenor mateix, Joaquim Pena o Miquel Domènech Espanyol, en la seva traducció cristiana del drama de Wagner.



Adrià Gual, *Les veles blanques o el vaixell d'Isolda*, acte I (fragment). Biblioteca de Catalunya

Adrià Gual i els plafons perduts de l'Associació Wagneriana



Lourdes Jiménez

Adrià Gual, artista wagnerià i modernista visionari

De ben segur, si Adrià Gual (Barcelona, 1872-1943), il·lustrador, pintor, escenògraf, figurinista, escriptor teatral, teòric, director de teatre i tantes altres coses, no hagués conegut la teoria artística wagneriana, la seva producció no hauria esdevingut una de les més originals i genuïnes del modernisme català i ell, com a artista, un dels més inquiets, polifacètics i sobresortints de la seva generació. Gual admirava Wagner fins a l'idealisme i, malgrat això, era crític amb certs aspectes de les escenificacions que va realitzar en vida i que, més tard, es van programar a Catalunya. Sense saber-ho, Gual coincidia plenament amb un altre renovador de l'escena moderna com és el teòric suís Adolphe Appia.¹ Es va atansar al músic alemany des de diferents plans. Per una banda, va adaptar propostes que s'emmarcaven dintre de l'àmbit del wagnerisme, especialment per l'ús wagnerià de la llegenda en els treballs de direcció d'escena que tenien com a precedent el compositor, a més de la influència de la temàtica wagneriana en la seva obra narrativa i dramàtica, o en la teoria de les correspondències artís-

¹ Sobre la relació entre Appia y Gual, vegeu l'estudi de Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, «Adrià Gual: un modernista visionario. Afinidades estéticas con las teorías escénicas de Appia», a «La reforma del drama wagneriano y los artistas españoles. Afinidades teóricas con Appia», catàleg de l'exposició *Adolphe Appia. Escenografías*, comissari Ángel MARTÍNEZ ROGER, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Fundación Pro-Helvetia, 2004, p. 100-103, i, més recentment, Lourdes JIMÉNEZ, «Gual, entre Wagner i Appia», dossier Adrià Gual, *Serra d'Or*, núm. 640, Barcelona, abril de 2013, p. 63-66 (p. 303-306).

tiques i de l'«art per l'art», que també tenen en el músic un bon model a seguir. Per un altre costat, les obres de temàtica wagneriana van constituir un apartat important dins de l'obra gualiana, amb il·lustracions, pintures, escenografies, redacció d'articles crítics, obres teatrals i conferències que el van destacar com un dels artistes més vinculats a la influència de Wagner a Catalunya i, alhora, deutors d'aquesta.

En data tan primerenca com és 1904, va impartir una conferència sobre «L'art escènica i el drama wagnerià» a la seu de l'Associació Wagneriana de Barcelona on seia les bases de l'art escènic i la representació teatral seguint les teories artístiques de Wagner. Gual partia del llibre del teòric i pensador anglès Houston Stewart Chamberlain,² *El drama wagnerià*,³ que va ser punt de partida de les teories sobre l'escenificació moderna dels drames de Wagner enunciada per Adolphe Appia i el mateix Adrià Gual. Aquest últim defensava acaloradament en la conferència que:

L'obra de Wagner, qui en els seus primer temps va tenir necessitat d'esser explicada ab escrits y de paraula, qui va implicar un sens fi de teories y de treballs demostratius pera convencer de la seva importancia y de les altíssimes raons qui la motivaven, no va ser altra cosa que una manifestació avençada de cinquanta anys.⁴

I hi afegia que en el moment que escrivia de ben segur «hauria triomfat sens cap dificultat [...] pera trobar els esperits necessitats de la seva art», esperits que bé s'emmarcaven dins de les línies del moviment simbolista i decadent que recorria la pràctica teatral renovada europea, des de Gordon Craig, Appia, Lugne Poé, fins a Gual mateix, entre altres. Malgrat tot, continua assenyalant que no es podria idolatrar Wagner —com ell mateix feia— si aquest no hagués patit en vida el rebuig de les seves teories i avenços en la pràctica teatral. No hauria tingut aquell «procés del gran artista, aquell aspecte qui'l fa verament magnanim, l'aspecte d'apostol y de martre, l'aspecte de convençut intransigent, el segell d'heroe, aspecte pel qual tots els genis s'han imposat a les generacions novelles».⁵ Veiem, doncs, que Gual va fonamentar tots els seus nous plantejaments escènics i innovacions en la dramaturgia en la influència wagneriana, i va idealitzar no només la seva obra lírica, sinó també l'artista mateix, qui va convertir en apòstol, màrtir i heroi.

Ja en els inicis, amb la fundació del Teatre Íntim (1898), el programa d'aquest anava dirigit a servir com a un nou instrument de regeneració, de l'artista compromès que esdevé redemptor, clarivident de la seva missió, a semblança de la figura de Richard Wag-

ner. El contacte de Gual amb el món musical era molt proper: des dels anys de 1890 va estudiar música, i va ser company de Pau Casals. A partir del seu text *Blancaflor* va començar una profitosa i destacada col·laboració amb diferents compositors catalans, com les que va dur a terme amb Granados, Morera, Albéniz, etc. Igualment, part de les seves il·lustracions estan vinculades al món musical, com els cartells per a l'Orfeó Català (1900-1904), entre altres.

Adrià Gual manifestava en les seves memòries, *Mitja vida de teatre* (Barcelona, Aedos, 1960), que «Wagner ens era servit sense cap emoció ni menys propòsit d'implantació de la nova visió del drama musical perseguida i propugnada per ell», sense que això guardi relació amb l'acolliment d'algunes de les seves obres pel públic, com «el religiós silenci d'aquella nit d'estrena de Tristany y [sic] Isolda a Barcelona»,⁶ que significava, entre altres coses, la bona disposició del públic. Hi manifesta igualment que l'obra de Wagner és «una forma de drama plenament adaptable a la nostra tendència estètica y qu'es un deber en tots aquells qui en la seva mà estigui, fer-la assequible al poble»,⁷ entre ells, ho és de l'Associació Wagneriana, encapçalada per Joaquim Pena des de la seva fundació.

En l'esmentada conferència, model del pensament gualià sobre Wagner, l'artista sosté que, malgrat que el mestre alemany «en la seva obra va cuidar de tot, absolutament de tot», li estranya que no s'ocupés també de la part plàstica de la representació escènica final, on es percep un clar desequilibri entre la traducció plàstica i la música, de la qual cosa es dedueix que Wagner no concedia la mateixa importància a la part plàstica que, per exemple, a l'execució musical, als gestos dels actors-cantants, a la dansa, etc. Hi posa l'exemple de la contemplació d'una fotografia de l'escena final del *Capvespre del déus* representat a Bayreuth, on aquest «final plastic qui tan poco respon a la magistral concepció literari-musical en l'obra del gran poeta-music, denota una mena de desequilibri en el general procés d'aquesta realització. Wagner té “per artificio” tot lo que no sigui música, gest o poesia».⁸ Per últim, hi conclou que la teoria wagneriana no es correspon amb la posada plàstica en escena de les representacions a Bayreuth, tal com certifica el següent passatge:

[C]rec jo que Wagner va descuidar-se de pensar que'l just ambient en el fons plastic dels seus drames devia tenir importancia grandíssima y devia esser tractat ab igual consideració que aquests altres elements per ell calificats d'unics elements d'art veritable y humana. En aquest sentit devia buscar, no grans escenografs qui pintessin teles magistrals, sinó que devia, al meu entendre, preo-

² Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) va ser una de les persones més properes a la família Wagner, i en va passar a ser part en casar-se amb una de les seves filles, Eva. Va ser amic d'artistes tan destacats com Adolphe Appia; dels fundadors de la *Revue Wagnerienne* francesa, en especial d'Édouard Dujardin i Schuré, i va ser compilador de la teoria escènica dels drames de Wagner en un llibre monogràfic que va ser molt important per difondre la posada en escena de l'obra wagneriana. Joaquim Pena, president de l'Associació Wagneriana de Barcelona, el va traduir al català l'any 1902.

³ Vegeu Houston STEWART CHAMBERLAIN, *El Drama Wagnerià*, Barcelona, Associació Wagneriana, 1902.

⁴ Adrià GUAL, «L'art escènica i el drama wagnerià», a *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana 1902-1906*, Barcelona, Associació Wagneriana, 1908, p. 115-144 (p. 127).

⁵ *Ibidem*, p. 127.

⁶ Es referia a la nit de l'estrena en el Liceu. Citat per Adrià GUAL, «L'art escènica i el drama wagnerià», a *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana 1902-1906*, Barcelona, Associació Wagneriana, 1908, p. 115-144, (p. 128).

⁷ *Ibidem*, p. 129.

⁸ *Ibidem*, p. 133.

cupar-se de l'«innovació escènica», com se preocupà de l'«innovació del drama». Així i tot hauria tingut perfecta relació. Aquesta innovació l'havia resolta ell mateix, potser sense dar-sen compte. Les mateixes teories que servien per a orientar l'innovació dramàtica, servien per a l'orientació de l'innovació escènica. [...] Aleshores Wagner hauria dat igual importància al gest que a la poesia y a la música, a l'art encarregada de posar de manifest el just mitjà de l'obra's desenrotlla.⁹

Aquestes reflexions, totalment certes i interessants, el col·loquen en la mateixa situació de qüestionament de la part plàstica que un altre teòric i escenògraf tan important com el suís Adolphe Appia. Després de tot el que acabem de dir, podem afirmar que Adrià Gual va ser un dels artistes wagnerians més destacats no només de Catalunya, sinó d'Espanya, on conjuntament amb Rogelio de Egusquiza i Mariano Fortuny y Madrazo va arribar a constituir un dels millors exemples de la recepció plàstica, teòrica i artística de l'obra de Wagner. Al llarg de la seva carrera, Gual va treballar sobre totes les òperes i drames musicals més importants del repertori wagnerià, tret de *Rienzi* i *Meistersinger von Nürnberg*, la qual cosa podria explicar-se, en el primer cas, per tractar-se d'un melodrama històric i, en el segon, d'una comèdia, gènere poc comú en el llenguatge teatral i plàstic gualià. Sí que va treballar sobre les tres òperes que conformen el període romàntic del compositor: *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* i *Lohengrin*; en les dues primeres, ho va fer en l'àmbit teatral, i en *Lohengrin*, en la seva faceta d'il·lustrador. Va ser, però, *Tristan und Isolde* l'òpera que va ocupar més línies de treball i d'investigació dins de la seva obra wagneriana. Per a *L'anell* (*Der Ring des Nibelungen*), va fer només dos esbossos, on va triar l'escena que sintetitza l'epopeia wagneriana amb la mort de Siegfried (*El enterrament de Siegfried*). Pel que fa a *Parsifal*, també hi va demostrar un interès especial, sobretot amb l'analogia que fa del Montsalvat i les muntanyes de Montserrat en el seu treball per a *Montsant* (c. 1932), que és un transsumpte del *Parsifal* wagnerià. L'especial condició de Gual com a artista total es veu igualment reflectida en el fet que la seva obra wagneriana inclou tots els aspectes artístics possibles: il·lustració, pintura, escenografia, figurins, enquadernació artística, assajos teòrics, conferències, articles crítics i una religió de l'art que és el principal leitmotiv de tota la seva carrera artística i que promulgava la teoria artística de Wagner.

⁹ Ibidem, p. 135.



Adrià Gual, *Camí del Grahal, Parsifal*
Fotografia-pintura per a l'Associació Wagneriana
Biblioteca de Catalunya

L'Associació Wagneriana: els plafons perduts de Gual

Endegada l'Associació Wagneriana l'any 1901, el seu primer lloc de reunió va ser el local dels Quatre Gats, on es va celebrar la primera sessió el dissabte, 12 d'octubre de 1901. Uns mesos més tard ja ocupaven el primer pis del carrer de la Canuda, número 31 (el novembre del 1901 es va fer el contracte amb l'Associació de Catòlics perquè el primer pis del carrer de la Canuda, número 31, en fos el domicili legal). Fins a data d'avui, i malgrat l'estudi exhaustiu que en el seu moment va realitzar Alfonsina Janés sobre Wagner a Barcelona i la consulta i investigació efectuades en el Llegat Joaquim Pena de la Biblioteca de Catalunya i en la correspondència entre Adrià Gual i l'Institut del Teatre, no he trobat documentació que confirmi l'encàrrec a Gual dels murals per a la seu de l'Associació. La seva participació activa en la *Wagneriana* és força notable i estreta, especialment en els primers anys de singlatura; posteriorment, seria l'escenògraf Oleguer Junyent qui s'hi implicaria amb la col·laboració artística en el Festival Wagner cele-

brat al Palau de la Música l'any 1913 i altres projectes. A més, la seva gran amistat amb Joaquim Pena, president i *alma mater* de l'associació, avalen aquesta col·laboració, que no es va cenyir únicament a l'aspecte artístic, sinó que també va incloure, per exemple, una reveladora conferència pronunciada l'11 de març de 1904, «L'art escènica i el drama wagnerià», on va oferir una síntesi i una reflexió sobre la teoria artística wagneriana, i no només sobre la seva aplicació al panorama escenogràfic contemporani, sinó també per tal de col·locar les bases d'una nova obra d'art derivada de l'obra d'art total wagneriana que ocuparia l'ideari de la seva producció com a pintor, il·lustrador, escenògraf, home de teatre, teòric, etc. Des del 1894, Gual ja estava treballant en la correspondència entre les diferents arts teatrals, i havia pres consciència de l'«espontànea revelació mútua entre palabra, música y plástica». També va realitzar per a la *Wagneriana* el disseny de la primera de les partitures adaptades al català, *Lohengrin*, l'any 1906, a més d'una altra portada per a una edició posterior de 1926. Igualment, va ser l'autor de la coberta, la portada i les il·lustracions de l'edició de *Salomé* d'Oscar Wilde en traducció de Joaquim Pena (1908), que va representar una de les fites més importants de la il·lustració simbolista.

Però les feines més rellevants van ser, sobretot, els treballs per als plafons decoratius sobre els temes del *Tristan und Isolde* i *Parsifal*. Gual i Pena s'estimaven aquestes dues obres per sobre de la resta del repertori wagnerià, com fa palès la seva producció artística, amb els treballs al voltant d'aquestes dues òperes, el muntatge l'any 1920 de la llegenda dels amants en la *Trilogia de l'amor* i els dibuixos per a l'inèdit *Montserrat* (1932). Ja l'any 1898, el seu amic Salvador Vilaregut comentava que Gual «me confiava y trasmitia les impresions que'l Tristan y el Parsifal li produïan, després de estudiar sa poesía inmensa y desentranyar sa música divina, devot fanàtic de la última época de Wagner».¹⁰ En el cas de Pena, sobre Parsifal va arribar a manifestar que en l'obra «queda sintetitzat l'esforç musical de tot un segle»,¹¹ així com que:

No coneixem cap obra de art que pugui compararseli, ni hem sentit mai emoció més fonda que al contemplarla, ni sabem avenir-nos ab la idea de que son autor hagi sigut un home com els altres (en apariència), puig Parsifal no sembla la creació d'un mortal, sinó d'un Déu. Perquè és, en efecte, l'obra maestra del Déu de la música, qu'avans d'abandonar el món terrenal va voler deixarnos en ella escrit el seu testament. [...] Parsifal és el balsam més sanítois que coneixem, el consol més eficaç pera las tribulacions de l'ànima, l'afirmació més esplendorosa pera qui dubti.¹²

L'activitat de Joaquim Pena com a president de l'Associació Wagneriana (1901-1904) no es va limitar a la divulgació del coneixement musical i estètic del músic alemany entre els associats, sinó que Pena també va ser el promotor d'un seguit d'encàrrecs artístics que enriquien els treballs dels artistes plàstics del moment i en fomentaven la integració.¹³ Durant la seva etapa en el càrrec, va oferir diferents actes en què, a més de la música de Wagner, també s'estudiaven fotografies dels muntatges que es podien veure als teatres alemanys, especialment el de Bayreuth, així com als teatres francesos, etc. En les dues seues conegudes que va tenir l'associació es van programar exposicions i conferències acompanyades de projeccions de les esmentades imatges, especialment a la seu del carrer Fortuny, número 3. (A la sala de concerts de la casa Chassaigne Frères es va oferir una «exposició de fotografias dels personatges, decoracions y escenas de conjunt del *Capvespre dels Deus*, tal com se representa a Bayreuth, organitzada en el vestíbul de la sala Chassaigne».)¹⁴ Més endavant, l'any 1902, van adquirir un projector amb el qual il·lustraven les conferències amb exemples plàstics de decorats, escenes i personatges,¹⁵ que servien de guia als temes de les òperes que s'hi escoltaven, imatges totes que Pena havia adquirit en els seus múltiples viatges a Bayreuth. A més d'aquestes sessions informatives i plàstiques, l'Associació Wagneriana, sota mandat del seu president, va encarregar quatre partitures en versió alemany-català de l'edició de Breitkopf & Hartel: *Lohengrin* (1906), dissenyada per Adrià Gual; *Die Meistersinger von Nürnberg* (1907), per Josep Triadó; *Tannhäuser* (1908), per Alexandre de Riquer, i *Tristan und Isolde* (1910), per Joaquim Figuerola. També es va encetar la col·laboració en el disseny dels programes de música amb la impremta Oliva & Vilanova

¹⁰ Salvador VILAREGUT, «Adrià Gual», *La Veu de Catalunya*, any VIII, núm. 18, 3 de maig de 1898, p. 145.

¹¹ Joaquim PENA, «Un segle de música», *Joventut*, any II, 1901, p. 35.

¹² Joaquim PENA, «Bayreuth-Munich. Impresions (I)», *Joventut*, any II, núm. 83, Barcelona, 12 de setembre de 1901, p. 618.

¹³ Sobre aquesta qüestió, vegeu l'estudi de Lourdes JIMÉNEZ, «Joaquim Pena, coleccionista y promotor wagneriano», a *RACBASJ*, Butlletí 2013, Acadèmia de Sant Jordi, en premsa.

¹⁴ «Novas», *Joventut*, any II, núm. 92, Barcelona, 14 de novembre de 1901.

¹⁵ Les imatges que s'hi projectaven eren en realitat plaques fotogràfiques positives en suport de vidre i format 100 x 85 mm i contenien 134 imatges, de les quals 122 plaques es conserven en el Llegat Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya. Amb motiu de l'exposició *Imatges de l'Anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, realitzada en ocasió de l'estrena de *L'anell* de La Fura dels Baus al Palau de les Arts Reina Sofia, vaig tenir l'oportunitat d'estudiar a fons, juntament amb Ricard Marco, especialista en fotografia de la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya, aquestes plaques, que es van recuperar en aquell moment. Vegeu l'estudi realitzat per Ricard MARCO, «Joaquim Pena i la projecció d'imatges amb la llanterna màgica», en el catàleg de l'exposició *Imatges de l'Anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, comissària Lourdes Jiménez, València, Palau de les Arts Reina Sofia, abril-maig de 2007, p. 13- 15.

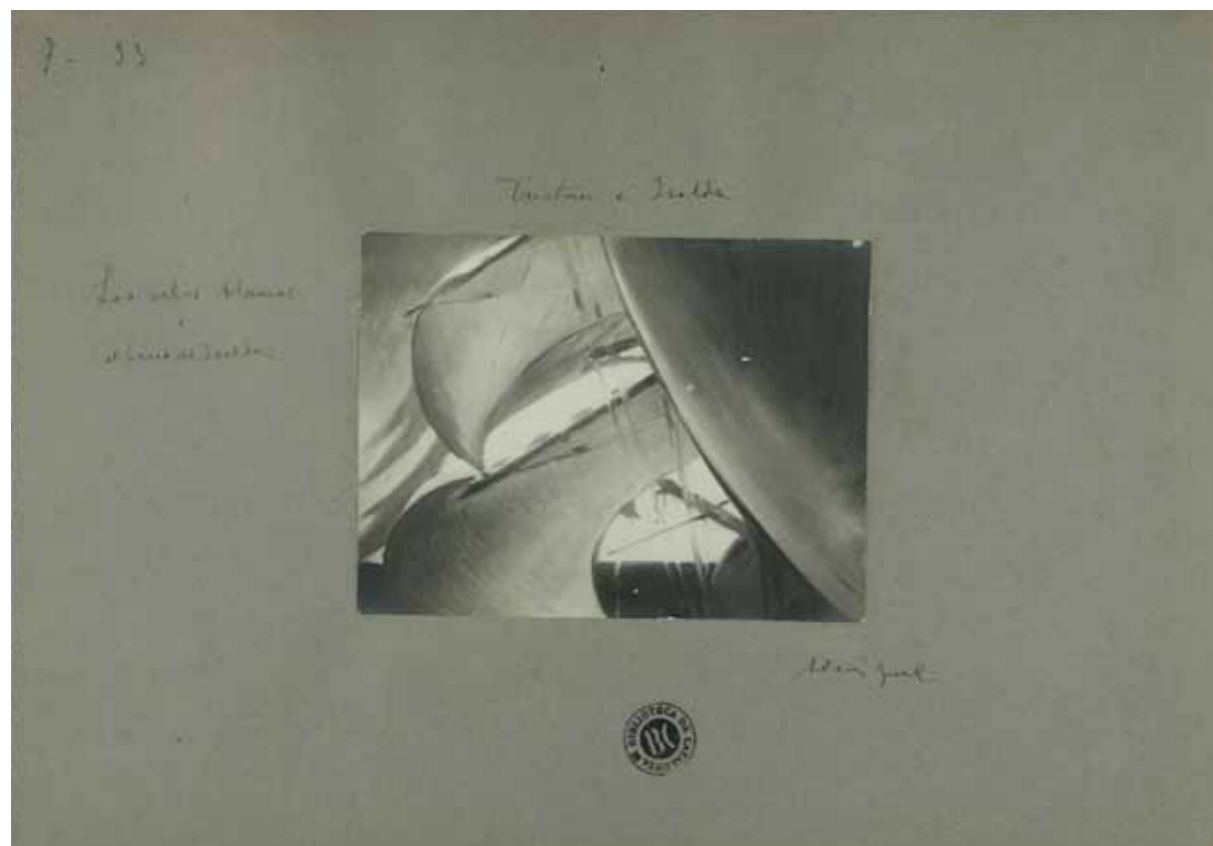


Figura 1. *Las velas blancas*, acte I

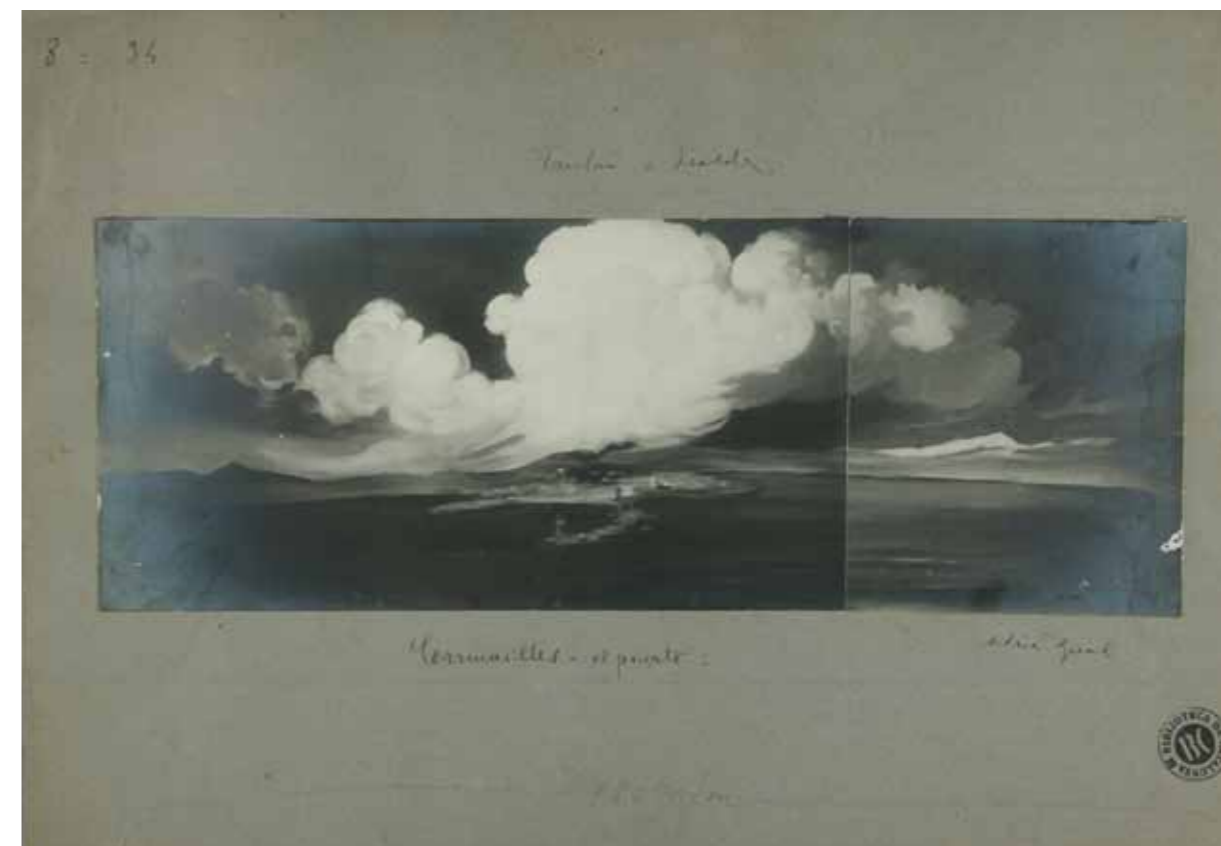


Figura 2. *Cornualla, el port*, acte I

Malgrat que no s'ha trobat documentació sobre l'encàrrec dels plafons a Gual, la meua idea és que aquest deuria sorgir del president Joaquim Pena. Fins fa uns anys, només es coneixia aquesta decoració per unes fotografies de l'Associació Wagneriana publicades en el monogràfic d'Alexandre Cirici titulat *El arte modernista catalán* (1951) on es veu la sala principal de l'Associació, així com per tres fotografies que reproduïen les pintures de Gual per als plafons decoratius (*Las campanas del Greal*, de *Parsifal*; *Cornualla, el port* i *El jardí dels amants*, del *Tristany*). L'any 1992, Isidre Bravo tornaria a reproduir aquestes fotografies en el seu monogràfic dedicat a Gual. No va ser fins a la sortida al mercat d'antiquari l'any 2004 de vuit antigues proves fotogràfiques que es va ampliar el coneixement d'aquesta insòlita i desconeguda decoració. Aquestes fotografies van ser adquirides pel doctor Francesc Fontbona per a la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya,¹⁶ i corresponen a la temàtica de *Tristan und Isolde: Las velas blancas o el vaixell d'Isolda* (acte I), *Cornualla, el port* (acte I) i *El lloc de la cita* (acte II) (figures 1-3).

¹⁶ Eren un total de vuit proves fotogràfiques originals del total de les dotze pintures que decoraven l'Associació Wagneriana. Hi apareixen els títols manuscrits per l'autor i estan firmades per Gual. Llegat Joaquim Pena, Unitat Gràfica, BC. Francesc Fontbona va relatar per primera vegada aquesta troballa en el seu text FRANCESC FONTBONA, «Richard Wagner et l'art catalan», catàleg de l'exposició *Richard Wagner. Visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, Ginebra, Musées d'Art et d'Histoire, 2005, p. 50. La fotografia que s'hi reproduïa era del tema de *Parsifal*, «Camí del Greal», detall, p. 48.



Figura 3. *El lloc de la cita*, acte II



Figura 4. *Camí del Greal*, acte I



Figura 6. *El castell de Klingsor*, acte II



Figura 8. *Jardí de Klingsor. Les dones flor*, acte II



Figura 5. *Les campanes del Greal*, actes I i III



Figura 7. *Jardí de Klingsor. El llit dels vençuts*, acte II

Pel que fa a *Parsifal*, són cinc les proves fotogràfiques, d'un total de sis pintures, que es van reproduir íntegrament per primera vegada a l'exposició *Parsifal. La busca del Sant Grial*, Palau de les Arts Reina Sofia, València, 2008,¹⁷ en què es va oferir una aproximació al tractament d'aquesta òpera per Gual amb les fotografies *Camí del Greal* i *Les campanes del Greal* (acte I), *El llit dels vençuts* i *El jardí de Klingsor. Les dones flor* (acte II) (figures 4-8).

Sortosament, uns anys més tard i, novament, gràcies al Llegat Joaquim Pena conservat a la Biblioteca de Catalunya, van aparèixer les pintures d'Adrià Gual, el 22 de maig de 2009.¹⁸ Per primera vegada, ha estat possible contemplar la decoració completa realitzada per a l'Associació. Gairebé tots els autors que n'han parlat han coincidit a destacar-ne la gosadia compositiva de les dues sèries. Isidre Bravo va comentar que «són obres mestres fruit d'una síntesi especial entre forma, tema i composició»; Eliseu Trenc, per la seva part, destaca aquests plafons de la resta de la producció ornamental de Gual, i Francesc Fontbona en fa una va-

¹⁷ L'exposició va ser comissariada per Lourdes JIMÉNEZ amb motiu de la inauguració de la temporada d'òpera del Palau de les Arts Reina Sofia de València, precisament amb el *Parsifal* de Wagner amb direcció escènica del director alemany Werner Herzog. A l'exposició es van mostrar reproduccions de totes les fotografies completes en un apartat titulat «Adrià Gual (1872-1943). Decoració *Parsifal*. Associació Wagneriana de Barcelona», reproduït amb el mateix títol al catàleg de l'exposició: p. 23-25. Vegeu catàleg *Parsifal, la busca del Sant Grial*, amb text del mateix títol de la comissària i menció en p. 9 i 19, València, Palau de les Arts Reina Sofia, 2008.

¹⁸ Estaven conservats en un tub de cartó en el Llegat Joaquim Pena en la Secció de Música. Rosa Montalt, cap de la secció, va trobar aquestes teles enrotllades i va ser el doctor Francesc Fontbona, director de la Unitat Gràfica, qui els va identificar com els plafons de l'Associació Wagneriana de Gual. Aquell mateix matí, el doctor Fontbona em va comunicar per correu electrònic la troballa dels plafons. Després de l'estudi en directe de les pintures en la Biblioteca de Catalunya (juny del 2009), se'n va procedir a la restauració. Per encàrrec del doctor Fontbona i després de l'estudi de les fotografies de les teles, vaig poder realitzar-ne la catalogació per a la Biblioteca de Catalunya (setembre del 2009).

loració de conjunt a través de l'aparició de les antigues proves fotogràfiques: «montrent une conception audacieuse proche de l'expressionnisme». La veritat és que Gual ja havia fet altres treballs ornamentals basats igualment en els paràmetres simbolistes, com són els dos plafons per a una capella funerària realitzats durant l'estada a París l'any 1901 o, més tard, el realitzat per a la Maison Doré (1905), juntament amb Riquer, Urgell i Vancells, entre altres artistes, a més d'altres exemples com l'encàrrec per a la Casa Pla a la Via Laietana (de monocromia groga i un gran dinamisme plàstic de formes vegetals i arquitectòniques) o el treball en el nou estudi del fotògraf Audouard (al costat de la intervenció decorativa de Domènech i Montaner; 1905) i la decoració de pintura mural del pati interior de la Casa Durall, a la Bonanova (1911).

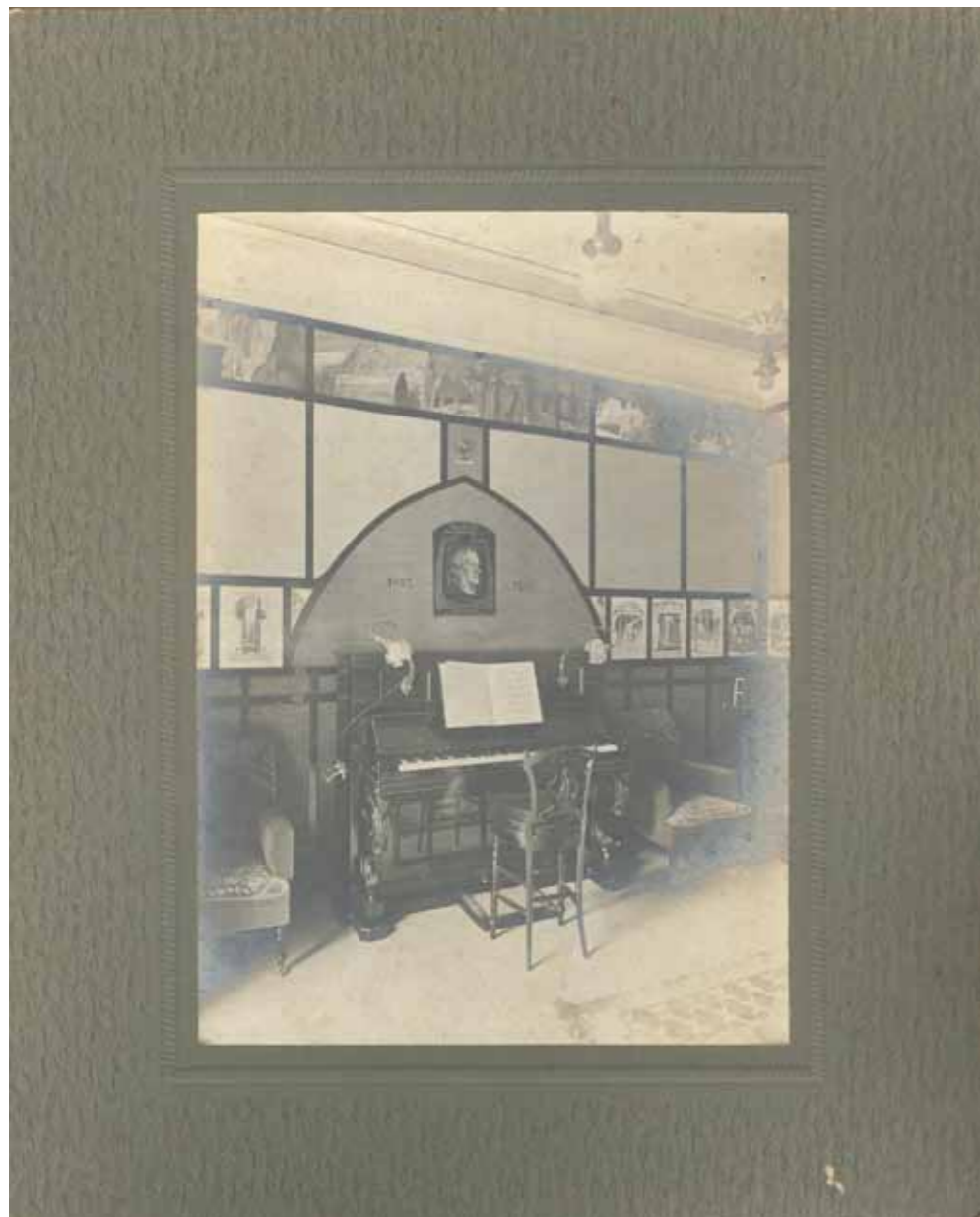


Figura 9.
Sala de l'Associació
Wagneriana. Obres sobre
Parsifal de Gual i Stassen
Biblioteca de Catalunya



Figura 10.
Ampliació del tema de
Parsifal de Gual i Stassen
Biblioteca de Catalunya



Figura 11.
Sala de l'Associació
Wagneriana, continuació de
Parsifal i *Tristan und Isolde*
per Gual i Stassen
Biblioteca de Catalunya

Després d'un estudi general de la decoració, tinc la impressió que Gual va realitzar el disseny del conjunt amb la col·laboració de Joaquim Pena i va fer un estudi previ del lloc que ocuparien els plafons a la sala. Es va concentrar en els temes del *Tristan und Isolde* i *Parsifal*, complementats pels dibuixos, molt figuratius, de l'il·lustrador alemany Franz Stassen (1869-1949) emplaçats sota les seves pintures. Es pot dir que Gual desenvolupa aquí a parts iguals les seves facetes d'escenògraf i de pintor, i realitza uns paisatges sintètics, exempts de figuració i centrats en el simbolisme de cada escena. Estudiant les fotografies originals de l'interior de la sala de l'entitat (conservades a la Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya; figures 9 a 11), es percep la distribució dels plafons decora-

tius en un nivell superior a manera de fris i simulant un entramat, emmarcats per unes faixes de fusta plana tallades perpendicularment les unes a les altres (aparentment, de color caoba). Un any abans, el 1902, Ramon Casas també havia realitzat el disseny per a la decoració de l'anomenada sala de La Rotonda, Cercle del Liceu, en un estil molt sobri, tot disposant les pintures entre uns marcs de caoba fixats al mur que, per la part inferior, emmarcaven els seients adossats a la paret i, a la part superior, tenien un casetonat recolzat en permòdols de fusta. També en el conjunt de la *Wagneriana*, igual que en el disseny de Casas (com va estudiar Francesc Fontbona a «L'art en el Cercle del Liceu»), es troba la mateixa sobrietat sense estridències de formes *art nouveau*, estil que ja per aquelles dates havia inundat la majoria de l'art modernista. Alexandre Cirici, l'any 1951, va comentar sobre aquesta decoració de l'Associació Wagneriana que s'assemblava a l'estil decoratiu anglès. Sota els plafons, i també fixats a aquests marcs, apareixen els dibuixos de Franz Stassen:¹⁹ una sèrie de catorze dibuixos dedicats a l'òpera *Tristan und Isolde* (1900) i quinze dedicats a *Parsifal* (1902).

Si tenim present les dates de publicació dels dibuixos d'Stassen (1900 i 1902) en combinació amb la tornada de Gual a París l'any 1902, podem datar la realització dels plafons i la decoració de la sala entre 1903 i 1904, anys en què Gual no va deixar de treballar i aprofundir en l'obra de Wagner amb el dibuix *El cant de Brangania* (1903) per a la revista *Joventut*, o la conferència oferta el març de 1904, «L'art escènica i el drama wagnerià», que tenia un caràcter conclusiu en l'estudi sobre l'obra escènica i teòrica del músic.

Un estudi detingut dels dibuixos de Franz Stassen ens porta a afirmar que aquests no tenen un sentit il·lustratiu, sinó que més aviat actuen com a símbols que tracten de mostrar i explicar el significat profund del drama musical, sense arribar a perdre la relació concreta amb l'obra, tot incorporant els leitmotiv musicals extrets de la partitura de Wagner, un recurs que ja va escollir Rogelio de Egusquiza en els seus aiguaforts sobre *Parsifal* en dates molt més primerenques com són el anys de la dècada de 1890.²⁰ A partir de les fotografies de l'Associació, observem una correspondència entre les pintures de Gual i els dibuixos d'Stassen. Existeix en aquests un profús decorativisme en la línia del *Jugendstil* més exuberant (figures 12 i 13), malgrat el realisme i la fermesa del dibuix, propis dels artistes alemanys.

¹⁹ Franz STASSEN (Hanau, 1869 - Berlín, 1949) va estudiar a la seva ciutat natal i a l'Acadèmia de Belles Arts de Berlín. Atret des de jove per la història, els contes i les llegendes alemanyes, als dinou anys (1888) va entrar en contacte amb l'obra wagneriana, que li va fer comprendre quin era el seu lloc. A partir d'aquell moment, va esdevenir habitual dels Festivals wagnerians, a més de fer-se amic personal de la família Wagner, especialment del fill del compositor, Siegfried. Stassen pot ser considerat un dels il·lustradors wagnerians alemanys per excel·lència, atès el gran nombre de publicacions sobre les obres del músic. S'até, a més, als cànons iconogràfics «imposats» des de l'òrbita del *Festspielhaus* de Bayreuth i a la imatgeria que s'hi generava amb els muntatges. Durant molt temps, Stassen va representar la plàstica wagneriana, dins de la qual va evolucionar des de les primeres il·lustracions de marcat accent *art nouveau* amb tendència al realisme fins a la grandiloqüència que inspiraven els Festivals des de la segona dècada del segle xx. La seva concepció de les obres wagnerianes va ser molt difosa en l'època a través d'àlbums d'il·lustracions de les òperes més representatives, com els temes de *Tristan und Isolde* i *Parsifal* que van servir per a la decoració de l'Associació Wagneriana. Ja em vaig ocupar d'Stassen a Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, «Nuevos prototipos femeninos para el cruce de siglos (XIX-XX): de la mujer germánica a la Isolda wagneriana», *Boletín de Arte*, núm. 21, Universidad de Málaga, 2000, p. 275-277. Jordi MOTA i María INFESTA van tractar oportunament dels seus treballs sobre l'obra de Wagner a *Pintores wagnerianos*, Barcelona, Ediciones Nuevo Arte Thor, 1988.

²⁰ Vegeu al respecte Javier BARÓN, «Los grabados de *Parsifal* de Rogelio de Egusquiza», catàleg de l'exposició *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, Santander, Museo de Bellas Artes, 1995, p. 69-75.

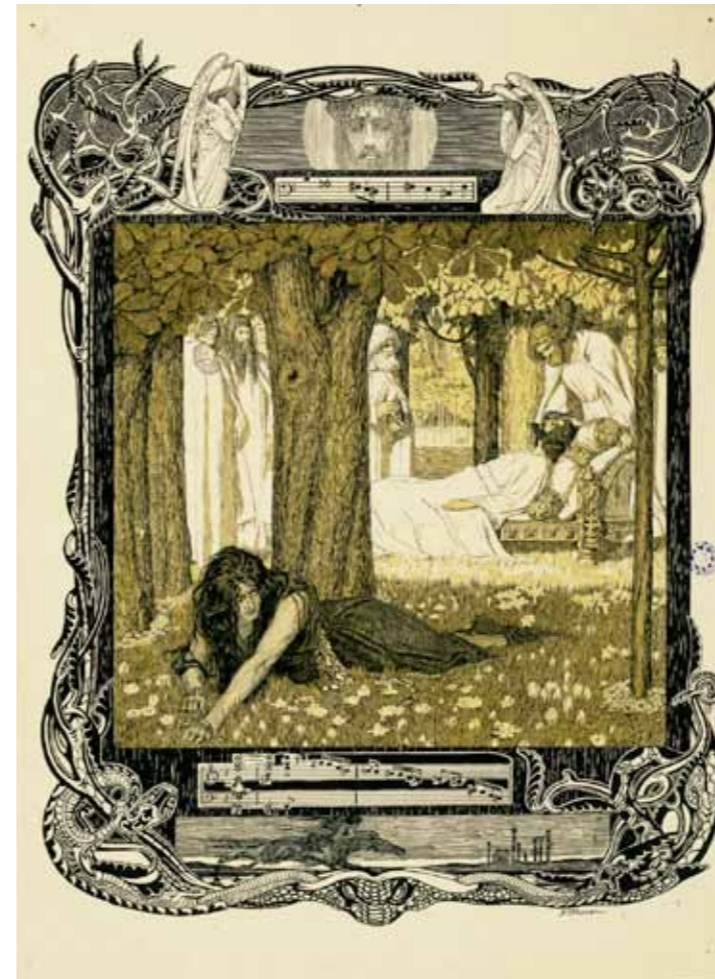


Figura 12.
Kundry i Amfortas (acte I)
Biblioteca de Catalunya



Figura 13.
Kundry i Klingsor (acte II)
Biblioteca de Catalunya

Era habitual que Stassen, en els seus primers anys de treball (dècades de 1890 a 1910), emprés a les seves il·lustracions una orla decorativa que emmarcava la composició i en què disposava formes vegetals entrelaçades que ocupaven tot l'espai, en una mena d'*horror vacui*, molt del gust de l'artista i de l'exuberant estil *art nouveau* en què treballava i que va anar abandonant progressivament en la seva pintura. Normalment, aquesta gran orla acostumava a dividir l'escena en dues parts diferenciades: per un costat, un o diversos protagonistes principals en un moment principal de l'òpera i, per un altre, en un nivell inferior o superior a l'escena principal, un personatge o una escena que té relació amb la primera i que, en la majoria dels casos, ofereix la indicació d'un moment anterior o posterior en forma explicativa. L'artista no utilitza la paraula per especificar que estem davant d'una escena wagneriana, sinó que fa servir les grafies musicals del pentagrama per exemplificar un moment exacte del drama.

Les il·lustracions d'Stassen justificarien l'atribució a Joaquim Pena de la decoració de l'entitat, i confirmarien que aquest era un gran afeccionat a comprar material divers en els seus viatges als teatres alemanys i a Bayreuth: croms, fotografies, calendaris, diapositives, àlbums d'òperes, etc. Coneixia de primera mà la iconografia wagneriana més canònica produïda als teatres alemanys i a Bayreuth, on va poder tenir coneixement directe de l'obra d'Stassen. Hi ha un article molt aclaridor del gust plàstic wagnerià de Joaquim Pena, escrit per ell mateix amb el significatiu títol de «En un aniversari. Iconografia wagneriana», on ens ofereix una extensa nòmina d'artistes, tot parant especial atenció en Franz Stassen:

Generalmente la obra wagneriana, en el teatro, por sus grandes dificultades, no puede tener aquella representación exacta que el maestro señala. [...] Por eso han venido las artes gráficas a dar una exacta representación de lo que pudiera y debiera ser la obra wagneriana, tan ricas en asuntos, que despiertan un gran interés pictórico o plástico. Así los motivos de inspiración han sido grandes, cultivando muchos artistas ese género, con fortuna, algunos [...] Cada asunto, cada personaje, cada situación en el drama de Wagner, es pictórico. Porque todo en su obra está ennoblecido. [...] Y como verdaderas obras maestras se encuentran las composiciones de Franz Stassen, sobre *Parsifal*, *Tristán*, *Tetralogía*, *Lohengrin* y *Tannhäuser*. Dan esas pinturas una representación exacta de lo que tiene que ser la obra wagneriana. Dos de estas reproducciones en esta plana, *Sigfrido* y *Lohengrin*. Aun cuando la ausencia del color y la reproducción borrando detalles, privan muchas de sus delicadezas, pueden dar una idea de lo que representan las pinturas de Stassen (Joaquim Pena, «En un aniversario. Iconografía wagneriana», *Jueves Artísticos de la Publicidad*, núm. 9, Barcelona, 13 de febrer de 1913).



Adrià Gual (Barcelona, 1872-1943)

Plafons Associació Wagneriana

Paisatges i elements arquitectònics escenogràfics de diferents actes de les òperes *Parsifal* i *Tristany i Isolda* de Richard Wagner. Dotze escenes ubicades a la sala de música de l'Associació Wagneriana, c. 1903-1904

Oli sobre tela d'aplicació mural, 39 x 105 cm i menors

Llegat Joaquim Pena, Biblioteca de Catalunya.

Fotografia dels plafons en el muntatge realitzat per a l'exposició.

Escenes de *Parsifal*

1. *Camí del Greal*, acte I, escena I
2. *Campanars del Greal*, acte I
3. *Castell de Klingsor*, acte II
4. *El jardí de Klingsor; el llit dels vençuts*, acte II
5. *Jardí de Klingsor o dones flor*, acte II, escena II
6. *Prat florit o encants del Divendres Sant*, acte III

Escenes de *Tristan und Isolde*

1. *Les velles blanques o el vaixell d'Isolda*, acte I, escena I
2. *Cornualla, el port*, acte I
3. *Espera al castell del rei Marke*, acte II
4. *Lloc de la trobada*, acte II
5. *Kareol, el castell de Tristany*, acte III, escena I
6. *Mort d'amor o trobada de les ànimes*, acte III

Així doncs, l'elecció d'aquests dibuixos de l'alemany per acompanyar els plafons decoratius de Gual sobre els mateixos temes està més que justificada. Després de la profusió d'il·lustracions plenes de simbolisme i personatges de la iconografia wagneriana que proposa Stassen, no sabem si Gual va optar per voluntat pròpia o per consell artístic de Pena per realitzar la seva decoració sobre *Parsifal* i *Tristan und Isolde* com si es tractés d'uns esbossos per a l'escena i amb una lectura molt cenyida a les acotacions del llibret. Hi veiem com s'inclina per la visió simbolista dels espais, tot efectuant una síntesi molt precisa i encertada dels principals escenaris dels dos drames i ajustant-se sempre a la divisió en actes en les sis pintures dedicades al *Tristan und Isolde*, on executa dues obres per a cadascun dels tres actes: *Les veles blanques o el vaixell d'Isolda* i *Cornualla, el port* (acte I); *Espera al castell del rei Marke* i *Lloc de la trobada* (acte II), i *Kareol, el castell de Tristany* i *Mort d'amor o trobada de les ànimes* (acte III) (figures 14 a 19). El mateix aproximadament fa amb els actes de *Parsifal*: *Camí del Greal* i *Campanars del Greal* (acte I); *Castell de Klingsor, El llit dels vençuts* i *Dones flor* (acte II), i *Prat florit o encants del Divendres Sant* (acte III) (figures 24 a 29).

Les obres presenten característiques semblants a alguns dels seus treballs per a l'escena més representatius, com els esbossos posteriors per al *Don Joan* (1908), particularment «L'illa de l'amor», o *El somni d'una nit d'estiu*, realitzat el mateix any i on l'estilització figurativa i cromàtica es porten a l'extrem, o l'oratori *Javier* (1930). L'estilització, el sintetisme, l'esquematisme, l'agosament de les composicions, la interpretació en alguns casos propera a l'expressionisme, el predomini de l'arabesc, el dramatisme de les visions representades i l'ajustament a l'essència dels drames fan d'aquest conjunt una de les obres més destacades i importants de la visió simbolista de Gual.

Per exemple, a *Tristan und Isolde*, identifiquem el vaixell de vela que porta Isolda en l'acte primer, *Les veles blanques o el vaixell d'Isolda* (figura 14), mogut per un vent impetuós (un símil amb l'actitud de la Isolda venjativa d'aquest primer acte), en una perspectiva audaç, amb les veles inclinades en tenses diagonals que ens traslladen amb la mateixa velocitat i el mateix impuls amb què la parella d'amants s'uneix després de beure el filtre en un amor apassionat i sense control. Per un altre costat, la perspectiva escollida no es gens habitual en les representacions escèniques, i recorda vagament un exercici cinematogràfic, un art nou que no era completament aliè a Gual.

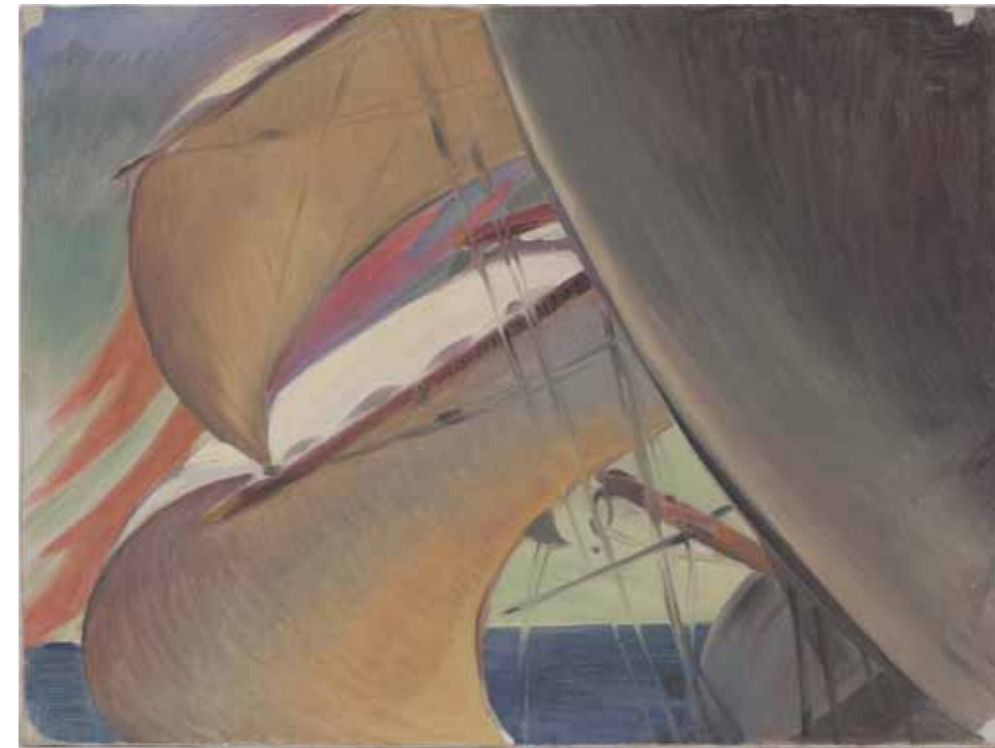


Figura 14.
Les veles blanques o el vaixell d'Isolda, acte I
Biblioteca de Catalunya



Figura 15.
Cornualla, el port, acte I
Biblioteca de Catalunya

A *Cornualla, el port* (figura 15), torna a triar una perspectiva de vista en altura, on apareix un cel amenaçador en forma d'una impressionant massa de núvols que formen un cumulonimbus, que bé podria simbolitzar la tempesta amorosa que ha sorgit entre els protagonistes i la tempestuosa travessia que han de realitzar fins a arribar al port de Cornualla, on el rei Marke espera el seu nebot Tristany i la vinguda de la seva promesa, Isolda. Gual hi utilitza els tons típicament simbolistes (violacis, blaus i verds), carregats en la tela amb poca matèria, molt sintetitzats, i hi juga amb la composició de la tela, molt més allargada que en els exemples anteriors i que converteix la gran massa de núvols en protagonista absolut; uns núvols que gairebé podrien simbolitzar l'arribada impetuosa dels amants que desafien les lleis morals i l'ordre establert.



Figura 16.
Espera al castell del rei
Marke, acte II
 Biblioteca de Catalunya

L'acte segon, l'exemplifiquen dues obres. La primera situa l'acció al castell reial de Marke a Cornualla, en un jardí amb arbres molt alts sobre l'estança d'Isolda (figura 16). Amb una pesada estructura arquitectònica tallada al darrere (la torre de guaita on se situa Brangäne per avisar Isolda de l'arribada de Tristany), tot el protagonisme el concentra la gran escalinata que dóna al jardí de l'amor, lloc de trobada dels amants, marcat pels xiprers i els tons blaus indicatius de l'escena nocturna. Potser sigui l'obra més escenogràfica de totes. Aquí, la factura és la pròpia d'un esbós, amb llargues pinzellades.



Figura 17.
Lloc de la trobada, acte II
 Biblioteca de Catalunya

La segona de les escenes es titula *Lloc de la trobada* (figura 17), i s'hi desenvolupa el duet d'amor entre els protagonistes. La narració del llibret és:

Llença'l brandó a terra [Isolda], on s'apaga a poc a poc. Brangüena se'n [sic] aparta esborronada i per una graonada externa puja a un marlet del palau, desapareixent a pleret. Isolda escolta i aguaita, començant amb timidesa, vers un caminal d'arbres. Empesa d'un daler [sic] qui creix sempre, s'atansa al caminal i aguaita amb més confiança. [...] Amb un gest sobtat d'entusiasme, revela que albira al lluny l'amat.

En aquest exemple, un dels de més gran bellesa, d'un lirisme encisador, ens torna a oferir una perspectiva del jardí de l'amor en una violenta diagonal, tot mostrant el camí per on ha d'aparèixer Tristany, i on la presència dels xiprers domina l'espai de la composició; uns xiprers que emparen la parella d'amants i que, alhora, simbolitzen amb la seva intensa verdor l'eternitat de l'amor que es professaven Tristany i Isolda i que es tradueix en el bell i enigmàtic duet d'amor que Wagner ens ofereix. La llum que s'esvaeix a l'esquerra de la composició i el misteri que presenta tot l'espai compostiu mostren que Gual coneix bé el simbolisme d'aquesta escena. En definitiva, podem concloure que el seu treball sobre el *Tristan und Isolde* és eminentment escènic i més líric i unitari en la captació de l'atmosfera, de l'ambientació, de les tonalitats, que els plafons més decoratius del *Parsifal*.

Figura 18.
Kareol, el castell de Tristany,
 acte III
 Biblioteca de Catalunya



En l'acte tercer, representat sota el títol de *Kareol, el castell de Tristany* (figura 18), s'aprecien referències a l'espai buit i nu del primerenc esbós del *Nocturn. Andante. Morat*, de 1895. Gual ens ofereix aquell panorama desolador amb què s'obre aquest acte, el castell de Kareol, lloc de la infantesa de Tristany del qual té tristos records i que presenta obscurs presagis per als protagonistes. En aquest cas, fa una composició molt lineal i posa un èmfasi especial en la línia de l'horitzó, que remet al mar des d'on arriba Isolda per salvar Tristany, un espai que contrasta molt amb el que ocupa el protagonista a la terrassa del castell, durant la seva llarga agonia. El gran til·ler que apareix a la dreta de la composició ofereix les branques nues per arrecerar el cos de Tristany moribund, mentre les seves fulles van caient, en clara simbologia de l'anguniosa pèrdua de les esperances i la vida de l'heroi.

L'última de les teles sobre *Tristany i Isolda*, titulada *Mort d'amor o trobada de les ànimes* (figura 19), es pot interpretar que tracta de la presència nocturna de les ànimes reunides després de la famosa *Liebstd* cantada per Isolda al final de l'obra, en una reinterpretació lliure de l'artista. Aquest més enllà és l'espai insondable i nocturn on els amants viuen el seu amor a la terra i units en la mort, sota una nit estrellada en què les ànimes emprenen el seu



Figura 19.
Mort d'amor o trobada de les ànimes,
 acte III (interpretació
 de l'artista de la mort d'Isolda)
 Biblioteca de Catalunya

camí a l'empara d'uns xiprers solitaris, símbol de l'eternitat i del trànsit de la terra al cel. Si seguim el llibret, hi podem veure aquesta interpretació de Gual en les paraules d'Isolda:

Mild und leise / wie er lächelt, / wie das Auge... // Quin somriure / dolç i plàcid! / Com mig-obre / ulls tan gràcils! / Oh, mireu-lo! / No'l veieu? / Flama viva / com radia;/ astre fúlgid, / com va amunt! [...] / Sols jo escolto / com envia / eixa excelsa / melodia? [...] / Clara sona / com m'enrodona! / Són onades / lleus dels aires? / Són boirades / plenes de flaires? / Com s'eixamplen, / com s'agiten? / Dec flairar-les? / Dec sentir-les? / En ses ones / dec banyar-me? / Ses aromes / embriagar-me? / En eix ample torrent, / en eix so omnipotent, / en eix tot, vida / de l'univers, / llençar-se, / negar-se... / oh, inconscient! / goig suprem!

L'atmosfera gairebé onírica, submergida en tons blaus, i el simbolisme implícit d'aquesta nova lectura de la mort dels amants converteixen aquesta obra en una de les més destacades de tota la sèrie de plafons wagnerians de Gual, tot codificant una nova iconografia per al final de l'òpera, una atmosfera gairebé abstracta que connecta perfectament amb aquella dimensió espiritual de la unió de les ànimes que, en el panorama plàstic europeu, van representar l'italià Gaetano Previati amb el seu *Paolo e Francesca* (1901) o, sobre el mateix tema, Umberto Boccioni també amb el seu *Paolo e Francesca* (1908-1909).



Figura 20.
Camí del Greal, acte I
Biblioteca de Catalunya

En les pintures sobre *Parsifal*, Gual es mostra més decoratiu, menys sintètic que en la proposta anterior. Comença el seu treball amb l'associació entre el Montsalvat wagnerià i les muntanyes de Montserrat i les semblances amb l'arquitectura de Gaudí, com faria novament, anys més tard, en els esbossos i dibuixos de l'obra *Montserrat* (1932). En aquest cas, ens ofereix unes imatges insòlites i misterioses amb unes perspectives i una traducció plàsticament expressionista en la seva visió del *Camí del Greal* i els *Campanars del Greal*, que incideix en el simbolisme del drama wagnerià (acte I) del camí que emprèn el «pur beneit» de Parsifal per acompanyar Gurnemanz fins a Montsalvat. Gual sintetitza aquest primer acte en el camí a Montsalvat, però divideix l'escena tal com apareixia en l'acotació del llibret:

L'escena és començada a transmutar-se d'esquerra a dreta, insensiblement. [...] De poc en poc, mentre que Gurnemanç i Parcival sembla que caminin, la transmutació de l'escena ha esdevinguda més i més perceptible: el bosc desapareix i en els murs de roques qui'l substitueixen s'obre una porta per on ambdós personatges també desapareixen. Va apareixent un enfilall de galeries qui munten, obertes en les roques, per les quals d'en tant en tant hom veu passar aquells. Mentretant se senten sòns de trompetes qui s'eixamplen dolçament i après tritlleigs de cloques sempre més propers. L'escena s'és transmutada per complert, apareixent la grandiosa nau del temple del Grial: un peristil sosté la volta de la cúpula central, qui dóna pas lliure a la llum i dessota la qual i ha el refetor [...].

En *Camí del Greal* (figura 20), ens presenta un paisatge tortuós, resolt amb unes pinzellades molt soltes, gairebé pròpies d'un esbós. En el seu tractament expressionista, l'obra es distingeix de la resta dels exemples d'aquesta sèrie sobre *Parsifal*.



Figura 21.
Campanars del Greal, acte II
Biblioteca de Catalunya

Per als *Campanars del Greal* (figura 21), Gual es deté en l'entorn de Montserrat i ens ofereix, a l'esquerra de la composició, la característica silueta de les muntanyes en un marc de xiprers, un dels simbolismes preferits en la seva obra, molt repetit en la sèrie sobre *Tristan und Isolde*. Els colors del capvespre incideixen sobre les torres, revestides del tradicional trencadís utilitzat per l'arquitecte Gaudí, en aquesta evocació de la seva arquitectura, freqüent en Gual en altres exemples posteriors. La pau i l'espiritualitat de l'ambient, juntament amb els coloms que nien en una de les torres del lloc sagrat, ens donen les claus de l'indret privilegiat i retir espiritual de la comunitat del Greal. Aquí, la paleta oscil·la entre els tons rosacis, grocs i violacis que caracteritzaran tota la sèrie sobre *Parsifal*. Al contrari d'altres artistes coetanis que van tractar el mateix tema, com ara Mariano Fortuny y Madrazo, Odilon Redon o Jean Delville, Gual s'allunya del tò mistic, fosc, de misteri, que envolta l'últim drama wagnerià, i expressa a les seves teles una alegria vital poc freqüent en altres traduccions; els colors emprats, el sintetisme i la llibertat de les composicions, la selecció de temes no expressats escènica a l'obra... confereixen un caràcter innovador a la seva interpretació de *Parsifal*.

De tot el cicle sobre *Parsifal*, és l'acte segon al qual Gual dedica més atenció, amb tres obres al·lusives: *Castell de Klingsor*, que obre el segon acte; *El lliit dels vençuts*, i *Les dones flor*, tot realitzant-ne una interpretació inusual i il·lusòria plena de simbolismes i amb una gamma de colors que va dels vermells als grocs i els violetes i que reforça encara més si cal la naturalesa fantàstica i simbòlica del regne de Klingsor.



Figura 22.
Castell de Klingsor, acte II
Biblioteca de Catalunya

El món màgic i fantasmagòric del *Castell de Klingsor* (figura 22), ubicat al vessant septentrional del nord de l'Espanya gòtica, es mostra en tot el seu esplendor, sense cap referència al món àrab, com sí que van fer altres artistes que van il·lustrar l'escena, com ara Rogelio de Egusquiza. Gual s'ajusta a l'acotació del llibret per oferir-nos les claus d'aquest món obscur, enigmàtic, on habiten el pecat i la perversió en contrapunt al regne de Montsalvat:

Castell encantat de Klingsor. Masmorra en una torre, oberta de part de dalt. Uns graons de pedra condueixen al marge emmarletat de la muralla. La fosca cobreix la part més pregonada, on s'hi davalla per un relleix del propi mur qui forma'l sol de l'escena. Instruments de màgica i atuells de nigromància, escampats arreu.

Gual proposa, amb la serp i la calavera, anunciar les arts fosques i l'entorn misteriós del castell de Klingsor. La composició de colors estridents i les referències arquitectòniques són congruents amb el simbolisme de Klingsor. El mag, des de la seva talaia, espera pacientment l'anihilació de tots els cavallers del Greal i la mort d'Amfortas com a successor del Montsalvat, després de la ferida que havia rebut el rei en el costat amb la llança de Crist i que ara està en poder del mag. Les seves habilitats es reforcen amb l'autoritat que exerceix sobre la figura de Kundry, condemnada a vagar sense descans per haver-se rigut de la figura de Crist portant la creu i qui, amb els seus encants femenins, ha d'atraure al seu allunyat domini els cavallers del Greal fins a anorrear-los i, en aquest cas, inclòs també Parsifal, l'heroi promès. Gual, en aquestes tres obres dedicades al regne de Klingsor, no escull moments exactes del drama, sinó que en fa una lectura global i extreu tot el simbolisme dels espais per què transiten els personatges de l'obra.



Figura 23
Jardí de Klingsor. El lliit dels vençuts, acte II
Biblioteca de Catalunya

Les serps i les calaveres, els colors impossibles que tenyeixen un cel misteriós, l'ús de colors plans sense cap més tractament de les ombres... no només apareixen en el *Castell de Klingsor*, sinó també en la resta de les obres pertanyents a aquest segon acte. Wagner inclou en el llibret una minuciosa acotació per detallar l'exuberància de la natura luxuriosa que s'obre pas davant del seu jardí de dones flor, eternes encantadores dels guerrers que custodien el Greal:

Desapareix ensorrant-se depressa amb tot el castell [de Klingsor]; a l'ensem munta en lloc d'aquest un jardí encantat. [...] L'escena s'és transformada en un jardí ple de vegetació tropical; arreu esplèndides flors d'ufana luxuriosa. Al fons, el verger és clos per els marlets de la muralla, flanquejada dels murs en relleix i les terrasses del propi castell, del més ric estil àrab. [...] Parcival és dret dalt de la muralla, esguardant meravellat el jardí. De tots indrets, tant del jardí com del palau, ixen corrent i en desordre xamoses noies, de primer d'una a una i després en gran nombre; van abillades amb uns tenuus vels de colors delicades, simulant que s'han cobert amb ells apressadament, com si acabessin de despertar esglaiades.

Tal com veiem, però, Gual s'aparta d'aquesta acotació i realitza una interpretació lliure i eminentment simbòlica del jardí encantat de Klingsor. Els dos arbres que ens presenta com a porta d'entrada al *Lliit dels vençuts* (figura 23) són dues figures femenines convertides en arbre a l'espera de l'alliberament per part dels monjos guerrers de Montsalvat per poder actuar com a encantadores, com a bruixes, fins a matar-los. La reconeguda *femme fatale* de la fi del segle troba aquí ressò no només en la figura enigmàtica i complexa de Kundry, sinó en tota la legió de dones flor que habiten als dominis del jardí de Klingsor. Al fons de la composició, apa-

reix el gran arbre de la vida com a eix del món, amb tot el simbolisme que té implícit per a les diferents cultures des de l'Antiguitat i que, principalment, connecta el món superior amb el submón. L'arbre està flanquejat per dos xiprers, i rivalitza amb la gran figura de la serp mare, d'enormes dimensions i que està enrotllada en l'arc de benvinguda al jardí, entre els dos arbres-dona. Així, novament, hi trobem connectada la simbologia del pecat etern i Eva amb la dona i el jardí prohibit.



Figura 24.
Jardí de Klingsor o dones flor, acte II
Biblioteca de Catalunya

Una de les obres més fascinants d'aquesta sèrie és la delirant i imprevisible *Les dones flor* (figura 24); veritables flors que emergeixen de les aigües misterioses en tons vius de violetes, grocs, vermells, blaus intensos; es mostren etèries i emuladores de cants de sirena, en un intent per atraure el jove Parsifal. Aquestes dones flor estan brillantment interpretades per Gual en la seva concepció simbòlica i totalment allunyada de les propostes escèniques de Wagner. La representació té un lirisme captivador i sinuós, en un estil *art nouveau* desconcertant i oníric, de colors violents exposats amb pinzellades curtes i llargues que s'alternen en un moviment frenètic, com el mateix cant evocador de les dones flor, i acaba sent del tot sorprenent en la seva interpretació en emplaçar-hi la figura de Kundry emergint del gran arbre central d'on pegen les garlandes. Aquí, Gual realitza tot un exercici d'evocació totalment inèdit en les representacions d'aquest moment del drama:

La veu de Kundry: Ací resta, Parcival! / Te dona'l goig son salut coral! / Puerils amadores, deixeu-lo sol / flors prompte marcides, / pel vostre passatemp no és el noi. / Cap dins! Ple de ferides, /

llà us espera mant heroi. [...] // Parcival esguarda amb timidesa vers l'indret d'on venia la veu. Llà'l tou de flors s'és entreobert, devenint ara del tot visible una fembra jove, de beutat suprema —Kundry completament transformada,— asseguda damunt un jaç de flors, i amb fantàstica vestidura d'estil ressemblant alarb, qui li vela lleugerament les formes // Percival: No és somni tot acò que veig? / (Romanent encara lluny.)



Figura 25.
Prat florit o encants del Divendres Sant, acte III
Biblioteca de Catalunya

Tanca el cicle sobre *Parsifal* una bonica tela, *Prat florit o encants del Divendres Sant* (figura 25), un paisatge primaveral amb ametllers en flor que condueix al miracle de Divendres Sant amb què acaba l'òpera, plena d'esperança respecte del futur del seu protagonista, Parsifal, hereu de Montsalvat i de la saviesa. Gual s'hi fa ressò de l'exaltació mística de la naturalesa que té en aquest acte III el seu moment culminant. Parsifal diu en el llibret:

Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön!... Oh, com me sembla'l prat avui més bell! / Prou que admirables flors trobí / que fins el cap frisoses m'enramaven, / prô mai no he vist tan bell floret / de grífols, tanyis i poncelles, / ni'l baume llur fou mai tan dolç, / ni res tan íntim no m'han dit. / Gurnemanç: Co és del Sant Divendres l'encís!

En un format molt apaïsat, juga amb la composició tot presentant-hi el llarg camí que ha recorregut Parsifal després d'haver recuperat la Sagrada Llança a Klingsor i reconèixer el veritable misteri del Greal, amb la qual cosa es revela com el successor d'Amfortas. Novament, la síntesi plàstica és la principal característica d'aquesta obra, que ens remet a la influència de Puvis de Chavannes. La subtileza i el simbolisme dels arbres florits del primer terme, el matí primaveral il·luminat per un cel clar i les muntanyes de Montserrat, l'indret on Gual situa el Montsalvat wagnerià, són el camí a la salvació.



Figura 26.
Plafons triangulars dels àngels custodis del Greal i la Sagrada Llança

Figures 27 i 28.
Àngel portant la Sagrada Llança i el calze del Sant Greal



Figura 29.
Àngels de *Parsifal*, Franz Stassen
Biblioteca de Catalunya



Figures 27 i 28.
Àngel portant la Sagrada Llança i el calze del Sant Greal.
MAE, Institut del Teatre, Barcelona



Per últim, al voltant d'aquest *Parsifal*, Gual va realitzar dos preciosos plafons triangulars (MAE, Institut del Teatre) per a un espai simètric que acomboien a tall d'escortes la figura de Wagner en una litografia emplaçada sobre del piano (figura 26). Es tractava de dos àngels, de belles formes i estètica simbolista, amb un tractament de delicats matisos cromàtics i gran subtileza d'arabescos, que porten l'un, la Sagrada Llança d'Amfortas (figura 27) —la llança de Crist, amb què Klingsor el fereix mentre Kundry el sedueix—, i l'altre, el calze del Greal (figura 28), que servia d'aliment regenerador per a la comunitat del Greal.

Amb aquests símbols es tancava el cicle wagnerià de Gual, la decoració de l'entitat presidida per la figura agegantada de Richard Wagner custodiat per les santes relíquies de l'última de les seves obres, per la qual els membres de l'Associació Wagneriana, Joaquim Pena; Domènech i Montaner, i Gual, entre altres, sentien veritable devoció. Gual, en aquest cas, en fa un tractament figuratiu que recorda vagament els dibuixos que il·lustren el *Parsifal* de la decoració de la *Wagneriana*, realitzats per Franz Stassen. L'estilització de les figures, els arabescos i el sintetisme emprat l'equiparen al mestre alemany, coetani de Gual. La seva expressió, però, és molt més delicada en la riquesa del traç i l'ús de suaus cromatismes (figura 29).

Tornant ara al treball de Gual, i a tall de conclusió, si l'haguéssim de comparar amb una altra obra de la iconografia wagneriana, no més podríem fer-ho amb el *Lohengrin* de Pau Roig (1900) o amb l'arc escultòric sobre *Les valquíries* del Palau de la Música Catalana (c. 1908) per la seva audàcia compositiva, el sintetisme poc habitual en la pintura catalana modernista i l'herència del simbolisme evocador de Puvis de Chavannes, après per tots dos artistes catalans després de viatjar a París, així com en l'escultura modernista. En conclusió, es pot afirmar que, tal com demostren les antigues fotografies de la decoració de la seu de l'Associació Wagneriana, el resultat final del treball de Gual és una de les obres més destacades i representatives del simbolisme plàstic, a més d'esdevenir per propi dret una de les millors composicions decoratives conegudes sobre els temes tractats. La seva modernitat i la lectura simbòlica que efectuen les pintures en situen l'autor al capdavant dels intèrprets plàstics de la iconografia wagneriana.

Selecció bibliogràfica

Cito, sense pretensió d'exhaustivitat, estudis apareguts al voltant del wagnerisme artístic i la seva recepció a Europa: Martine Kahane i Nicole Wild, *Wagner et la France*, catàleg de l'exposició, Bibliothèque nationale-Théâtre national de l'Opéra de Paris, Ed. Herscher, 1983; *Die Nibelungen: Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, catàleg de l'exposició, a cura de W. Storch, Ed. Prestel, Munich, 1987; Catherine Massip, E. Vilatte, *Wagner, le Ring en images*, catàleg de l'exposició, Bibliothèque nationale de France, París, 1994; Günter Metken, «Une musique pour l'oeil. Richard Wagner et la peinture symboliste», en catàleg de l'exposició *Paradis perdu. L'Europe Symboliste*, comissari general Jean Clair, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Flammarion, del 8 de juny al 15 d'octubre de 1995: pp. 116-123; *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*, a cura de Jordi Mota i Maria Infiesta, Ed. Grabert, Tübingen, 1995; *Richard Wagner, visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, comissari Paul Lang, Genève, Musées d'art et d'histoire, Musée Rath, del 23 de setembre de 2005 al 29 de gener de 2006; Timothée Picard, *L'Art Total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR, Presses Universitaires de Rennes, 2006; *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, comissari Paolo Bolpagni, Venècia, Palazzo Fortuny, 8 de desembre de 2012 – 8 d'abril de 2013, Fondazione Musei Civici di Venezia, Skira editore, 2013.

Pel que fa a Catalunya, els estudis sobre la recepció de Richard Wagner i el wagnerisme són nombrosos, per la qual cosa m'he limitat a citar els que tracten del fet artístic:

ALIER, Roger (1993). *Richard Wagner a Barcelona*, catàleg d'exposició, Barcelona, Cercle del Liceu.

BRAVO, Isidre (1983). «L'escenografia wagneriana a Catalunya», a *Presència de Wagner (1883-1983)*, a *Serra d'Or*, any XXV, núm. 281, Barcelona, febrer.

— (1983), textos. Catàleg de l'exposició *Espais wagnerians*, Barcelona, Institut del Teatre, Palau Güell.

COCA, Jordi; Carles BATLLE, i Isidre BRAVO (1992). *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*, Barcelona, Diputació de Barcelona-Àmbit Serveis Editorials.

FONTBONA, Francesc (2005). «Richard Wagner et l'art catalan», catàleg de l'exposició *Richard Wagner. Visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, Ginebra, Musées d'Art et d'Histoire, p. 48-55.

GUAL, Adrià (1903). «Cant de Brangania», *Joventut*, núm. 151, Barcelona, 1 de gener, p. 9.

— (1908). «L'art escènica i el drama wagnerià», a *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana 1902-1906*, Barcelona, Associació Wagneriana, p. 115-144.

— (1934). «De plàstica wagneriana», dimarts, 20 febrer.

— (1960). *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos.

JANÉS, Alfonsina (1983). *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Fundació Salvador Vives i Casajuana, Ajuntament de Barcelona.

JIMÉNEZ, Lourdes (1997). «Escenografías wagnerianas en Cataluña: distintas propuestas formales a la introducción del wagnerismo en la época del Modernismo», *Boletín de Arte*, núm. 18, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, p. 233-247.

— (1999). «Introducción de la iconografía wagneriana en la Barcelona de la Restauración (1882-1885)», *Boletín de Arte*, núm. 20, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, p. 211-236.

— (2000). «Nuevos prototipos femeninos para el cruce de siglos (XIX-XX): de la *mujer germánica* a la *Isolda wagneriana*», *Boletín de Arte*, núm. 21, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, p. 263-288.

— (2000). «La recepció de la imatge wagneriana pels modernistes catalans», *Revista de Catalunya*, núm. 154, setembre de 2000, Barcelona, Fundació Revista de Catalunya, p. 53-74.

— (2004). «La reforma del drama wagneriano y los artistas españoles. Afinidades teóricas con Appia. Rogelio de Egusquiza, Mariano Fortuny y Madrazo y Adrià Gual», text catàleg de l'exposició *Adolphe Appia. Escenografías*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, del 5 de mayo al 6 de junio de 2004, Fundación Pro Helvetia, p. 77-104.

— (2005). «*Parsifal* y España (1882-1914): entre la redención y el deseo», programa de mano *Parsifal*, temporada 2005, Teatro de la Maestranza, Sevilla, p. 29-38.

— (2005). Fichas de artistas españoles: Rogelio de Egusquiza, Mariano Fortuny y Madrazo, Salvador Dalí, Antoni Tàpies, Joan Brossa, per al catàleg de l'exposició *Richard Wagner. Visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*. Musée Rath, Ginebra, del 22 de setembre 2005 al 29 de gener de 2006.

— (2005). «Richard Wagner, del deseo al amor libre», *Paradigma, revista universitaria de cultura*, núm. 1, Universidad de Málaga, p. 36-40; a <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/951/Jimenez20Fernandez20L.pdf?sequence=1>.

— (2007) (comissària). *Imatges de L'anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, catàleg de l'exposició, Palau de les Arts Reina Sofia, Generalitat Valenciana, València, abril-maig.

— (2007). *La vida y la muerte de Tristán e Isolda por Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, catàleg de l'exposició, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

— (2008). «*Tristan und Isolde*: su proyección en la literatura y las artes plásticas», programa de mà *Tristan und Isolde*, temporada 2007-2008, Teatro Real, Madrid, p. 122-131.

— (2008) (comissària). *Parsifal. La busca del Sant Grial*, catàleg de l'exposició, Palau de les Arts Reina Sofia, Generalitat Valenciana, 25 d'octubre - 7 de novembre.

— (2008). «*Parsifal*, una aproximación iconográfica a la última obra de Wagner», programa de mà *Parsifal*, temporada 2008-2009, Palau de les Arts Reina Sofia, València, p. 130-155.

— (2009). «*Tristan und Isolde*: de la leyenda al universo escénico», programa de mà *Tristán e Isolda*, temporada 2008-2009, Teatro de la Maestranza, Sevilla, p. 13-21.

— (2010). «Parsifal. El contexto», a *Temporada d'Òpera 2010-2011*, Gran Teatre del Liceu, Amics del Liceu, p. 94-97.

— (2011). «*Die Walküre*. Una historia de amor. La recepció por los artistas», programa de mà *La valquiria*, temporada 2011-2012, Teatro de la Maestranza, Sevilla, p. 21-31.

— (2013). «El hombre y la naturaleza», *Wagner. Eternamente moderno* (Bicentenario de Wagner), Babelia núm. 1.115, *El País*, Madrid, 6 d'abril de 2013, p. 10-11. Vegeu també l'edició digital de l'article a http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/21/actualidad/1363870290_710654.html, i la galeria d'imatges amb comentaris inclosos a l'apartat «Iconografía wagneriana»: <http://elpais.com/especiales/2013/wagner/>.

— (2013). «Gual, entre Wagner i Appia», dossier Adrià Gual, *Serra d'Or*, núm. 640, Barcelona, abril, p. 63-66 (p. 303-306).

— (2013). «Iconografía wagneriana en la obra de Sert. Un Parsifal desconocido dedicado a Joan Maragall», *Revista Haidé*, núm. 2, Estudis Maragallians, Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, en premsa.

— (2013). «El estreno del Anillo del Nibelungo (1876). Un modelo de renovación escénica», programa de mà *Das Rheingold*, temporada 2013-2014, Teatro Campoamor, Oviedo, en premsa.

— (2013). «Joaquim Pena, coleccionista y promotor wagneriano», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Sant Jordi*, Barcelona, en premsa.

MARCO, Ricard (2007). «Joaquim Pena i la projecció d'imatges wagnerianes amb llanterna màgica», catàleg de l'exposició *Imatges de l'Anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, comissària Lourdes Jiménez, València, Generalitat Valenciana, Palau de les Arts Reina Sofía, abril-maig, p. 13-16.

MONTALT, Rosa (comissària) i FRANCESC FONTBONA (assessorament) (2013). *Wagner col·leccionat per Joaquim Pena*, Biblioteca de Catalunya, maig-juny, exposició en línia: <http://www.bnc.cat/Exposicions/Wagner-col·leccionat-per-Joaquim-Pena/Continguts-de-l-exposicio>.

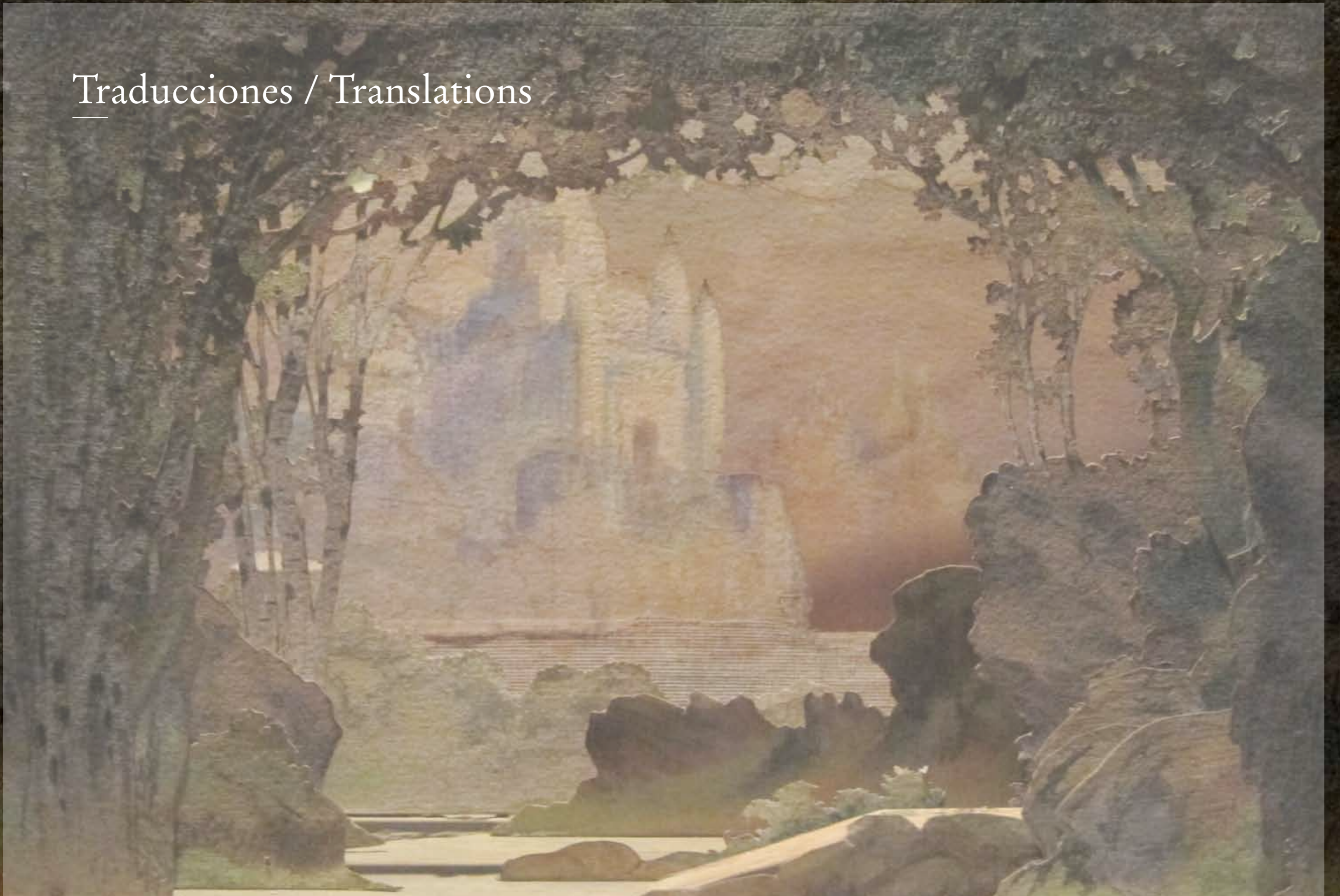
MOTA, Jordi, i María INFESTA (1988). *Pintores wagnerianos*, Barcelona, Ediciones Nuevo Arte Thor.

PENA, Joaquim (1902). «La tarjeta postal wagneriana», *España Cartófila*, II, Barcelona, p. 128.

— (1913). «En un aniversario. Iconografía wagneriana», *Jueves Artísticos de la Publicidad*, núm. 9, Barcelona, 13 de febrer.

TRENC BALLESTER, Eliseu (1988). «El wagnerisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910)», a *Miscel·lània Joan Gili*, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 559-584.

Traducciones / Translations



PRESENTACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

El wagnerismo arraigó en Cataluña con cierto retraso con respecto a otros países europeos pero, una vez estuvo consolidado, alcanzó una gran relevancia. La música de Wagner había sido introducida entre nosotros por Josep Anselm Clavé en 1862, pero con un carácter más anecdótico que decisivo. En la década siguiente, el médico y compositor Josep de Letamendi fue el verdadero introductor de Wagner en Cataluña al darlo a conocer a su discípulo Joaquim Marsillach, quien le daría el impulso decisivo.

La devoción por la obra del gran compositor alemán no sólo arraigó en el ámbito musical, sino también en otros sectores de la cultura. Su éxito procedía, por un lado, de la identificación con los ideales del catalanismo, movimiento para el que el wagnerismo suponía un nacionalismo musical llevado a las últimas consecuencias; por otro lado, del prestigio que el mundo germánico tenía entre los ambientes modernistas, impulsores de la cultura catalana a finales del siglo XIX y a comienzos del siglo XX.

En 1901 nació la Associació Wagneriana de Barcelona, entidad promotora de conciertos, conferencias y publicaciones musicales, y el wagnerismo catalán quedaba definitivamente consolidado. Esta exposición que ahora se presenta en el Museo de Historia de Cataluña pone de manifiesto las conexiones de Wagner entre nosotros. Uno de los artífices que más contribuyó fue Adrià Gual, hombre de cultura «renacentista»: ilustrador, pintor, escenógrafo, autor y director de teatro, cineasta... Un creador de gran valía, referente del modernismo, que debe a la teoría artística wagneriana una parte importante de su maestría en nuestro mundo cultural.

La muestra, además de presentar como piezas clave los plafones decorativos del barcelonés para la Asociación Wagneriana, exhibe obras coetáneas de otros artistas que nos hacen entender la fascinación que ejerció Richard Wagner como uno de los grandes definidores, desde el corazón de Europa, del modernismo catalán. Os invito a visitarla y a constatar, una vez más, como nuestra cultura nunca ha sido una cultura aislada, sino abierta a todas las influencias y con vocación, a su vez, de influir y de proyectarse al mundo.

Ferran Mascarell

Consejero de Cultura

BICENTENARIO WAGNER

La primavera de 2011 unas veinte entidades vinculadas a la cultura en Cataluña se reunieron para compartir los proyectos que estaban preparando para la celebración del bicentenario del nacimiento de Richard Wagner. La intención era dar un sentido unitario a los distintos acontecimientos conmemorativos y, en la medida de lo posible, poner en común algunas ideas para invertir recursos y potenciar su resultado. La coordinación de todo este proyecto se encargó a la asociación Amics del Liceu.

El resultado ha sido la programación de una serie de actos de distinto cariz, dada la diversidad de las entidades participantes, con un abanico tan rico de actividades que pone de manifiesto que la herencia wagneriana ha dejado una huella que aún perdura y que se extiende desde la calle hasta los foros más sofisticados de nuestra cultura. La recopilación de todas las programaciones musicales, actividades académicas, actos en la calle, cine, exposiciones... se ha recogido en la web www.bicentenariwagner.cat, que en el transcurso del año se ha ido actualizando.

La obra de Wagner influyó de forma destacada en el modernismo catalán e incidió en muchas de sus manifestaciones: la filosofía, la literatura, las artes plásticas, el teatro y evidentemente en la música. La iconografía wagneriana aparece en todas partes, en retratos, dibujos, caricaturas, esculturas, ornamentaciones arquitectónicas, pintura, etc., y los personajes de sus obras arraigados en leyendas nórdicas sirvieron de inspiración a los principales artistas del momento y se adaptaron a las tendencias y modas que marcaban la evolución artística de aquella época.

Amics del Liceu había previsto, en un principio, organizar una exposición sobre Wagner y Cataluña. Se había empezado a trabajar en un proyecto ambicioso y de gran formato. El reto era difícil y las circunstancias económicas actuales actuaron a contrarriente. Sin embargo, el encargo de la coordinación del Bicentenario Wagner propició el conocimiento de otras entidades que compartían la pasión wagneriana y que tenían preciados tesoros que, por sí solos, ya valían una exposición, como sucedió con la Biblioteca de Catalunya.

El Grupo Wagner de Amics del Liceu había encargado el comisariado de su exposición a la historiadora malagueña Lourdes Jiménez. Su conocimiento de la obra wagneriana en Cataluña la había llevado a indagar por todos los rincones y conocía a todas las personas vinculadas con la obra y con los artistas catalanes del momento. De ahí surgió la oportunidad de sacar a la luz unos plafones inéditos de Adrià Gual que le había mostrado el Dr. Francesc Fontbona, con quien ella había colaborado en varias ocasiones, y que casualmente aparecieron un 22 de mayo, día del nacimiento del compositor.

RICHARD WAGNER Y LOS ARTISTAS

Esta exposición nace dentro del marco del Bicentenario Wagner en Barcelona y es fruto de un largo proceso de investigación en torno a una hipótesis de trabajo, la de dar a conocer la iconografía wagneriana en Catalunya y situarla en el lugar que le corresponde, especialmente por lo que se refiere a las artes plásticas de finales del siglo XIX y primeros años del XX, en los que tiene lugar una influencia destacada del wagnerismo que, como fenómeno de auténtica moda cultural, se extiende a todas las expresiones, desde la literatura a la música o las artes, y goza de una difusión importante en Europa para ser interpretado desde todas las estéticas, desde el naturalismo al simbolismo o el *art nouveau*.

El tema no había sido objeto de una exposición específica en España, y después de años de investigación para mi tesis doctoral, aquí se presenta una ajustada síntesis del trabajo.¹ En la muestra tienen un protagonismo absoluto la figura de Adrià Gual y los plafones por él realizados para la Associació Wagneriana de Barcelona (c. 1903-1904), que constituyen uno de los conjuntos decorativos más interesantes y destacados en torno a la iconografía wagneriana, en lógica conclusión del movimiento cultural llevó a la ciudad condal a ser de las más destacadas en cuanto a la recepción de la influencia del músico alemán y la adopción de sus teorías artísticas y musicales dentro del modernismo.

Desde el punto de vista metodológico, entre los parámetros escogidos para realizar el comisariado de la exposición figura la intención de mostrar la amplia difusión de la iconografía wagneriana en todas las disciplinas artísticas, desde la pintura a la ilustración, el dibujo, las artes gráficas, la caricatura, la escultura, la joyería y las postales y cromos, todos los cuales dan buena cuenta de la recepción de dicha iconografía por parte de nuestros artistas así como del grado de popularización alcanzado por esta, especialmente entre los representantes de la segunda generación modernista. El catálogo sigue las mismas pautas escogidas para la exposición: una aproximación inicial al wagnerismo artístico europeo y el coleccionismo en Bayreuth, que es esencial para comprender cómo ambos influyen en los artistas españoles y catalanes y en la transcripción artística que estos hacen de la iconografía wagneriana, para a continuación adentrarnos de lleno en su recepción en el modernismo catalán y en la actuación de la Associació Wagneriana como motor importante de difusión del wagnerismo como fenómeno cultural. Finalmente, Adrià Gual y los plafones de la Associació Wagneriana toman todo el protagonismo, y se lleva a cabo un estudio detenido de la sede del grupo y de cada una de las piezas de Gual. He creído necesario incluir después de los estudios de cada apartado el análisis de algunas obras destacadas de artistas que en algún momento se acerca-

ron a la interpretación plástica de esta imaginería. Henri-Fantin Latour, Odilon Redon, Aubrey Beardsley, Fernand Khnopff y Rogelio de Egusquiza, junto a Mariano Fortuny y Madrazo, dan buena cuenta de la recepción de Wagner y el wagnerismo en el panorama artístico europeo, sin olvidar el papel esencial de Bayreuth. En Catalunya, obras de Pau Roig, Josep Maria Sert, José María Xiró, Lluís Masriera, entre otros, hacen lo propio con la representación modernista. Finalmente, Adrià Gual cierra la serie de comentarios con su ciclo decorativo para la Associació Wagneriana. El catálogo finaliza con una selección bibliográfica que sirve de referencia a las notas a pie de página incluidas en los textos.

Quiero desde estas líneas ofrecer mi más sincero agradecimiento a Amics del Liceu y al Grup Wagner por creer en el proyecto y defenderlo hasta hacerlo posible, así como al Departament de Cultura y al Museu d’Història de Catalunya por ofrecer todo su apoyo y acogida.

Lourdes Jiménez

Comisaria de la exposición

1 A Francesc Fontbona, mi maestro.

WAGNER EN BARCELONA. AFINIDADES (S)ELECTIVAS

Jaume Radigales

(Traducción de Jaume Radigales)

Considerada como la ciudad más wagneriana fuera del área germánica, Barcelona ha tenido siempre en la figura del compositor homenajeado este 2013 una pieza clave para entender su evolución cultural, especialmente durante los años del modernismo. Por eso, y durante más de 130 años, el Gran Teatro del Liceo ha sido testigo privilegiado de la presencia de Richard Wagner en la capital catalana. Pero el hecho ha trascendido al propio teatro, con amplios y variados sectores de público que han llegado a asociarse para difundir y conocer más de cerca a uno de los artistas que renovó el espectáculo operístico, tanto desde su vertiente musical como, a su vez, visual. Además, la música wagneriana influyó notablemente en los intelectuales y compositores de la generación modernista, que reconocieron su deuda a través de su obra y también en textos teóricos que ponen de manifiesto la trascendencia y la grandiosidad de la obra del músico alemán.

Wagner llega a Barcelona

Cuando la ópera italiana mantenía su hegemonía en la capital catalana, la obra wagneriana entró en Barcelona por la puerta pequeña: las primeras notas escuchadas en tierras catalanas fueron las de la marcha y el coro triunfal del segundo acto de *Tannhäuser*. Era el 16 de julio de 1862, en los jardines de la Sociedad Euterpe, situados en los desaparecidos Campos Elíseos de la capital catalana. Josep Anselm Clavé, padre del canto coral en Cataluña, dirigió la formación, integrada por doscientos miembros entre cantores e instrumentistas, algunos procedentes del Liceo.

Sin embargo, no parece que la obra cuajase en el ánimo de esos barceloneses, que tardaron veinticinco años en ver una ópera wagneriana en la ciudad. Antes, hacía falta que la obra de Wagner fuese anunciada por los profetas de esa nueva forma de entender el espectáculo teatral en general y musical en particular. Uno de ellos fue el entusiasta Josep de Letamendi, médico y dilettante de la música, que transmitió a su discípulo Joaquim Marsillach i Lleonart el interés por la música wagneriana. Marsillach asistió al primer Festival de Bayreuth (1876) y llegó a conocer a Wagner, de quien publicó un estudio biográfico (1878) que incluso se llegó a traducir al italiano.

Aunque Barcelona era, operísticamente hablando, italianófila, la obra wagneriana se impuso poco a poco, sin desplazar el interés y el gusto por la ópera italiana. De hecho, se puede hablar de dos sectores que, sin llegar al enfrentamiento violento, sí que mantenían posiciones contrastadas. Entre los acérrimos defensores del italianismo se encontraba el crítico del *Diario de Barcelona*, Antoni Fargas i Soler, opuesto a las tesis renovadoras de la música de Wagner.

De hecho, los estrenos en el Teatro Principal de *Lohengrin* (1882) o en el Liceo de *Der fliegende Holländer* (1885) y *Tannhäuser* (1887) aún no desvelaban el entusiasmo que poco después se haría dueño y señor de una ciudad que puede considerarse la más wagneriana del mundo latino y la más conectada, fuera del área germánica, con Bayreuth.

Las razones de la atracción por Wagner en un contexto tan meridional como el de Barcelona pueden ser diversas. Aun así, nos atrevemos a sugerir que la principal reside en la complejidad intelectual de la obra del músico alemán, que va mucho más allá de la música para centrarse en la fascinación estética global: las pretensiones metafísicas de los libretos, la poética, la independencia de la música orquestal con respecto a la vocal y también la nueva manera de entender los papeles heroicos de los personajes que pueblan la geografía escénica wagneriana coincidían de lleno con muchos de los criterios estéticos de determinados sectores de la intelectualidad catalana. La épica mitomágica de los dramas wagnerianos y la revolución de la puesta en escena (que incluso obligaba a apagar las luces de sala de los teatros) cuajó de pleno en el incipiente modernismo, que desplazaba poco a poco los intereses de la Renaixença. Así pues, publicaciones como *L’Avenç* fueron uno de los bastiones de defensa del wagnerismo que empezó a instituirse en Barcelona, incluso en forma de asociaciones, la primera de las cuales (Sociedad Artístico-Musical Wagner) se fundó en 1873 y contó con el mismo compositor como presidente honorífico, quien prometió una composición ad hoc que nunca llegó a realizarse.

El papel de la Associació Wagneriana

En 1901 se fundó la Associació Wagneriana, la primera entidad oficial vinculada a la música de Wagner en el Estado español, y que se afanaba por la difusión de la obra del compositor alemán a través de veladas musicales, conferencias y publicaciones diversas sobre Wagner y su entorno. En este sentido, fueron especialmente significativas las traducciones de Joaquim Pena (el miembro activo más valioso de la entidad), Joan Maragall, Jeroni Zanné o Antoni Ribera (director musical que trató con la familia Wagner), las cuales pusieron al alcance del público de principios de siglo las obras wagnerianas en catalán, con fidelidad a la prosodia y al ritmo del texto y de la música, si bien algunas soluciones lingüísticas resultan excesivamente forzadas en algunos pasajes. Además, la Associació Wagneriana tradujo algunas de las obras teóricas de Wagner como *La obra de arte del futuro* o *Arte y revolución*, y difundió su obra en artículos de la revista *Juventut*, desde la que no se ahorraron duras críticas contra otros aires renovadores de la ópera, en este caso los procedentes del verismo italiano.

La influencia de la música de Wagner se hizo notar igualmente en compositores locales. Felip Pedrell, miembro de aquella asociación y autor de varios textos teóricos sobre el músico alemán, fue deudor de dicha influencia en óperas como *I Pirinei* (1902). Pero también lo fueron Enric Morera con *Bruniselda* (1906) o Jaume Pahissa con *Gal·la Placídia* (1913).

No hace falta decir que la obra wagneriana suscitó algunos recelos y también burlas de otros sectores, hasta el punto que la iconografía del momento permite recorrer la desigual aceptación del músico en publicaciones que lo satirizaban, por ejemplo

L'Esquella de la Torratxa. En un terreno más riguroso desde el punto de vista intelectual, hace falta hacer mención de posturas valientes como la de Joan Maragall que, aun siendo un admirador (a distancia) de Wagner, cuestionó su validez universal en los planos intelectual y poético, hasta dejar escrito en una carta dirigida a Antoni Roura que Wagner como poeta es un papanatas. La conferencia *El drama musical de Mozart*, que Maragall pronunció para la Associació Wagneriana en 1905, desmonta el universalismo de la música de Wagner y antepone antes que nada el *Don Giovanni* de Mozart, una ópera poco y mal conocida en Cataluña.

Con todo, las primeras décadas del siglo xx fueron testimonio de la huella incuestionable de Wagner y su obra en el espíritu de los catalanes en general y de los barceloneses en particular. La cosa trascendió las paredes de los teatros y se evidenció en varios ámbitos como la arquitectura, los ornamentos o incluso los nombres de establecimientos públicos como cafés y restaurantes. La efigie de Wagner estaba presente en programas de mano; los personajes de sus óperas se reconocían en las cristaleras de las casas de la burguesía catalana o en instituciones como el Círculo del Liceo. Incluso el grupo escultórico que Pau Gargallo diseñó en lo alto del escenario del Palau de la Música Catalana incluye unas valquirias encima de sus caballos y balanceando sus lanzas, en referencia a la primera jornada de la tetralogía wagneriana.

Una hito emblemático: el «estreno» de *Parsifal*

En pleno cambio de siglo, se produce la verdadera eclosión de la ópera wagneriana en Barcelona: el Liceo acogió los estrenos de *Die Walküre* y *Tristan und Isolde* (1899), *Siegfried* (1900), *Götterdämmerung* (1901) y *Die Meistersinger von Nürnberg* (1905), hasta que en 1910 se presentó la Tetralogía completa, con el estreno en Barcelona de su prólogo (*Das Rheingold*) y las tres jornadas sucesivas, dirigidas por Franz Beidler, yerno de Wagner y marido de su hija Isolde.

No obstante, cabe decir que las óperas de Wagner en Barcelona se cantaban siempre en italiano, entre otras razones porque los intérpretes que las protagonizaban eran italianos o del área latina, como el célebre tenor Angelo Masini (protagonista del estreno de *Tannhäuser* en el Liceo) o bien nuestro Francesc Viñas, que había debutado en el Liceo con una función parcial de *Lohengrin*, cuyo papel titular interpretó 120 veces a lo largo de una carrera en la que incorporó igualmente los roles de Tristán, Tannhäuser o el protagonista de *Parsifal*.

Esta última ópera, rebautizada en la partitura original como «Festival sacro-escénico», se había escrito pensando en el *Festspielhaus* de Bayreuth, donde se estrenó en 1882. Un año después, Wagner murió en Venecia y su familia prohibió, de acuerdo con los deseos del propio compositor, que *Parsifal* se representara fuera de Bayreuth como mínimo hasta 30 años después de la muerte de Wagner. El 1 de enero de 1914, vencían pues los derechos exclusivos de Bayreuth y diversos teatros de ópera de Berlín, Berslau, Bremen, Kiel, Madrid, Praga y Roma subían el telón para mostrar las aventuras y desventuras del caballero del Grial. No obstante, y de forma ilegal, algunos teatros ya habían violado las voluntades de la familia Wagner y habían hecho representar *Parsifal*, algunas veces en versión concierto y otras incluso escenificada.

Pero la noche del 31 de diciembre de 1913 Barcelona viviría uno de los grandes acontecimientos de su historia operística: teniendo en cuenta la diferencia horaria entre Alemania y Cataluña, a las 11 de la noche (correspondiendo con la medianoche alemana) ya se podía interpretar *Parsifal* de forma legal y fuera de Bayreuth. La solemnidad de la jornada y la importancia del acontecimiento, junto con las dificultades técnicas y artísticas de la ópera, hicieron que en el Liceo se hiciesen reformas en el escenario, que el coro se ampliase hasta 200 personas y que se encargaran los decorados a algunos de los mejores nombres de la escenografía del momento en Barcelona: Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Rafael Moragas y Oleguer Junyent. Pero había, además, otra novedad: por primera vez en la historia del teatro, y siguiendo los preceptos teatrales que Wagner había exigido para Bayreuth, la sala tenía que estar totalmente a oscuras con el fin de concentrar la atención exclusivamente en el escenario. La solución, por muy wagneriana que fuera, no gustó a todo el mundo.

La representación de *Parsifal* en el Liceo empezaba, pues, a las 11 de la noche del 31 de diciembre de 1913. El papel titular era cantado, en italiano, por el célebre Francesc Viñas y la dirección musical iba a cargo de Franz Beidler, casado con Isolde Wagner, hija de Cosima (la paternidad de Wagner no parece clara). Sumando la duración de la partitura de *Parsifal* y sus dos entreactos (el primero de los cuales duró 75 minutos para que la gente pudiera ir a cenar), la representación acabó a las 5 de la madrugada, hecho que explica algunas deserciones o incluso escenas como la que describe Jaume Pahissa, según el cual a las cinco de la madrugada algunos palcos parecían departamentos de primera clase de un tren nocturno, refiriéndose al hecho que todo el mundo dormía. Y es que el wagnerismo tenía (y en cierto modo todavía hoy mantiene) ciertas dosis de esnobismo.

Wagner y los músicos catalanes

Lo que Richard Wagner propugnó como obra de arte del futuro tiene mucho que ver con una nueva forma de entender el espectáculo. Pero es indudable que, por encima de ser un hombre de teatro, el autor de *El anillo del nibelungo* era un músico, un compositor convencido, que, recogiendo y haciéndose suya una tradición anterior, dio un paso más allá para la creación y el establecimiento de una ópera nacional alemana, cuyo origen se remonta al Mozart de *La flauta mágica* y sigue con el Beethoven de *Fidelio* y con el Weber de *Der Freischütz*.

Hasta la implantación del repertorio wagneriano en tierras catalanas, cabe decir que Cataluña en general (y Barcelona en particular) recibía una indiscutible impronta de la música italiana. Desde las primeras representaciones, en el primer tercio del siglo xviii y sobre todo a partir de la segunda mitad de la misma centuria, Italia había impuesto sus criterios, primero con formas de influencia napolitana y después con la huella de Rossini, Donizetti y Bellini y, acto seguido, con Verdi. Menos incidencia tuvieron, si bien sus óperas eran bien aceptadas por el público, los compositores franceses de la conocida como la *Grand Opéra*, a pesar de que las obras de Meyerbeer (primero admirado y después odiado por Wagner) se representaban con cierta frecuencia en teatros como el Liceo.

Pero Wagner lo trastocó todo. Su sentido de teatro total, las ambivalencias tonales a partir del célebre acorde con el que se

inicia *Tristán e Isolda* o el sentido continuo de la melodía, que rompe con las formas cerradas (arias, recitativos, coros y concertantes) propias de la ópera, influyeron innegablemente en los compositores catalanes. Será suficiente recordar, por ejemplo, la inmensa *I Pirinei* de Felip Pedrell, con una épica que debe mucho al compositor de *Lohengrin* por su dimensión legendaria e incluso por su duración, o los efluvios sensuales de una página como *La fada* de Enric Morera, wagneriano confeso; por no hablar, claro está, de la arquitectura del Palau de la Música Catalana, con motivos wagnerianos evidentes como el grupo escultórico del prosenio derecho, de Pau Gargallo, que reproduce la conocida como cabalgata que abre el tercer acto de *La valquiria*.

De alguna forma y más allá al influjo de Wagner en los compositores catalanes, lo que posibilitó la importante huella del wagnerismo en Cataluña es la apertura del gran repertorio alemán, en un momento de redescubrimiento de la tradición y el patrimonio musical universal: la obra de Beethoven –con la traducción de Joan Maragall de la *Oda a la alegría* de Schiller incluida en la novena sinfonía–, de Schubert, de Mozart e incluso de Bach (*La Pasión según San Matías* se oyó por primera vez en el Palau de la Música en 1921). La misma Associació Wagneriana propició las traducciones de las óperas de Mozart o Gluck, que paralelamente y a partir de los años 20 iban llegando –tímidamente– al Gran Teatro del Liceo. Wagner se refirió a estos dos compositores como elementos que habían asentado las bases de un teatro musical alemán.

Jaume Radigales

Profesor de la Universitat Ramon LLull.

Crítico musical de *La Vanguardia* y Catalunya Música

WAGNER COMO BANDERA

La figura compleja de Richard Wagner, que no era sólo un gran compositor sino todo un dramaturgo y, además, el definidor de una estética, donde la modernidad formal se aliaba con la perfección técnica y con el contenido, digamos, telúrico de las más profundas raíces de un pueblo, en aquel caso el alemán, fascinó a los catalanes de finales de siglo, que hicieron suya la figura del gran músico como una especie de arquetipo de modernidad nacional.

No entraré ahora a valorar los porqués de este enamoramiento de la Cataluña cultural del xix-xx por Wagner, ya que son muchos y complejos, pero es un hecho incontrovertible y, como tal, debía ser recordado en ocasión de la conmemoración wagneriana de este año, en la que ha tenido un papel constante e insistente la asociación Amics del Liceu, que en momentos de presunto enflaquecimiento del proyecto ha tirado del carro para evitar que una celebración necesaria como esta dejara de llevarse a cabo.

Sobre Wagner y la cultura catalana ya se ha hablado bastante y esta exposición, condicionada por las limitaciones de una época como la actual tan marcada por la crisis económica, es la encargada de rememorar oficialmente el papel que su personalidad jugó en el arte catalán de una época que con los años adquiriría un relieve extraordinario: la época que se denominó modernismo.

Conocer con toda su complejidad la relación del mundo wagneriano con el arte catalán es más complicado de lo que parece, ya que Wagner, verdadero gigante cultural, se filtró en la vida intelectual catalana del siglo xix tardío y del temprano xx a través de múltiples vías, fecundó muchas cosas, llegó a todas partes, y se manifestó de forma directa o indirecta en muchas iniciativas.

Para mostrarlo de forma completa y, a la vez, bien seleccionada, era necesario contar con la colaboración de alguien que hubiera estudiado la cuestión a fondo, y por eso se reclamó la colaboración como comisaria de la exposición de Lourdes Jiménez, la historiadora del arte que desde hace años ha vivido, a través de los documentos, la prensa de la época, las obras de arte, los dramas musicales, las reliquias de todo tipo y su propio entusiasmo personal por estos temas, el eco de Wagner en el arte hispánico, y lo ha convertido en una densa tesis doctoral que, incluso antes de su lectura –parece que inminente–, ya es ampliamente reconocida en todo el ámbito español (e incluso fuera de él), que se acerca a menudo a Lourdes Jiménez cuando quiere garantizar que alguien preparará algo coherente o escribirá un texto solvente sobre el wagnerismo y su relación con las artes plásticas.

Si tenemos en cuenta que dentro de este ámbito fue en Cataluña donde el wagnerismo logró más fuerza, Lourdes Jiménez seguía siendo la persona más adecuada para preparar una exposición como la que ahora se inaugura. Ella es de Málaga y desde allí ha llevado a cabo todas sus investigaciones, con tantas visitas a Cataluña como han sido necesarias para llegar al grado enorme

de vivencias que le han dado la percepción total de aquel fenómeno, y el resultado ha sido un conocimiento exhaustivo del tema por su parte, con un sorprendente dominio de toda esta problemática, que abarca los campos musical, literario y artístico, hasta extremos que podrían hacer pensar que Lourdes Jiménez, en lugar de haberlo aprendido en los libros, ha *vivido* literalmente en aquella época.

Contar, pues, con ella ha sido un factor principal para asegurar la corrección de esta exposición, en la que, a pesar de la obligada sumariedad que ha acabado por caracterizarla, se dan a conocer algunos elementos importantes hasta ahora desconocidos por el público, como los murales que una primera figura del modernismo como Adrià Gual pintó para la sede de la histórica Associació Wagneriana de Barcelona.

Esta es una exposición que calificaríamos de urgencia y que nos gustaría que fuera el prólogo de la futura muestra magna sobre el wagnerismo en Cataluña que nuestro país está obligado algún día a realizar sin las limitaciones presupuestarias obligadas que ahora nos afligen.

Francesc Fontbona

Miembro numerario del Institut d’Estudis Catalans

EL WAGNERISMO ARTÍSTICO EUROPEO

Lourdes Jiménez

(en colaboración con Lourdes Jiménez)

La influencia ejercida por Richard Wagner en las artes plásticas, además de la literatura y la música, tuvo lugar en Europa en los últimos decenios del siglo xix. Esta se debió a la gran fascinación que ejercieron sus óperas y a enorme la potencia evocadora de estas, así como a la difusión de su teoría artística, centrada en el ideal de la *Gesamtkuntswerk*. Bajo el paraguas del simbolismo, en el que Wagner aparece como uno de los padres del arte idealista, se lo describió como un «genio milagroso aunque sólo accesible a las inteligencias iniciadas».¹ La recepción de su música en el ámbito artístico ofreció dos variantes a la hora de su interpretación: la de la traducción iconográfica y la de la investigación de las relaciones entre pintura y música. Los artistas trabajaron la rica galería de personajes, atmósferas y situaciones expuestos en los dramas wagnerianos desde la década de 1860, con las primeras lecturas del ciclo de los Nibelungos de Ludwig Schnorr von Carolsfeld o las realizaciones de Michael Echter, Hans Makart y los retratos de Franz von Lembach del compositor, por circunscribirnos al ámbito pictórico alemán. Pero fue sobre todo la inauguración del *Festspielhaus* de Bayreuth con *Der Ring des Nibelungen* (1876) la que tuvo un gran eco en su momento, hasta el punto de hacer decir a Karl Marx en septiembre de ese mismo año a su hija Lenny: «Por todas partes nos acosa la misma pregunta: ¿qué opina usted de Wagner?»; así como también lo tuvo el estreno de la última obra del compositor, *Parsifal*, en 1882, cuando la fiebre wagneriana sacudió a la intelectualidad europea y músicos, artistas, escritores... ofrecieron su propia visión del fenómeno, que se incrementó a partir de la muerte del compositor en 1883.

El wagnerismo en Francia y los artistas del simbolismo plástico y literario

A partir del estreno de *Tannhäuser* en la capital parisina, la estética wagneriana comenzó su gran difusión. Este tuvo lugar durante el segundo viaje a París de Richard Wagner (1860-1861),² en el que el compositor ofreció una serie de conciertos en el Teatro de los Italianos a fin de preparar al público parisino para un posterior estreno y esperando obtener con ellos el éxito deseado para triunfar en la meca artística. En 1860 se programaron los tres conciertos con fragmentos de sus óperas ya anunciados. Entre los asistentes se encontraba Charles Baudelaire (1821-1867), que acudió al primero de ellos, el 25 de enero, en el que se tocaron la obertura de *Tannhäuser*, fragmentos de *Lohengrin*, la obertura de *Der fliegende Holländer* y el preludio de *Tristan und Isolde*, que fue la única pieza recibida por los asistentes con perplejidad. Estuvieron también presentes, entre otros, los músicos Auber, Gounod, Berlioz, Meyerbeer y el novelista Jules Champfleury. El segundo concierto se celebró el 1 de febrero, y el día 8 el tercero,

donde se volvió a tocar el preludio de *Tristan und Isolde*, que fue silbado y contestado por gran parte del público asistente. No se puede decir que estas celebraciones fueran un éxito de taquilla; muy al contrario, supusieron para Wagner una pérdida importante de dinero, unos 11.000 francos.

Pero este fracaso no fue tan perjudicial para el músico, pues entre los asistentes se encontraba una buena parte de la generación de jóvenes escritores franceses que integrarían el llamado movimiento simbolista unos años más tarde, y que supieron entender e interpretar el nuevo lenguaje estético que proponían la música de Wagner y sus teorías artísticas y fueron ganados desde ese momento para la causa wagneriana. El propio músico realizó algunos comentarios para el programa del *Concierto de los Italianos* donde se podía leer entre líneas el simbolismo implícito en la música y la dramaturgia por él compuestas. En particular, sobre el preludio de *Lohengrin* (Comentario-programa *Concierto de los Italianos*, París, 1860) escribió:

Desde los primeros compases, el alma del piadoso solitario que espera el vaso sagrado se sumerge en los espacios infinitos. Ve formarse poco a poco una aparición extraña, que toma cuerpo, figura. Esta aparición más se precisa, y la tropa milagrosa de ángeles, arrojando la copa sagrada, pasa ante él. El santo cortejo se acerca; el corazón del elegido de Dios se exalta, se ensancha, se dilata; inefables aspiraciones se desvelan en él; se rinde a una beatitud creciente, hallándose siempre más próximo de la luminosa aparición y cuando por fin el propio Santo Grial aparece en mitad del cortejo sagrado, se sume en adoración extática, como si el mundo entero hubiera desaparecido de repente.³

En la siguiente referencia al preludio de *Lohengrin*, se observa una de las primeras citas sobre las relaciones entre pintura y música, que más tarde fueron empleadas por el simbolismo plástico de acuerdo con la teoría de las correspondencias expresada por Baudelaire en 1861 a partir de comentarios sobre la música de Wagner:

el lector conoce el fin que perseguimos: demostrar que la verdadera música sugiere ideas análogas en cerebros diferentes. [...] [L]o que realmente sería sorprendente es que el sonido no pudiera sugerir el color, que los colores no pudieran dar idea de una melodía y que el sonido y el color fueran impropios para traducir ideas, porque las cosas se han expresado siempre a través de una analogía recíproca.⁴

De entre todos los artistas que se acercaron a la música wagneriana tras estos conciertos en París, fue Charles Baudelaire (1821-1867) quien tomó la iniciativa por lo que respecta a la recepción teórica y artística de la obra del compositor, junto a Liszt, Gerard de Nerval y Théophile Gautier, en una carta memorable enviada a Wagner el 17 de febrero de 1860 donde ya anticipaba el ideario estético simbolista, tanto plástico como literario, así como las ideas elaboradas en un ensayo posterior titulado *Richard Wagner y Tannhäuser en París* (8 de abril de 1861). Baudelaire lle-

gó a interpretar la capacidad colorística de la música wagneriana, esa cualidad sinestésica implícita en la utópica *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) que había descrito el músico en la década de 1850:

Por regla general, estas profundas armonías me parecían semejantes a esos excitantes que aceleran el pulso de la imaginación. [...] Por todas partes hay algo de arrebatado y arrebatador, algo que aspira a ascender más arriba, algo de excesivo y de superlativo. Por ejemplo, y sirviéndome de un símil tomado de la pintura, supongo ante mis ojos una vasta extensión de un rojo sombrío. Si este rojo representa la pasión, veo a ésta acercarse gradualmente, a través de todas las transiciones del rojo y el rosa, hasta la incandescencia de la hoguera. Se diría que es difícil, imposible incluso, convertirse en algo más que ardiente, y, sin embargo, una última onda viene a trazar un surco más blanco aún sobre el blanco y le sirve de fondo. Este será, si usted me lo concede, el grito supremo del alma elevada a su paroxismo.⁵

Wagner aprovechó de este modo su estancia en París para reunir a todos sus partidarios y darles a conocer su música. En el salón de su casa se reunían todos los miércoles compositores como Charles Gounod y Camille Saint-Saëns; el ilustrador Gustave Doré y el pintor Delacroix o el conservador del museo del Louvre, Frédéric Villot, a quien dedicó una carta que precede a la publicación de sus dramas musicales en la que el músico alemán realiza un resumen significativo de todo su ideario estético y artístico para la mayor comprensión del público parisino.⁶ También acudían los escritores Champfleury, Catulle Mendès, Léon Kreutzer, y Stephen Séller, pianista y compositor húngaro. El lienzo de Fantin-Latour *Los wagneristas o Alrededor del piano*⁷ (expuesto en el Salón de 1885, Musée d’Orsay) da buena cuenta del fuerte arraigo del wagnerismo entre la intelectualidad francesa, que se vio reforzado a través de la labor de los Concerts de Padeloup, los de Lamoreux y la *Revue Wagnérienne* (1885-1888), además de tener una destacada presencia en el ideal rosacruciano del Sar Péladan y en sus salones artísticos (1892-1897).⁸

Se podría concluir que, gracias a estos conciertos y al estreno de *Tannhäuser* en París, un artista tan significativo como Charles Baudelaire recibió la música wagneriana y le otorgó una lectura más simbólica que musical, evolucionando hacia formas nuevas de interpretación plástica y formal y codificando el wagnerismo como fenómeno sociocultural.⁹ Si no se hubiese producido esta causa-efecto a raíz de los escritos de los primeros receptores como Théophile Gautier, Gerard de Nerval o el propio Baudelaire,¹⁰ la estética wagneriana habría quedado limitada y encerrada en un callejón sin salida, al igual que se encontraba la pintura alemana del momento, sometida a un arqueologicismo dominante —en la interpretación de los mitos y leyendas de la Edad Media alemana— heredado en parte del círculo de los nazarenos, desde Cornelius y Schnorr von Carolsfeld hasta Michael Echter, que reinterpretaban las sagas de los nibelungos para las pinturas de los castillos del rey Luis II de Baviera.

Bayreuth, la meca del wagnerismo

Bayreuth, desde su inauguración, se convirtió en lugar de peregrinación para los aficionados a la música de Wagner: músicos, críticos, artistas, escritores, esnobs, aristócratas, burgueses. Hacer el viaje cada verano a la ciudad alemana se puso de moda; era este el mejor sitio para ver los dramas wagnerianos puestos en escena en el teatro modelo ideado por el compositor y creado ex profeso para sus obras. Allí se podía oír a los mejores músicos y cantantes, además de apreciar las numerosas innovaciones técnicas en maquinaria escénica y arquitectura teatral. Inicialmente, el teatro se construyó para estrenar el ciclo completo de *Der Ring des Nibelungen* (El anillo del nibelungo) en 1876 pero, tras superar numerosas dificultades económicas, Wagner estrenó allí la última de sus obras, *Parsifal*, en 1882, y el teatro se convirtió en el gran baluarte ideológico y económico de la familia del compositor tras su muerte un año más tarde. Es por ello que la asistencia a los festivales se convertiría en una especie de *Grand Tour* en esas últimas décadas del siglo xix. Pero, además del plano de renovación musical y artística, Bayreuth deviene para un cierto número de escritores y críticos en un lugar de iniciación y revelación. Entre la numerosa correspondencia al respecto, podría destacarse el siguiente fragmento de una carta de Péladan (fundador de la orden de la *Rose-Croix*): «En juillet 1888, je pris le chemin de Bayreuth. J’entendis trois fois *Parsifal*, et ce furent trois embrasements de mon zèle, trois illuminations. Je conçus alors et du meme coup la foundation de trois ordres de la Rose-Croix». ¹¹

No obstante, con más frecuencia si cabe, la peregrinación a Bayreuth se convirtió también para los escritores en sarcasmo e ironía, como se puede leer en los textos de Nietzsche, Mark Twain, Giradoux o el español Rodrigo Soriano, que se ríen del ritual bayreuthiano y dan cuenta del material de *merchandising* allí presente en torno a la figura idolatrada del compositor y su obra.

El coleccionismo como principal codificador de la iconografía wagneriana

Desde sus inicios, la iconografía wagneriana estuvo estrechamente relacionada con la imaginería producida por los montajes exhibidos en los teatros alemanes, tanto como con la traducción que hicieron los artistas relacionados con estos círculos; era lógico que fuera de esta forma, pues los estrenos de sus óperas se efectuaron en fechas más tardías en el resto de países. La generalización de esta iconografía se hizo aún más evidente en el panorama gráfico europeo desde el estreno de *El anillo del nibelungo* en 1876 en el marco del *Festspielhaus* de Bayreuth.

Se publicaron las imágenes recreadas en Bayreuth de las escenografías y figurines del estreno, así como en Viena se editaron las acuarelas iniciales de Josef Hoffmann para el *Anillo* en forma de fotografías realizadas por V. Angerer y compiladas en un álbum encargado por el rey Luis II de Baviera como recuerdo del estreno. Igualmente, los decorados de los hermanos Brückner se publicaron bajo forma de reproducción en colores (Leipzig, ed. G. Henning), y también en litografías para la reimpresión de 1896 (Bayreuth, H. Heuschmann *jung*). Una selección de los trajes de Carl Emil Doepler para el primer *Anillo* se divulgó en forma de litografías en colores (Berlín, Berliner Kunstdruck und Verlagsanstalt). ¹² Además de estos grandes álbumes, también se editaron

otros más pequeños, impresos en ediciones especiales, de los dramas wagnerianos ilustrados con fotograbados de los montajes del *Festspielhaus*. Estos álbumes actuaban como guías —expresamente realizados para los visitantes de Bayreuth—, ¹³ e incluían estampas de los dramas wagnerianos que representaban tanto obras artísticas como traducciones gráficas de los montajes que aparecían publicadas en las revistas ilustradas, además de postales de cantantes, ¹⁴ de escenografías, postales artísticas que reproducían obras pertenecientes a los dramas wagnerianos re-presentados por nombres como Michael Echter, Josef Hoffmann, Gustav Goldberg, Claus Ritter, Hermann Hendrich, Ferdinand Leeke y Franz Stassen, entre muchos otros, postales con efigies del compositor y personas allegadas a éste —familia, directores de orquesta, amigos—, carteles y un largo etcétera.

Tal y como nos comenta un crítico español en la prensa del momento:

	Los impresos relativos a Wagner, las fotografías del teatro, de las decoraciones y de los artistas, y los programas, se hallan en la galería de entrada [al teatro], donde pueden adquirirse a voluntad. ¹⁵
----------------------------	--

Bayreuth se convirtió en un antecedente de lo que años más tarde ha sido la factoría Disneyland. Allí se patentaban todas y cada una de las imágenes salidas de la mente del compositor y se preservó desde el primer momento la indiscutible paternidad de los dramas wagnerianos. Es curioso advertir cómo en los pequeños álbumes sobre Bayreuth, editados mayoritariamente por casas alemanas de Berlín, Leipzig o Bayreuth, se ofrecía un programa exhaustivo para la mejor comprensión del visitante de lo que eran y podían significar el viaje y la estancia en la sede de los Festivales. Dichos álbumes realizan la codificación de la iconografía wagneriana que más tarde se exportó al resto de países a través de los coleccionistas y de otros medios como su publicación en la prensa ilustrada. Estas imágenes, en un primer momento, son realizadas por artistas alemanes o centroeuropeos —aquellos que trabajaron en Bayreuth y en teatros alemanes—, y entre ellos se cuentan desde Josef Hoffmann y los hermanos Brückner a los múltiples ilustradores que dibujaron las óperas estrenadas, como Claus Ritter, que lo hizo sobre *Parsifal* ¹⁶ en un álbum con fotograbados de las distintas escenas del drama y un prólogo introductorio de Hans Wolzogen. ¹⁷

A partir de ese momento y tras la inauguración de los Festivales de Bayreuth en 1876 y 1882, el wagnerismo artístico europeo tenía ante sí dos caminos por los que interpretar la iconografía de las óperas del músico alemán: por un lado, realizar una reinterpretación libre a partir del simbolismo plástico y con la sinestesia como herramienta principal y, por otro, realizar una lectura de la iconografía a través de los modelos que exportaba Bayreuth y sus puestas en escena.

Para concluir, vemos cómo en Europa la fiebre wagneriana se extendió al mismo tiempo en la música que en las artes plásticas, y que algunos centros artísticos tomaron una especial relevancia sobre todo en las últimas décadas del siglo xix. París, con la fundación de la *Revue Wagnérienne* (1885-1888) y la presencia de los *Salons de la Rose-Croix* (1892-1897); Italia, con la presencia continuada de un artista tan destacado para el wagnerismo como el español Mariano Fortuny y Madrazo, ¹⁸ que desde fechas tempranas,

1891, comenzó a interpretar la obra wagneriana plásticamente tras sus primeras visitas al Festival de Bayreuth; Bruselas, como centro importante y destacado de la renovación musical y artística donde Maurice Kufferath, Fernand Khnopff, Henry de Groux o James Ensor, entre otros, ponían el acento wagneriano, o Inglaterra, con la recuperación por los miembros de la Hermandad Prerrafaelita del ciclo artúrico y la leyenda del Grial, en obras de William Morris, Edward Burne Jones o los ilustradores Aubrey Beardsley y Arthur Rackham, dan buena cuenta de la interpretación artística wagneriana en aquellos años.

Richard Wagner, 1883, óleo sobre tela, 110 x 100 cm, Museo de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

PIE DE FOTO (p. 37): Rogelio de Egusquiza y Barrena (Santander, 1845 - Madrid, 1915)

Richard Wagner, c. 1883

Dessiné & gravé par R. de Egusquiza. Imp. A. Delatre Grabado al aguafuerte con fondo de aguatinta, 46 x 36 cm Con dedicatoria a Felip Pedrell, 1901: «Bruder getzen / zu kämp-ten mit selige / Muthel / al Sr. Pedrell / R. de Egusquiza» Legado Joaquim Pena, Biblioteca de Catalunya, Depósito de Reserva XI. 4 A 1

Grabado al aguafuerte con fondo de aguatinta, 46 x 36 cm, con dedicatoria a Felip Pedrell, 1901: «Bruder getzen / zu kämpfen mit selige / Muthel / al Sr. Pedrell / R. de Egusquiza»

Rogelio de Egusquiza conoció la obra musical de Richard Wagner en el viaje realizado en 1879 a Múnich, donde se representaba la Tetralogía. Tras la admiración que esta le produjo, partió inmediatamente hasta Bayreuth a finales de septiembre para conocer en persona al músico alemán. Allí fue recibido en Villa Wahnfried por Wagner y su esposa Cosima. La arrolladora personalidad del músico cautivó al joven Egusquiza, de cuyos encuentros con el compositor existe testimonio en la monografía escrita por Aureliano de Beruete sobre el pintor. ¹⁹

De este primer encuentro salió el encargo de Cosima Wagner para que Egusquiza realizara un retrato del compositor, ²⁰ del que tenemos testimonio tras una carta de agradecimiento con fecha de 19 junio de 1881. Este primer retrato lo realizó a la grisalla y tomado de frente. No fueron fruto de la casualidad los restantes encuentros del pintor con Wagner. Egusquiza lo siguió hasta Venecia (septiembre de 1880) y Berlín (mayo de 1881), y su último encuentro tuvo lugar en Bayreuth (julio de 1882) con motivo del estreno de *Parsifal*. Después de la muerte del músico (el 13 de febrero de 1883), se convirtió en declarado admirador y seguidor de la estética wagneriana, con un replanteamiento de su universo plástico, que hasta la fecha había discurrido en la estética del fortunismo —sin que por ello el pintor dejara de lado su producción anterior, tal y como lo demuestran las obras presentadas a exposiciones después de 1879—. A partir de este momento, y tras haber realizado los dos retratos de Wagner, comenzó a trabajar paulatinamente hasta su muerte en la obra wagneriana, y los temas del *Tristan und Isolde*, *Der Ring des Nibelungen* y, especialmente, *Parsifa* ²¹ ocuparon gran parte de la producción de su última etapa como artista. En el ya citado último encuentro en el estreno de *Parsifal* (Bayreuth, 1882), fue Wagner quien encargó a Egusquiza un retrato suyo al aguafuerte a partir de una conocida fotografía de Franz Hanfstaengl realizada en Múnich (diciembre de 1871) a la que el músico tenía en alta

consideración. Wagner no llegó a ver realizado el encargo, pues murió antes que Egusquiza lo entregara a la familia, que en agradecimiento la convirtió en una de las imágenes más difundidas del compositor alemán en los estudios y publicaciones que se realizaron en aquellos años. De hecho, Egusquiza vio incrementada su fama como artista wagneriano precisamente por este excelente retrato, que fue ampliamente difundido en publicaciones, tanto como presentado a salones artísticos. Por citar brevemente, lo presentó al Salón Nacional de París, 1890, donde la crítica de Joséphin Péladan se hizo eco del acierto del retrato, que se encontraba en las últimas salas:

	Il faut y voir encores et surtout le Wagner et le Schopenhauer de R. Egusquiza. Le philosophe apparaît saisissant mais toute mon admiration va à ce Wagner vivant, à ce Carlemagne de la musique dramatique. Aucun des portraits précédemment vus ne m’avait satisfait. Celui-là doit être le bon, le seul; et quelle intelligence pieuse dans cette gravure, comme ce oeuvre fut fait avec amour; c’est un chef-d’oeuvre et il était digne de ce maitre peintre lyrique R. de Egusquiza de fixer parfaitement les traits augustes au grand Richard. ²²
----------------------------	--

Cuando Péladan decide fundar y organizar los *Salons de la Rose + Croix*, Egusquiza no duda en volver a presentar este retrato de Wagner en el primero de ellos, así como en la Exposición Universal de París de 1900, junto a los aguafuertes de *Kundry* y *Amfortas* del *Parsifal*, con los que obtuvo medalla de plata.

En España se conservan tres ejemplares conocidos en colecciones públicas: Museo de Bellas Artes de Santander, Sala Goya de la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Unitat Gráfica de la Biblioteca de Catalunya, Barcelona, con dedicatoria autógrafa de Egusquiza al músico Felipe Pedrell. El magistral tratamiento que alcanzó el artista con la técnica del aguafuerte queda aquí ampliamente demostrado. El pintor, tras un profundo estudio de la foto de Hanfstaengl, traslada al grabado todo un análisis de la compleja y difícil personalidad del músico alemán. El detallismo preciosista con que se detiene en las distintas telas con que viste Wagner, el rostro con mentón apretado y mirada directa al espectador, se funden perfectamente con la luminosidad que imprime el aguatinta al fondo de la estampa, que se confunde en el plano inferior con la propia vestimenta. En conclusión, Egusquiza traslada al complejo mundo del grabado una imagen que se convirtió en emblemática del último Wagner, el que fundó Bayreuth y los festivales musicales de verano donde media Europa asistía a rendir culto a la «obra de arte del porvenir», una obra teórica y musical que supuso un hito artístico importante para el desarrollo posterior de la plástica simbolista y decadentista finisecular, lógico antecedente de las corrientes sintéticas y analíticas de la vanguardia del siglo xx.

PIE DE FOTO (p 39): Odilon Redon (Burdeos, 1840 - París, 1916) *Brünnhilde, Götterdämmerung*, acto III, 1885 Publicado en *Revue wagnérienne*, VII, 8 de agosto de 1885 Litografía, 11,8 x 10 cm Biblioteca de Catalunya, Top. 78 (06) (44.361) Rev 8

La *Revue Wagnérienne* tuvo un papel muy destacado en la difusión de la teoría musical y artística wagneriana en Francia.²³ Fundada por el musicólogo y escritor Dujardin (1861-1949) el 8 de febrero de 1885, apareció con carácter mensual, y ofreció su último número el 15 de julio de 1888. En la presentación de la revista, Dujardin ofrecía esta visión del músico alemán: «sa conception de l’art, sa philosophie, sa formule même à l’origine du symbolisme». La idea de crear una revista partió del encuentro entre Dujardin y Houston Stewart Chamberlain, como representante en Francia de la Asociación Wagneriana Universal, en el Café Roth de Múnich. Chamberlain,²⁴ que también tuvo un papel destacado en la iniciación wagneriana del escenógrafo y teórico suizo Adolphe Appia y de los modernistas catalanes, entre ellos los miembros de la Associació Wagneriana y especialmente Joaquim Pena, ofreció la idea a Dujardin de fundar una revista donde se pusiera a disposición del público francés la obra dramática, literaria y filosófica de Richard Wagner. A esta iniciativa se les unieron económicamente el juez Antoine Lascoux, Alfred Bovet (industrial) y Agénor Boissier (banquero). La revista invitó a teorizar sobre la obra wagneriana a escritores como Villiers de l’Isle Adam, Stéphane Mallarmé o Catulle Mendès, entre otros, e incluía también un apartado artístico en el que, además de teorizarse sobre la pintura wagneriana (como en el artículo de Teodor de Wyzewa titulado «Peinture wagnèrienne» en el número de junio de 1885, en el que se hablaba de las obras expuestas en el salón de bellas artes de ese año), participaron en distintos años destacados artistas del momento como Henri Fantin-Latour, Odilon Redon, Jacques Emile Blanche y Rogelio de Egusquiza.

Odilon Redon fue un gran melómano y, aunque nunca realizó el viaje a Bayreuth, dejó suficientes testimonios de ello en su correspondencia (donde Wagner era motivo de intercambio con pintores como Gauguin, o con el músico Ernest Chausson) o con su presencia continuada a los conciertos Lamoreux y Colonne en París, donde se tocaba música del alemán, o en su asistencia a una *Die Walküre* en Londres en 1895. Todo esto lo llevó a interpretar la iconografía wagneriana en varias ocasiones y a ilustrar a personajes como Tannhäuser, Brünnhilde (en tres ocasiones), Parsifal (dos) e Isolde. La primera versión de Brünnhilde apareció en agosto de 1885 en la *Revue Wagnérienne*, incluida en un artículo de Dujardin. En ella, Redon nos ofrece la última escena del *Götterdämmerung* (El ocaso de los dioses), justamente antes de la inmolación de Brünnhilde. La figura de la joven valquiria está caracterizada por esa ambigüedad que es común a la estética simbolista y que Redon venía practicando desde la década de 1870, convertida en un tipo de belleza ideal de figuras juveniles que servían de perfecto contrapunto a las criaturas primitivas y grotescas de su etapa conocida como de los negros por sus dibujos a carboncillo. La joven aparece ataviada en su condición de guerrera, portando los principales atributos de las valquirias: casco, armadura y escudo, aunque su fuerte figura masculinizada se rompe con el cabello suelto. Un año más tarde, en 1886, Redon vuelve a trabajar sobre la figura de Brünnhilde, y en esta litografía la presenta igualmente de perfil, pero identificada ahora con la valquiria humana, la que se enamora del joven Siegfried.

PIE DE FOTO (p.40):

Henri Fantin-Latour (Grenoble, 1836 - Buré [Orne], 1904)

Invocación de Kundry, Parsifal, acto II, 1886

Publicado en Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres*, París, 1886

Litografía, 223 x 152 mm. (mancha), 340 x 221 mm. (papel)

Biblioteca de Catalunya, 096 (Fan) Jull Fol

1886

Henri Fantin-Latour fue uno de los primeros artistas franceses que defendieron a ultranza al músico alemán, junto a Charles Baudelaire, Vincent d’Indy, Emmanuel Chabrier, etc. Asistió al estreno de *Tannhäuser* en París en 1861 y participó en diferentes actos a favor del músico. Su entusiasmo lo llevó a asistir a la inauguración del Festival de Bayreuth en 1876 gracias a la ayuda de sus dos amigos Léon Maître y Adolphe Jullien, reconocidos wagnerianos. Se casó con Victoria Dubourg, música brillante que le traducía al piano los fragmentos de la Tetralogía. Su traducción plástica del mundo musical tuvo por un lado reconocidos admiradores, como Teodor de Wyzewa, que lo nombró como «pintor wagneriano» en su artículo de la *Revue Wagnèrienne* («La peinture wagnèrienne», en el número de junio 1885) junto a Whistler y otros artistas. Por otra parte, Odilon Redon llegó a escribir sobre él para poner en evidencia sus imposibles transcripciones musicales a la plástica:

1886

Laboriosas y minuciosas investigaciones han conducido a este artista [Fantin-Latour] a intentar la interpretación de la música por la pintura, olvidando que ningún color puede traducir el mundo musical que es sólo y únicamente interior, sin apoyo alguno en la naturaleza real. Al haber fracasado, de lo que no cabe la menor duda, toma la revancha derramando su muermo a través de la litografía mediante blandos y fofos bocetos basados en los poemas del músico Wagner.

1886

Sin embargo, uno de sus trabajos más conocidos se encuentra en el destacado libro escrito por Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres*, publicado en 1886,²⁵ que estaba ilustrado por caricaturas alusivas al músico alemán y dibujos de las distintas representaciones de sus obras, junto a las catorce litografías de Fantin-Latour. El formato de las ilustraciones era modesto, al adecuarse al del libro, de 15 x 22 cm, pero estas le supusieron un reto al tener que volver a trabajar con la técnica de la litografía e interpretar escenas de las distintas óperas de Wagner,²⁶ desde *Der fliegende Höllander* a *Parsifal*. Fantin ya había publicado en 1885 una litografía relativa a la *Évocation d’Erda* en la *Revue Wagnérienne*, donde en 1887 también vendió a los lectores una selección de diez litografías mediante reproducción fotográfica de la platinotipia y bajo la promoción de la misma revista.

Es bien sabido que, de 1873 a 1903, realizó trabajos de litografía, y no sólo de la obra wagneriana, sino también en forma de homenaje a otros compositores del siglo xix como Schumann, Berlioz, Brahms y Rossini, y a hombres de letras como Víctor Hugo, Stendhal y Chateaubriand. En el caso que nos ocupa de la *Invocación de Kundry* de la ópera *Parsifal*, expresó su interés por este tema evocando el mundo misterico y voluptuoso que nos

muestra Wagner en su invocación a Kundry en el acto II. El artista llegó a realizar varias composiciones sobre este mismo argumento, y presentó dos de ellas en el Salón de 1883. La primera fue un dibujo, que se conserva en el Petit Palais de París y que era una variante de la litografía que aparece en el libro de Adolphe Jullien. Estas «invocaciones» se cuentan entre las más simbolistas tratadas por el artista, donde desarrolla entre otras premisas el ideal de belleza femenina con Kundry, a quien representa desnuda, víctima de la seducción del mago Klingsor. La utilización de manchas de blancos y negros para destacar a los personajes —como los negros que evocan el misterio y el paganismo simbolizados por las artes del mago situado en la oscuridad en el margen izquierdo— se contraponen a la figura femenina de Kundry, en un primer plano ante el espectador, que es acentuada por el formato vertical de la composición y la masa blanca (que contrasta con la oscuridad del mago) y la iluminación cenital que la inunda, como si de una transcripción literal de la escena se tratara, en una utilización de la luz que ya había comenzado a trabajar Rogelio de Egusquiza también por aquellos años.

Fantin repite prácticamente el mismo modelo en distintos ejemplos, siempre adecuándose a las acotaciones del libreto y a las representaciones escénicas del drama de Wagner. En las distintas escenas, la composición se centra en Kundry, que aparece a la llamada de Klingsor, ataviado con turbante, largas barbas y túnica, e invocando a la figura femenina de largos cabellos oscuros y dejadez absoluta ante el dominio del mago. Sin embargo, el primero de los dibujos fechados sobre este tema, que data de 1870 (Musée du Louvre), adopta una disposición diferente de los anteriores. Esta vez el artista opta por una presentación apaisada en la que se aprecia un esbozo arquitectónico tras la figura del mago que sigue las pautas anteriores, frente a la figura de Kundry que, esta vez, pierde parte de sus rasgos fisonómicos para confundirse con cualquier otra mujer. La misma composición la repite en la litografía, ya tardía, de 1897 del Museo de Grenoble.

1870

PIE DE FOTO (p. 43):

Aubrey Vincent Beardsley (Brighton, 1872 - Menton [Alpes-Maritimes], 1898)

How sir Tristan drank of the love drink, Tristan und Isolde, acto I, 1893-1894

Publicado en Thomas Malory, *Le Morte d’Arthur*, Londres, John Lane, 1893-1894

1898

Otro de los artistas que se vieron atraídos por la música de Wagner fue el dibujante inglés Aubrey Beardsley, que era un asiduo a las representaciones wagnerianas. Esta pasión incluso fue recordada en la necrológica que escribiera el crítico S. W. para la revista *The Studio*, de la que era colaborador habitual Beardsley. En ella se hacía eco de la actitud de este ante una audición de *Tristan und Isolde*:

1898

Trobarse assentat darrera d’ell un dia d’execució de Tristan é Isolda, observar las sevas mans transparents cóm agarravan el silló del devant, cóm s’estremian á la emoció

musical, era una experiencia maravillosa. Cap instrument de la orquesta vibrava seguint las variacions de la música, desde l’apasionament fins á la desesperació, com vibrava'l seu cos.²⁷

1898

Beardsley dejó una producción notable de iconografía wagneriana, con trabajos sobre *Der Ring des Nibelungen*, la leyenda de *Tannhäuser* o *Tristan und Isolde* en la versión de Malory. Para *Der Ring des Nibelungen* proyectaba una serie de la que solo pudo publicar un pequeño número de ilustraciones en la revista *The Savoy: Das Rheingold* (con Wotan, Loge y Fafner [*The Savoy*, nº 2, abril de 1896] y Wotan y Loge, que fue la portada de *The Savoy* nº 6, en octubre de 1896); el frontispicio para *The Comedy of the Rhinegold*, en el que se muestran las hijas del Rhin (*The Savoy*, nº 8, diciembre 1896); unos dibujos sobre Erda, Alberich y Flosshilda incluidos en el mismo número 8; además del muy conocido dibujo sobre *Siegfried* (c. 1892-1893) que regaló a Burne Jones, y el relativo al *Götterdämmerung* (c. 1892), en el que se percibe la influencia del mismo artista. Otra ilustración bastante conocida es su *The Wagnerites*, así como la interpretación que realizó sobre la leyenda de *Venus y Tannhäuser*, en la que se aparta de la versión de la ópera de Wagner para inspirarse libremente en la estancia del caballero Tannhäuser en la montaña del Venusberg: *The Story of Venus and Tannhäuser or Under the Hill*, que apareció en su primera versión en 1896 y en una segunda versión en 1907. Se trata de una transcripción magistral de la literatura a la ilustración inserta en la línea decadentista de fin de siglo.

En cuanto al tema del *Tristan und Isolde* que aquí nos ocupa, realizó sobre este varias versiones, algunas de ellas directamente inspiradas en representaciones wagnerianas, como el dibujo de Katharina Klafsky (c. 1892), cantante de la época que se especializó en los papeles wagnerianos con gran éxito (debutó en Londres con Isolde y Brünnhilde). Otra ilustración muy conocida es la litografía en color reproducida en el suplemento de la revista *The Studio* (octubre de 1895) sobre Isolda, donde esta bebe el filtro de amor con el cortinaje rojo de fondo. Pero el mayor número de ilustraciones en torno al tema del *Tristán* lo realizó para *Le Morte d’Arthur*, editado por J. M. Dent, Londres, 1893-1894, en la versión de la obra de Thomas Malory, compilador de *La muerte de Arturo* (c. 1470). Este fue uno de los encargos iniciales más importantes para el dibujante inglés, y de él se puede destacar la ilustración que narra el momento de la toma del filtro de amor por la pareja y que tiene su paralelo en la ópera de Wagner. Esta ilustración se encuentra dentro del apartado *The Passion of Tristram and Isoulde*, y en estas ilustraciones Beardsley conjuga su propia lectura del universo prerrafaelita (cuya influencia es aún bastante notable, particularmente a través de Edward Burne Jones y de las decoraciones para libros ilustrados que realizara este para la Kelmscott-Press de Hammersmith de Londres, fundada en 1881 por William Morris) con las ilustraciones de libros medievales, que en ese momento tenían gran interés, y con el hallazgo del arte ornamental celta, que por aquellos años habían recuperado artistas como el inglés Walter Crane o el francés Eugène Grasset. Sin embargo, ya se percibe la maestría de Beardsley en el dominio de las líneas, en el juego entre los blancos y negros sobre la superficie plana del dibujo, en el decorativismo empleado y en la influen-

cia del japonismo,²⁸ que es una característica destacada de toda su producción.

En la ilustración *How Sir Tristram drank of the love drink*, Beardsley ofrece una visión muy particular del momento en que Tristán alza su copa con el filtro y lo toma en presencia de Isolda (acto I, escena V de la ópera de Wagner). El dibujante dispone la escena con la ilustración central inserta en un enmarcado rectangular. La ornamentación se compone de elementos decorativos que se repiten en todos los márgenes, adaptándose al espacio, compuestos por pequeñas rosas y flores de loto o nenúfares, en una fantasía singular del artista, convertidas en leitmotiv y en uno de los elementos decorativos más característicos y repetidos de sus composiciones. En el margen inferior aparece la cartela explicativa del momento representado del drama. En la escena central, se muestra deudor de las influencias del japonismo: tintas planas, juego con la contraposición de efectos que producen el blanco y el negro, ausencia de perspectiva (aunque en este caso, la cubierta del barco nos introduce hacia la línea del horizonte que se abre entre los cortinajes, con la sensación de que viajamos en el barco), y un arabesco tan sutil, delicado y fantástico que envuelve a las figuras y que las aísla del resto de la composición. Beardsley nos presenta a la pareja protagonista, difícilmente reconocible como los personajes de la ópera, en una asexualidad ligada a lo andrógino,²⁹ que era una de las características más trabajadas en el simbolismo decadentista. Los dispone frente a frente. A Isolda se la distingue por la larga capa que la envuelve a modo de túnica. Se sitúa en un mismo plano, de perfil, junto a Tristán, que tiene una larga melena de oscuros rizos y está próximo en el físico a los efebos de rasgos andróginos de muchas de sus ilustraciones. Casi parecen dos jóvenes aficionados al teatro que ensayan el drama wagneriano en un pequeño escenario improvisado con dos cortinajes, a modo de biombo japonés que les sirve de telón, decorados con unas grandes flores fantásticas mezcla entre flor de loto y nenúfar. Isolda se nos presenta en su condición de mujer fatal del primer acto: seductora, altiva, orgullosa, envuelta en una magnífica túnica de pavo real y con una cabellera medusea que se deshace en largos rizos de color claro por su espalda. Habría que destacar la línea del horizonte que une el mar con una bandada de pájaros y que hace presagiar el final del drama, en el que la unión de los amantes tiene lugar más allá de la vida.

PIE DE FOTO (p. 46):
Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, 1871 - Venecia, 1949)

Parsifal. Camino del Grial, acto III, 1895

Publicado en revista *Hispania*, nº 17, Barcelona, 30 de octubre de 1899, p. 210

Aguafuerte y aguatinta, estampa 24,7 x 27,3 cm

La plancha se conserva en la Calcografía Nacional, Madrid

Ejemplares en la Biblioteca Nacional Madrid, Venecia y Museo Fortuny

Biblioteca de Catalunya, 05 (46.71 Bar) His Fol // Fons 1, 1899-4, 1902

Entre los pintores españoles atraídos por el wagnerismo de finales del siglo xix, hay dos figuras excepcionales que bien podemos nombrar como los cosmopolitas exuberantes del wagnerismo español: Rogelio de Egusquiza, y su discípulo en el tema wagneriano, Mariano Fortuny y Madrazo. Este último se perfiló como la figura típica del artista modernista. En él, la noción de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana se encarnó en su propia figura de pintor, grabador, fotógrafo, escenógrafo, figurinista, diseñador de telas, escultor. Hijo de uno de los nombres más ilustres de la pintura del siglo xix internacional, Marià Fortuny i Marsal, y nieto de una saga de pintores, los Madrazo, pasó la infancia en París —tras la muerte de su padre en 1874— arropado por el círculo de artistas franceses y españoles amigos de su padre: Meissonier, Benjamín-Constant, Gérôme, Boldini, y en 1889 se instaló con su madre y su hermana en el Palacio Martinengo, en el Gran Canal de Venecia, ciudad igualmente wagneriana. Su infancia había sido musical, tal y como queda representado en un pequeño cuadro de estilo fortunyiano pintado por Egusquiza, *Concierto de familia* (1875-1878), donde se retrata al joven Mariano tocando el piano junto a su madre. Fue el propio Egusquiza quien le introdujo en el amor por Wagner. De él opinaría años más tarde:

Mariano Fortuny y Madrazo, Concierto de familia, 1875-1878, óleo sobre lienzo, 100 x 130 cm, Museo de Bellas Artes de Ginebra.

Nuestro amigo Egusquiza como pintor y como músico quiso ir a Bayreuth y volvió completamente transformado y fascinado. Solo oía y veía armonías simples, líneas severas, entonaciones grises y austeras. Aquel invierno no hacía nada más que repetirme los mitos y héroes de la tetralogía. Yo, adolescente ya, me quedaba ensimismado en aquellas fantasías.

Mariano Fortuny y Madrazo, Concierto de familia, 1875-1878, óleo sobre lienzo, 100 x 130 cm, Museo de Bellas Artes de Ginebra.

Su temprano acercamiento a *Parsifal* comienza un año antes de su primer viaje al Festival de Bayreuth, en 1890. Fortuny, en compañía de su madre, su hermana y el amigo Rogelio de Egusquiza, asiste los años 1891, 1892, 1894 y 1896. Sus visitas al *Festspielhaus* le inspiran un interés inusitado por la iconografía wagneriana, que le lleva a romper con la pintura académica en la que había trabajado en sus primeros años de formación artística y a caminar por los derroteros del simbolismo desde la década de 1890. El tema de *Parsifal* es recurrente en Fortuny y Madrazo desde sus primeras interpretaciones de la iconografía wagneriana y llega a convertirse en uno de sus favoritos. Lo trata reiteradamente a lo largo de su producción, con técnicas diversas que van desde la témpera hasta el grabado, de la pintura a la escenografía y el vestuario. De entre los grabados en los que se distingue lo mejor de su producción wagneriana, podemos destacar este *Camino del Grial*, producido en 1895-1896 y publicado unos años más tarde en la revista *Hispania*. En él, Fortuny destaca en primer plano la figura de Kundry, personaje al que dedica una gran atención y llega a representar en varias obras en momentos distintos de su evolución dramática en la ópera: la Kundry del acto I, errante, de toscos ropajes y protectora de la comunidad del Grial y, en especial, de Amfortas; la Kundry del acto II, bellísima y exultante mujer seductora que intentará castigar entre sus brazos y bajo su hechizo al joven Parsifal, y la Kundry del acto III, penitente, anulada en su acción dramática tras el acto de bautismo y perdón por Parsifal (nuevo rey del Grial) y, como una Magdalena, penitente seguidora del nuevo Mesías.

En este caso, se trata de la Kundry del acto III, retratada en su condición de penitente tras el perdón y el bautismo. Viste larga túnica anudada por cíngulo de esparto; lleva largos cabellos oscuros que le caen sobre la espalda, y tiene las manos unidas en señal de oración, caminando lentamente tras seguir los pasos de Parsifal y Gurnemanz por el camino que les lleva hasta el templo del Montsalvat. Su aparición se constata en la conocida como escena de transición, igual que se repitió en el primer acto, cuando Gurnemanz y Parsifal se encaminan hacia el templo para contemplar los santos oficios. Fortuny sigue fielmente la acotación del libreto:

Kundry, Parsifal, 1895-1896, grabado, 18 x 12 cm, Museo de Bellas Artes de Ginebra.

Gurnemanz ha ido a recoger su manto de caballero del Grial, ayudado por Kundry, se lo pone a Parsifal. Éste empuña la lanza solemnemente y, seguido por Kundry, va con Gurnemanz, que les guía con paso lento. El paisaje cambia muy despacio y se torna en el del acto primero, pero de derecha a izquierda. Los tres personajes siguen visibles unos momentos, luego desaparecen cuando el bosque se desvanece y aparecen unos pasajes cubiertos dentro de la roca.

Kundry, Parsifal, 1895-1896, grabado, 18 x 12 cm, Museo de Bellas Artes de Ginebra.

Siguiendo el mismo esquema compositivo, Fortuny dedicó al tema dos aguafuertes y un óleo, que pueden datarse entre los años 1895-1896, los grabados, y algo posterior, c. 1898, el óleo. Entre ellos, las variantes son mínimas, tan sólo se podría destacar la variación formal a la hora de tratar la composición: desde un mayor sintetismo en el primero de los grabados, donde el entorno paisajístico de imponentes paredes verticales de piedra y el camino tortuoso recuerdan la grandilocuencia romántica de las *carci-eri* de Piranesi, hasta al gusto del romanticismo por la exaltación de la naturaleza frente a la imposibilidad humana de encontrar su sitio, su lugar, esa inferioridad del humano ante la creación, que es una característica que muy sutilmente encontramos en esta obra tardía wagneriana de Fortuny. La naturaleza se hace música y plástica en el *Parsifal* wagneriano. Este camino de transición hacia el Montsalvat era prácticamente imposible de poner en escena, pero ofrece al artista una traducción donde la fantasía y la grandiosidad de la música se trasladan a su materialización plástica. Es significativo, en su versión pictórica, cómo la figura de Kundry lleva túnica de un intenso color rojo, con el cabello negro suelto, y tiene los brazos en actitud orante, siguiendo casi de forma sonambulesca al elegido Parsifal que, con capa blanca y la lanza, aparece de blanco inmaculado, como el nuevo oficiante y rey del Grial. Kundry, por tanto, es representada por Fortuny como la figura redentora, pero al ir vestida de rojo, la señala también como pecadora: esa hechicera que estará absolutamente destinada a morir. Parsifal la ha despojado de su condena, pero su lejanía en la vuelta al Montsalvat confirma su falta de integración en el mundo masculino y redentor del Grial.

Kundry, Parsifal, 1895-1896, grabado, 18 x 12 cm, Museo de Bellas Artes de Ginebra.

PIE DE FOTO (p. 49):

Fernand Khnopff (Grembergen-lez-Termonde, 1858 - Bruselas, 1921)

Isolde, Tristan und Isolde, acto I, c. 1905

Fernand Khnopff, Tristan und Isolde, 1905, óleo sobre lienzo, 100 x 130 cm, Museo de Bellas Artes de Ginebra.

Publicado en *La Ilustración Artística*, «Notables del Arte Moderno. Cabeza de estudio para la figura de Isolda, dibujo de Fernando Knopff», *La Ilustración Artística*, año XXVI, nº 1.346, Barcelona, 14 de octubre de 1907, reproducción portada p. 665, comentario p. 674

Carboncillo, pastel y clarión sobre papel marrón, 49 x 35 cm

Galería Patrick Derom, Bruselas

Ejemplar de la revista en Biblioteca de Catalunya, 05 (46.71) Ilu Gfol (1907 N1305-1324.1326-1356)

Fernand Khnopff, Tristan und Isolde, 1905, óleo sobre lienzo, 100 x 130 cm, Museo de Bellas Artes de Ginebra.

Fernand Khnopff, Tristan und Isolde, 1905, óleo sobre lienzo, 100 x 130 cm, Museo de Bellas Artes de Ginebra.

El simbolista Fernand Khnopff y buena parte de los intelectuales y artistas belgas del fin de siglo se sintieron atraídos por la música de Wagner debido sin ninguna duda a la influencia ejercida por Maurice Kufferath (1852-1919), destacado crítico musical, director de orquesta y, más tarde, director del Teatro de la Monnaie de Bruselas, que se convirtió en la voz del wagnerismo belga. Realizó destacados estudios como *Le théâtre de Richard Wagner: de Tannhäuser à Parsifal. Essais de critique littéraire, esthétique et musicale* (París/Bruselas/Leipzig, Fischbacher/Schott/Junne, varios volúmenes, 1891-1899), además de crear la sección belga de la Association Richard Wagner. El ambiente, por tanto, era propicio para descubrir y trabajar no sólo bajo la influencia ejercida en el campo musical por el maestro alemán, sino también en el resto de campos artísticos. Así, veremos al poeta Émile Verhaeren (1855-1916), más conocido por nosotros como el autor, junto a Darío de Regoyos, de aquella pieza maestra *La España negra* (1888 y 1891), quien, atraído por la música de Wagner, acompañó a Khnopff en su peregrinación al Festival de Bayreuth de 1886 (y no en 1887, tal y como se ha venido comentando y año en el que no hubo edición del Festival), año de estreno del *Tristan und Isolde* y donde pudieron ver además *Parsifal*. Pero no solo ellos fueron atraídos por el wagnerismo; otros artistas coetáneos como Jean Delville, James Ensor o Henry de Groux realizaron interpretaciones de la iconografía wagneriana que se encuentran entre las más interesantes del panorama simbolista pictórico.

La vinculación de Khnopff con la música es una constante en su producción desde aquella pintura inicial heredera todavía del realismo, *En écoutant Schumann* (1883, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), muy alejada de los presupuestos simbolistas que caracterizarían su producción más conocida. Khnopff realizó también ilustraciones para los programas de conciertos ofrecidos por el Grupo de los XX, así como algunos retratos de músicos, como el del violinista Achille Lerminiaux, (1885, Museo Van Gogh, Ámsterdam).

A inicios de siglo, Khnopff trabaja en la iconografía wagneriana; en este caso, se centra en el personaje femenino de Isolda, como era característico en la obra del artista y, una vez más, con la figura de su hermana Marguerite Khnopff identificada como la heroína de Wagner. El *Tristan und Isolde* fue estrenado el 10 de julio de 1865 en el Nationaltheater de Múnich y, desde esa fecha, el drama wagneriano influyó sobre todo en los ambientes artísticos y literarios simbolistas, desde Péladan, fundador de la *Rose + Croix*, a Villiers de l'Isle Adam, Redon, Fantin-Latour, Egusquiza o Jean Delville, entre otros nombres. La Isolda wagneriana se incorporó al panorama artístico y musical de su tiempo como una nue-

va heroína, con una imagen de mujer libre convertida en prototipo. Isolda se muestra en el perfil psicológico que hace Wagner en el libreto con una imagen seductora, convertida en perfecta compañera del juego amoroso; era esposa del rey Marke de día y, por la noche, era la amante de Tristán. Su gusto por el placer la hace abandonarse y crear dos mundos paralelos: la oficialidad del día, y la locura del deseo, del misterio, en el mundo de la noche. Evita todos los peligros; es discreta en la corte y ante su esposo; sabe mentir y juega un papel difícil. Para algunas mentalidades, podía caer en la perversidad, y es aquí donde los ambientes artísticos e intelectuales de fin de siglo se detienen: en el juego de perversidades que va implícito en la naturaleza sexual femenina. El deseo carnal, la voluptuosidad del personaje que se trasluce perfectamente en la música de Wagner, tuvieron lecturas muy acertadas por los artistas.

Pues bien, Fernand Khnopff va a ser uno de estos artistas que supieron interpretar a la protagonista wagneriana con ese aire de fatalidad, misterio y erotismo. Khnopff, que estaba habituado a recrear el prototipo de mujer fatal que poblaba la iconografía plástica del fin de siglo, encarnó en su Isolda ese prototipo de mujer perversa rodeada de infinito misterio, que emanaba erotismo y sensualidad en su pose. Tan solo necesita presentar en un primer plano su cabeza para descifrar todo el misterio de la protagonista de la leyenda. Es enigmática, ambigua, de un erotismo latente subrayado por los ojos entornados, la cabeza echada hacia atrás, la boca entreabierta, e inserta en una atmósfera teñida de silencio tan común al mundo simbolista. Como era habitual en tantas de sus obras, el artista persigue la búsqueda del ideal de belleza apoyándose en el mundo del inconsciente y la intelectualidad, en un juego soberbio al que enfrenta al espectador exponiendo todo un universo de sugerencias. Es eso lo que queda demostrado en este ejemplo, soberbiamente adecuado a ese ambiente simbólico y enigmático en el que Wagner apoyó su obra musical. El artista despoja a Isolda de cualquier elemento adicional que nos la identifique en el drama, en las tres versiones conocidas, y la interpreta sola en su incontrolada pasión sexual, en el mundo nocturno del que surge esta figura. Los trazos del carboncillo y el pastel ofrecen un juego perfecto de ambigüedades en la figura.

En un comentario que apareció en la prensa barcelonesa junto a la publicación de este dibujo, el anónimo crítico español ya subrayaba indirectamente estas características:

Isolda de Wagner, en un dibujo de Fernand Khnopff, 1907.

Conocida la historia de los amores de *Tristán e Isolda* ese poema del ciclo de la Tabla Redonda que inspiró a Wagner una de sus más hermosas creaciones, puede apreciarse perfectamente la belleza de ese busto del notable artista alemán. Los ojos, los labios, la actitud, todo respira esa pasión sublime, sobrehumana, de aquella enamorada que murió junto al cadáver de su infortunado amante (*La Ilustración Artística*, Barcelona, 14 de octubre de 1907).

Esta es, sin lugar a dudas, una de las mejores interpretaciones que se haya realizado sobre Isolda, una lectura que va más allá de esa fémina irracional y pasional, débil y pudorosa que se empeñaron en traducir muchos artistas académicos del momento (véanse, por ejemplo, las innumerables obras traducidas por los seguidores del prerrafaelismo inglés, entre otros autores).

Coleccionismo Bayreuth

W. Höffert, 1899.

PIE DE FOTO (p. 52):

W. Höffert (1832-1901), fotógrafo

Anton van Rooy (1870-1932) como Wotan

Fotografía, Bayreuth, 1899

Legado Joaquim Pena, BC

W. Höffert, 1899.

PIE DE FOTO (p. 53):

Bayreuth Album, 1896

Publicación anual, Elberfeld, 1896

Biblioteca de Catalunya, 78 Fol C 35/28

W. Höffert, 1899.

W. Höffert, 1899.

Bayreuth, pequeña localidad de Baviera en el sur de Alemania, se convirtió en el mejor lugar para ir a rendir culto a Wagner desde que fuera elegida como sede para establecer el teatro de los festivales. Fue con el estreno de *Parsifal* en 1882 cuando los objetos de coleccionismo comenzaron a ofrecerse a los visitantes que acudían a ver las óperas. En estos aparecía la imagen icónica del compositor convertido en modelo y padre espiritual de varias generaciones. Uno de los objetos más reclamados para informar al viajero y estar al día de la programación del festival, de la ciudad, de cómo alojarse, de viajes a los alrededores, cantantes, etc. eran las distintas *Guías de Bayreuth* y los *Bayreuth Album*, que informaban de multitud de detalles y de los que existen varios ejemplares en el Legado Joaquim Pena de la Biblioteca de Catalunya. El visitante preparaba con meses de antelación el viaje, tal y como nos relata el escritor norteamericano Mark Twain en su artículo-crónica sobre Bayreuth, «En el altar de San Wagner», 2 de agosto de 1891:

W. Höffert, 1899.

Fue en Núremberg donde chocamos con la inundación de amantes de la música que se dirigía hacia Bayreuth. Nunca habíamos visto tales multitudes de peregrinos excitados y peleones. Hizo falta su buena media hora para empaquetarlos y juntarlos hacia el tren, y este fue el tren más largo que habíamos visto en Europa. Núremberg había sido testigo de esta clase de experiencia un par de veces al día durante dos semanas. Esto nos da un impresionante sentido de la magnitud de este peregrinaje bienal. Porque esto es realmente un peregrinaje. Los devotos vienen desde los más remotos lugares de la tierra para adorar a su profeta en su propia Kaaba; en su propia Meca.

Si usted vive en Nueva York o en San Francisco, o Chicago o en cualquier otro lugar de América, y usted decide, a mediados de mayo, que le gustaría asistir a la Ópera de Bayreuth dos meses y medio más tarde, debe usar el telegrama inmediatamente o no encontrará butacas, y debe hacer también lo mismo para el alojamiento. Entonces, si tiene suerte, conseguirá unas butacas en la última fila y alojamiento en el extremo de la villa, también. Si usted no escribe, no conseguirá nada.³⁰

W. Höffert, 1899.

En cuanto a los álbumes, podemos tomar como ejemplo una de las ediciones más tempranas, la de 1889,³¹ en la que se detalla

toda una serie de artículos, para la mayor atención del visitante extranjero, presentados en el índice de la edición y traducidos al francés, el inglés y el alemán. Generalmente, se trataba de publicaciones no demasiado voluminosas; algunas exhibían encuadernaciones industriales con decoración de roleos y motivos geométricos y vegetales del más acentuado gusto rococó, o portadas en las que se podía incluir un grabado con la efigie del compositor y una interpretación del *Festspielhaus* como motivo central, como en la edición de 1896. Tenían alrededor de unas sesenta páginas, donde se recogían pequeños ensayos sobre: «La ville de Bayreuth», «Richard Wagner» (una breve aproximación a la biografía del compositor), «La salle des représentacions scéniques», «La série des oeuvres de Wagner qui seron représentées cette année», «Biographies des artistes», «Excursions dans les environs immédiates et au loin», «Le retour», y «Advertisements», todo ello ilustrado con grabados sobre la villa de Bayreuth, los edificios más relevantes, el teatro de los festivales, Villa Wahnfried —la casa de la familia Wagner—; fotografías de los principales cantantes: Amalie Materna, Therese Malten, Ernst Van Dyck, Franz Betz, etc., así como de los directores musicales: Hans Richter, e imágenes de los lugares propuestos para visitar, como Bamberg, Núremberg, la Suiza francesa, Múnich, Ratisbona o Kissingen. Los álbumes ofrecían información destacada para todo aficionado que se acercara aquel año a los festivales.

W. Höffert, 1899.

Postales wagnerianas y fotografías cantantes de Bayreuth

W. Höffert, 1899.

PIE DE FOTO (p. 55):

Legado Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya

W. Höffert, 1899.

PIES DE FOTO (pp. 56-57):

W. Höffert (1832-1901), fotógrafo

Alberich, acto I, *Das Rheingold*

Fotografía, 1899

Fritz Friedrich (1849-1918), bajo-barítono

W. Höffert, 1899.

W. Höffert (1832-1901), fotógrafo

Hijas del Rin, acto I, *Das Rheingold*

Fotografía, 1899

Joséphine von Artner, Adéle Morano, Luise-Geller Wolter

W. Höffert, 1899.

W. Höffert, 1899.

Otro de los objetos que podían comprarse en la asistencia a los Festivales eran las postales como las que el reputado wagneriano catalán Joaquim Pena fue coleccionando durante años en su asistencia a Bayreuth. En el Legado Pena de la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya se conserva su álbum de postales, de pastas rojas y con el título *Grüsse aus der Ferne* (en traducción literal, vendría a decir «saludos desde lejos»), en el que tienen cabida la mayoría de ilustradores que en algún momento se ocuparon de representar los dramas wagnerianos, esencialmente los artistas alemanes. Según comentaba él mismo desde las páginas de la *España Cartófila*, en 1902 su colección de postales llegaba al millar de ejemplares:³² desde artistas que se ocuparon de las leyendas de *Tristan und Isolde* o *Los Nibelungos* años antes de

que Wagner los llevara a la música, como Ludwig Schnorr von Carolsfeld, hasta escenógrafos como Josef Hoffmann (recordemos que fue el encargado de realizar las primeras escenografías para el estreno de *Der Ring* en Bayreuth, 1876) y tantos otros ilustradores y dibujantes que se acercaron al universo iconográfico wagneriano desde la década de 1870 y establecieron las pautas de esta iconografía. Entre las ediciones que se conservan en este álbum, encontramos la serie completa (9 postales) de C. Ritter sobre la escenografía de *Parsifal* de 1882 en Bayreuth, titulada *Richard Wagner's Parsifal von C. Ritte*, y las de Josef Hoffmann, *Richard Wagner. Ring des Nibelungen von Josef Hoffmann. Wien*, con las distintas escenas de *El anillo* de 1876. También las había que se dedicaban a retratar las óperas más conocidas, como la serie de M. H. Bayerle, en la que tenían cabida desde la sala del Grial de *Parsifal*, a Tannhäuser y Elisabeth de *Tannhäuser* o Lohengrin y Elsa, todas editadas en Múnich. Otros autores representados son Michael Echter, con el ciclo de los nibelungos, y *Tristan und Isolde*; Hans Thomaschek; H. Fründt, con una serie dedicada a *Rienzi*, *Tannhäuser*, *Der fliegende Holländer*, *Meistersinger*, etc., en la que se centra en los personajes femeninos de cada ópera y muy en la línea *art nouveau* con reminiscencias del estilo de Mucha; Max Lucas; Paul Bayer; Heinrich Heuschmann; Emil Schwalb; Hans Röhm; Ferdinand Leeke, y Franz Stassen, entre otros. También están presentes la caricatura, con aproximadamente un total de 39 autores diferentes que hacen alusión a la vida de Wagner y a las óperas, y las postales dedicadas a la propaganda turística de Bayreuth.

Pero no podemos olvidarnos de las postales con las fotografías de los cantantes y directores de orquesta de las distintas producciones programadas en los festivales: desde Rosa Sucher interpretando a Isolda, a Emma Destin, que cantó el papel de Senta en el estreno en el Festival de Bayreuth de 1901, o al estreno de *El anillo* de Cosima en 1896, a Alois Burgstaller en su debut como Siegfried y a Anton van Rooy como Wotan, entre otros. Estos retratos fotográficos son mayoritariamente postales de papel a la albúmina, y los modelos de tarjetas se corresponden con el *Boudoir* (215 x 135 mm) y el *Cabinet* (170 x 110 mm). Casi todas las postales están firmadas por W. Höffert (1832-1901), reconocido fotógrafo de la corte de Dresde y con estudios fotográficos en las ciudades más importantes: Berlín, Colonia, Potsdam, Hamburgo, Leipzig y Hannover, entre otras.³³ El estudio en Dresde lo abría anualmente para la celebración de los Festivales de Bayreuth, desde 1889 a 1903. De estas postales, el Legado Joaquim Pena conserva un elevado número dedicado a las producciones de *Der Ring des Nibelungen*, *Tristan und Isolde* y *Der Fliegende Höllander*.

W. Höffert, 1899.

PIE DE FOTO (p. 58):

Julio Antonio, *Monumento a Wagner*, 1911

W. Höffert, 1899.

- ↑ En palabras de Édouard Dujardin, director de la *Revue Wagnerienne*. Citado por Robert Delevoy, *Diario del Simbolismo*, Barcelona, Ediciones Destino, 1979, p. 18.
- ↑ Wagner realizó una decena de viajes a Francia. Los más importantes los hizo entre 1839-1842 y 1859-1861.

- 3** Reproducido en el catálogo de la exposición *Le Symbolisme dans les collections du Petit Palais*, París, Musée du Petit Palais, 21 de octubre de 1988 – 19 de febrero de 1989, p. 68. Agradezco al Dr. Francesc Fontbona la traducción realizada del comentario de Richard Wagner al prelude de *Lohengrin*.
- 4** Charles BAUDELAIRE (1821-1867), «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris», *Revue Européenne*, 1 de abril de 1861. La segunda parte fue publicada en folleto. Reproducido en Charles BAUDELAIRE, *El Arte Romántico*, «Richard Wagner y *Tannhäuser*, en París», traducción y notas de Carlos Wert, Madrid, Ediciones Felmar, 1977, pp. 229-256 (pp. 233-234).
- 5** Ibídem. La segunda parte fue publicada en folleto.
- 6** La traducción al español fue publicada en los *Dramas musicales de Wagner, precedidos de una carta-prólogo del mismo autor* (la misma dirigida a Federico Villot), tomo I, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, 1885, pp. V-LIV.
- 7** Henri FANTIN LATOUR, *Alrededor del piano o Los wagneristas*, 1885, óleo sobre lienzo, 160 x 222 cm, Musée d'Orsay, París. Aparecen sentados, de izquierda a derecha, el grupo de destacados wagneristas defensores de su obra en Francia: Emmanuel Chabrier, Edmond Maître, Amédée Pigeon; y de pie, de izquierda a derecha: Adolphe Jullien, Arthur Boisseau, Camille Benoît, Antoine Lascoux, Vincent d'Indy.
- 8** Para un mayor acercamiento al wagnerismo francés véase Martine KAHANE y Nicole WILD, *Wagner et la France*, catálogo de la exposición, Bibliothèque nationale -Théâtre national de l'Opéra de Paris, Ed. Herscher, 1983.
- 9** Para profundizar más en la recepción del modelo teatral y teórico wagneriano en Europa véase el estudio de Timothée PICARD, *L'Art Total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- 10** Estos escritos fueron referentes para el resto de músicos y artistas europeos; de hecho, la bibliografía wagneriana francesa será el punto de partida de muchos de los intelectuales que se acercaron en la década de 1890 a los estudios wagnerianos. París también se consolidaba así como la meca artística para el desarrollo del wagnerismo artístico europeo, aunque a partir de 1882 se turnará con Bayreuth y sus festivales en la influencia directa al resto de países. Podría destacarse al respecto el libro publicado en París que formaba parte de la biblioteca wagneriana de Joaquim Pena y que ofrecía un recopilatorio de la bibliografía wagneriana aparecida en Francia y el extranjero: BC, Secció de Música, M 6981/22, en <http://www.bnc.cat/Exposicions/Wagner-col-leccionat-per-Joaquim-Pena/Continguts-de-l-exposicio>. Véase *Bibliographie Wagnerienne Française*, rédigée par Henri Silège. Parus en France et a l'Etranger depuis 1851 a jusq'a 1902, París, Librairie Fischbacher, 1902. Véase <http://archive.org/details/bibliographiewag00sil>.
- 11** En Joséphin Péladan, Préface au *Théâtre complet de Wagner*, París y Ginebra, Slarkine, 1981, p. XII. Citado por Timothée PICARD, op. cit., p. 84.
- 12** Catherine MASSIP y Élisabeth VILATTE, «Les principaux "illustrateurs" du Ring», en *Wagner, le «Ring» en Images: autour de la collection Bruno Lussato*, catálogo exposición, París, Bibliothèque nationale de France, 1994, pp. 57-63.

- 13** Una de las primeras guías en aparecer ante el público por un visitante foráneo fue la de Constantin WILD, *Manuel pour les visiteurs de...*, Leipzig, C. Wild, 1894.
- 14** Buen ejemplo de ello podemos verlo en el Legado Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya, que cuenta con un buen número de retratos de directores wagnerianos en forma de tarjetas postales: Franz Beidler, Karl Muck, Siegfried Wagner, Franz Fischer, Richard Strauss, etc., en http://catalog.bnc.cat/record=b2518589~S13*cat. En la exposición *Imatges de L'anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, realizada como comisaria para el Palau de les Arts Reina Sofía, Valencia, abril-mayo de 2007, con motivo del estreno de la producción de *El anillo* de La Fura dels Baus, ofrecí una cuidada selección de estas postales de los cantantes de Bayreuth. Véase el catálogo de la exposición.
- 15** Francisco M. TUBINO, «Una excursión a Bayreuth. El *Parsifal*», *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, nº 37, 8 de octubre de 1882, pp. 199 y 202.
- 16** *Parsifal von Richard Wagner*. Bayreuth, Kunstverlag von Heinrich Heuschamnn *jung* in Bayreuth, s/f. (c. 1888), Legado Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya. Véase la exposición en línea de la Biblioteca de Catalunya, *Wagner col-leccionat per Joaquim Pena*, comisariada por Rosa Montalt y con asesoramiento de Francesc Fontbona, mayo-junio de 2013, el ámbito 6 «Collecció wagneriana», en <http://www.bnc.cat/Exposicions/Wagner-col-leccionat-per-Joaquim-Pena/Continguts-de-l-exposicio>.
- 17** Hans Paul von WOLZOGEN (1848-1938), escritor y filólogo. Acudió en 1876 a Bayreuth al primer festival habiendo ya publicado obras como una *Guía temática a través de la música para el festival de Richard Wagner «El Anillo del Nibelungo»*, Leipzig, 1877. Fue llamado por Wagner en 1877 a Bayreuth para encargarse de la redacción de las *Bayreuther Blätter* (1878-1938), órgano difusor de la música e ideas wagnerianas en el mundo, que dirigió hasta su muerte.
- 18** Véase el catálogo de la exposición *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, comisario Paolo Bolpagni, Venecia, Palazzo Fortuny, 8 de diciembre de 2012 – 8 de abril de 2013, Fondazione Musei Civici di Venezia, Skira editore, 2013.
- 19** Aureliano de BERUETE Y MORET, *Rogelio de Egusquiza. Pintor y grabador*, Madrid, Imprenta Blass, 1918.
- 20** Ya traté este tema con anterioridad en el catálogo de la exposición *La vida y la muerte de Tristán e Isolda por Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 2007, pp. 10-17.
- 21** Véase el catálogo de la exposición *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, Museo de Bellas Artes de Santander, 1995.
- 22** «Le Salon de Joséphin Péladan. Salon National et Salon Juillian», en *La Décadence Esthétique*, París, 1890, p. 51.
- 23** Véase el estudio de Georges SCHURCH, «La *Revue Wagnérienne*», en catálogo de la exposición *Richard Wagner. Visions d'artistes. D'Renoir à Anselm Kiefer*, comisario Paul Lang, Musées d'art et d'histoire, Ginebra-París, Somogy Editions, 2005, pp. 41-46.
- 24** Houston Stewart Chamberlain tuvo un papel destacado en la

iniciación wagneriana del escenógrafo y teórico suizo Adolphe Appia y de los modernistas catalanes, especialmente de los miembros de la Associació Wagneriana y sobre todo, de Joaquim Pena, que realizó la traducción de la obra capital para el wagnerismo de Chamberlain, *El drama wagnerià*, Associació Wagneriana, Barcelona, 1902. Igualmente, la mayoría de españoles que viajaban hasta los Festivales tenían en Chamberlain a un amigo que, además de coincidir en su defensa del wagnerismo, les ofrecía sus contactos directos con la familia Wagner.

25 <http://archive.org/details/richardwagnersav00jull>.

26 Véase el catálogo de la exposición *Henri Fantin-Latour et Richard Wagner*, Musée des Beaux Arts de Nantes, Cyrille Sciamma, 2008.

27 Citado por Alexandre de RIQUER, «Aubrey Beardsley», *Juventut*, Barcelona, año I, nº 1, 15 de febrero de 1900, pp. 6-11, (p. 10).

28 Alexandre de Riquer, en el artículo escrito sobre Beardsley para la revista *Juventut*, describía el libro *La Mort d'Arthur* como sujeto a las influencias del japonismo y del prerrafaelismo a lo Burne Jones, y decía sobre esta escena: «el brindis de Tristan es una plana decorativa japonisant riquissima», ibídem, p. 7.

29 Para el tema del andrógino, véase el estudio de F. C. LEGRAND, «El ideal andrógino en la época de los simbolistas», en el catálogo de la exposición *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, pp. 123-136.

30 Mark TWAIN, «En el altar de San Wagner», <http://www.archivowagner.com/indice-de-autores/167-indice-de-autores/t/twain-mark-1835-1910/444-en-el-altar-de-san-wagner#sthash.tgHElvQa.dpuf>.

31 *Bayreuth Album, 1889*, Berlín, Verlag von Haasenstein & Vogler, Typ. Sam Lucas, Elberfeld, 1889.

32 Joaquim PENA, «La tarjeta postal wagneriana», *España Cartófila*, II, Barcelona, 1902, p. 128.

33 Véase el estudio de Ricard MARCO, «Joaquim Pena i la projecció d'imatges wagnerianes amb llanterna màgica», en catálogo de la exposición *Imatges de l'Anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, comisaria Lourdes Jiménez, Valencia, Generalitat Valenciana, Palau de les Arts Reina Sofía, abril-mayo de 2007, p. 14.

LA RECEPCIÓN PLÁSTICA DE WAGNER EN ESPAÑA (1876-1914)

Lourdes Jiménez

El nombre de Richard Wagner comenzó a sonar con fuerza en España a partir de la década de 1870, cuando tuvo lugar el primero de sus estrenos operísticos con *Rienzi*, en el Teatro Real de Madrid (1876), y se inició la recepción y la difusión de sus teorías artísticas y musicales, principalmente por parte de la prensa y en círculos elitistas de reconocidos intelectuales, como fue la Sociedad Wagner de Barcelona, constituida en 1874. Aparecieron las primeras imágenes en la prensa y las revistas ilustradas del momento como *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística* o *La Ilustración Española y Americana*, entre otras, donde en un primer momento se publicaron reproducciones de la iconografía wagneriana surgida del teatro de Bayreuth y difundidas gracias a las nuevas técnicas de reproducción como el fotograbado. Del mismo modo, otro factor clave de difusión fueron los estrenos de sus óperas en los dos principales teatros líricos, el Real de Madrid y el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, con obras como *Lohengrin*, *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Die Meistersinger...*

El momento clave del wagnerismo español, sin embargo, tuvo lugar con el estreno de una de sus obras más representativas, *Die Walküre*, que se produce en el año de 1899 en Barcelona y en Madrid, y provocó la aceptación tanto de su obra musical como de sus teorías artísticas.¹ Es a partir de este momento cuando se popularizaron, y se caricaturizaron, el personaje de Wagner y el rico universo iconográfico de sus óperas. En las revistas ilustradas y en la prensa aparecieron caricaturas del compositor, de los personajes de sus óperas e incluso del público asistente. Aparecieron también las primeras críticas, como las de Joaquim Pena en *Juventut* demandando un mayor respeto para el estreno de las obras (escenografía, tramoya, cantantes, cortes en la duración de las óperas, etc.).

La segunda etapa en el wagnerismo español comprende desde 1899-1900 hasta 1914, y en ella la aceptación es total. La identificación y traslación de la mitología nórdica y la popularidad alcanzada por el músico y su rico universo iconográfico se expanden a todas las capas sociales. Su culto deja de ser minoritario y elitista para pasarse incluso a llamar a las domésticas «valquirias». Wagner entra ahora en un periodo de mitificación popular. El *modernisme* catalán hace suyo buena parte del ideario artístico de la obra de arte total y se identifica el wagnerismo con el modernismo, además de, en el caso catalán, con la ideología nacionalista también, como demuestran buena parte de las críticas e ilustraciones aparecidas en la prensa, en publicaciones como *L'Esquella de la Torratxa*, *Cu-Cut!*, *Papitu*, *Juventut...* Gaudí y Wotan se mimetizan desde las páginas del monográfico sobre Wagner publicado en 1910 en las páginas de *L'Esquella de la Torratxa*; la mon-

taña de Montserrat será ampliamente relacionada con el Montsavalt del *Parsifal* de Wagner y así será interpretada por los artistas (Adrià Gual, Oleguer Junyent). En estos años, se crean las asociaciones wagnerianas como la de Barcelona, que se constituyó en octubre de 1901 en la conocida taberna modernista de *Els Quatre Gats* y que llevó a cabo, a través de nombres como Joaquim Pena, Antoni Ribera o Geroni Zanné, una labor muy destacada en el desarrollo del wagnerismo en Catalunya. En Madrid, no fue hasta el tardío año de 1911, tras el estreno de *Tristan und Isolde* en el Teatro Real, cuando se produjo la gran explosión del wagnerismo y nació la Asociación Wagneriana, constituida por los fervientes seguidores del músico Félix Borrell² o Agustín Lhardy, y presidida por el duque de Alba, que llegó en los primeros meses a tener un elevado número de socios, entre ellos conocidos artistas como el reconocido paisajista Aureliano de Beruete y Moret. Por estos años, se fueron estrenando las obras más identificativas de la estética del compositor (que se alternaron con el resto de sus obras en la programación de los teatros líricos): desde *Tristan und Isolde* a *Der Ring des Nibelungen*, y el esperado estreno en 1913-1914 (Barcelona y Madrid) de *Parsifal*. Durante estos años, fueron muchos los artistas, afines o no a la música del maestro alemán, que se acercaron a la obra wagneriana y la tradujeron a todas las artes. El núcleo valenciano, con Cecilio Pla como artista y Vicente Blasco Ibáñez desde la literatura, fue muy receptivo a la interpretación de la obra de Wagner, pero también Muñoz Degrain, José Benlliure, Agustín Lhardy, Félix Borrell, Aureliano de Beruete (padre), Rubén Darío, Jacinto Benavente, Valle Inclán, Alexandre de Riquer, Joan Maragall, Adrià Gual, Pau Roig, Josep Maria Xiró, Josep Clará, Julio Antonio, Josep Maria Sert, Oleguer Junyent, Amalio Fernández o los cosmopolitas Rogelio de Egusquiza y Mariano Fortuny y Madrazo se vieron atraídos, entre muchos otros, por la enorme fascinación que provocó el genio de Leipzig, el músico alemán que traería hasta el Mediterráneo las brumas nórdicas.

PIE DE FOTO (p. 61):

Julio Antonio (Móra d'Ebre [Tarragona], 1889 - Madrid, 1919)

Mascarilla de Wagner, c. 1912

Bronce, 33 cm

Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona

El joven escultor Julio Antonio, asentado en Madrid y asiduo al Café de Levante como centro de encuentro de la intelectualidad artística, musical y literaria madrileña, fue el escogido en 1912 para el encargo de realizar un monumento de homenaje a Richard Wagner que proyectaban los miembros de la Asociación Wagneriana de Madrid en el Parque del Oeste. Julio Antonio, que apenas había tenido contacto con la música del compositor, es acompañado por su amigo el médico Gregorio Marañón, que también era miembro de la Asociación, al Teatro Lírico, para que se inspirara en vistas a la realización del monumento: «Ahora sí quiero ver estampas de Wagner; ahora sí podré comprenderlo»,³ comentó el artista al finalizar el concierto.

Ya se habían realizado otros monumentos a Wagner en Europa, como el muy conocido e ilustrado en la prensa española de

Gustav Eberlein en Berlín (1901-1903), en el que Wagner aparece arropado por las figuras de sus personajes principales. Pero también en España se habían realizado con anterioridad otros proyectos, como el presentado por el arquitecto mallorquín Francisco Roca y Simó en la Exposición Nacional de 1904, donde obtuvo una medalla de tercera clase.⁴ Julio Antonio se decantó finalmente por la realización del monumento que estaba más próxima a una estética panteísta de origen pagano (semidesnudo, pensativo, sobre una gran roca, inserto en la naturaleza),⁵ una estética que retomaba la idea del monumento a Beethoven realizado por Max Klinger para la exposición de Viena de 1902. Incluso, a semejanza de este, se proyectó la utilización de distintos materiales preciosos, como ojos de marfil y azabache; manto dorado al fuego; cuerpo de bronce; tetillas, boca y uñas de cobre...⁶

Testimonios de la época, como los de Margarita Nelken y Tomás Borrás, dan buena cuenta del interés despertado por este monumento, en el que Wagner se convierte en:

la Esfinge, el coloso de Rodas, se prolongan en este monumento sin distinción de tiempos ni de espíritus. Como lo fueron ellos, el «Wagner» de Julio Antonio simboliza —sin símbolos ni alegorías— una fuerza tan indestructible que llega a ser natural como los montes y las rocas. Y esto, ningún otro monumento moderno lo ha simbolizado.⁷

El escultor comenzó a trabajar con esbozos muy esquemáticos (actualmente en el Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona, donde se conservan un total de seis bocetos, algunos muy esquemáticos, aunque de entre ellos hay varios que coinciden con el proyecto final). El monumento definitivo era de una escala monumental, y su esbozo tenía 94 cm de alzada (actualmente se conserva en el museo). Julio Antonio inició el monumento con un esbozo de arcilla de ocho metros que trasladó a la Fundación Codina Hermanos, donde había de fundirse la obra definitiva. Sin embargo, el comienzo de la Primera Guerra Mundial acabó con el proyecto. La obra no llegó a terminarse dada la negativa de los wagnerianos francófilos a seguir dando dinero para levantar el monumento al compositor. Los intentos de Julio Antonio por terminar su obra se vieron frustrados, pese a la inversión de su propio dinero y trabajo, debido al tiempo transcurrido y al secarse el barro de su obra, por lo que existía peligro de desmoronamiento. Finalmente, se vio obligado a destruirla a martillazos, salvándose únicamente el busto,⁸ ya terminado, y el modelo reducido en bronce.

Para concluir, no quiero dejar de citar la opinión coetánea de Tomás Borrás sobre el monumento de Julio Antonio que, para él, vendría a superar el dedicado a Beethoven y proyectado por Max Klinger en Viena, porque había logrado transmitir la expresión de sufrimiento del artista creador: «Es el Genio cerca de Dios».

El Wagner que Julio Antonio ha cincelado para el Parque del Oeste es grandioso, sugeridor, espíritu puro. Una alta roca, un acantilado, un picacho, la cima de los genios y de las águilas. Sobre la cumbre, el músico aparece. Está desnudo, y sólo un ropaje le cubre los muslos y las piernas. Wagner está levemente inclinado hacia delante, como sor-

prendiendo las armonías que brotan de los hondos valles que domina su vida. Una mano la adelanta —va a recoger su presa. Con la otra mano se apoya en la roca —no quiere abandonar su sitio cerca de los cielos. Se comba el pecho, batido por el aire de los espacios libres. Le baña la cabeza el azul. Su oído oye y sus ojos miran. Es el Genio cerca de Dios.

Da una impresión religiosa, lo mismo que se siente delante de una escultura egipcia ó caldea. Es una estatua para el pensamiento. Se cantaría esa estatua por la sensación de divinidad y de entusiasmo que comunica. Yo ya sé que otro escultor cualquiera hubiera hecho un Wagner con una larga capa y una boina. Esta es la diferencia entre un artista y un mecánico de arte. El artista exalta las condiciones íntimas. El practicion copia las apariencias externas. En la obra de Julio Antonio es el Músico, el Creador, el Dominador. En la estatua de Beethoven de Klinger, elevada en Berlín, Beethoven es el ciudadano llamado así.

La cabeza es sublime. Es una cabeza en la que suena dentro el rumor doloroso de la generación de la música. Yo he acercado mi oído.⁹

PIE DE FOTO: (p. 64)

Pau Roig, *Lohengrin*, 1900

- 1 Para el caso madrileño y la recepción artística allí, véase la tesis doctoral de Patricia CARMENA DE LA CRUZ, *Música y pintura. La estética wagneriana en España, Madrid, 1890-1915*, (2 vols.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, 1998.
- 2 Véanse los textos de Félix BORRELL, «El Wagnerismo en Madrid» y de Valentín de ARÍN, «Biografía de Ricardo Wagner», conferencias leídas en el Teatro de la Princesa el día 4 de mayo de 1911, Madrid, Asociación Wagneriana de Madrid, Imprenta Ducazcal, 1912.
- 3 Citado en Lucía GARCÍA DE CARPI, *Julio Antonio, monumentos y proyectos*, Madrid, Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, nº 5, 1985, p. 29.
- 4 Proyecto de monumento a Wagner en la sección de Arquitectura. Figura con el número 1.176 del catálogo (alzado: 1,20 x 2,80 cm; planta: 1,00 x 0,90 cm), Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1904, Madrid.
- 5 Muy en la estética del momento, desde el panteísmo a la filosofía nietzscheana del superhombre eran temas interpretados por los artistas del fin de siglo XIX y los primeros años del XX, especialmente por figuras como Xiró.
- 6 Tomás BORRÁS, «Arte y Letras. El Wagner de Julio Antonio», *La Tribuna*, martes, 12 de agosto de 1913, p. 2.
- 7 Margarita NELKEN, «Julio Antonio», *Museum*, nº 12, Barcelona, v. V, 1916-1917, p. 450.
- 8 Actualmente esta escultura se encuentra expuesta en las salas de exposición permanente del Museu d'Art Modern de Ta-

rragona dedicadas a la obra de Julio Antonio, acompañada de algunos de sus dibujos preliminares. Véase <http://sae.altanet.org/houmuni/web/mamt///noticies/view.php?ID=304>.

- 9 Tomás BORRÁS, «Arte y Letras. El Wagner de Julio Antonio», *La Tribuna*, martes, 12 de agosto de 1913, op. cit.

en aquellos años iniciales se convirtió en una gran empresa de marketing y difusión plástica de la obra del maestro (postales, álbumes de grabados, libros monográficos sobre su obra, lápices, corbatas y un sinfín de recuerdos que podían adquirir los más ávidos coleccionistas, como fue el caso de Joaquim Pena).

Las primeras traducciones gráficas de la obra wagneriana no fueron, pues, obras originales de nuestros artistas, sino reproducciones de retratos del compositor y de escenas representadas en el teatro de Bayreuth, o imágenes de las representaciones de las óperas del músico en el escenario del Teatre del Liceu realizadas por los dibujantes de los diarios y las revistas ilustradas. Nombres como los de Alexandre de Riquer, Jaume Pahissa, Josep Passos, Gómez Soler o Manuel Moliné encabezan una larga lista de autores que reflejaron fielmente la estética de los artistas alemanes y, en especial, la de las imágenes procedentes del *Festspielhaus* de Bayreuth, que codificaban la iconografía aceptada y difundida por el círculo artístico cercano al compositor y a los Festivales.

No obstante, además de esta recepción plástica, la actitud de los primeros artistas modernistas frente al fenómeno wagneriano —a diferencia de la que mostraría por la generación posterior— fue la de una visión desprovista de todo trascendentalismo, como cuando Rusiñol observaba en sus críticas para *La Vanguardia*, «Desde el molino», que había visto un drama wagneriano «caldeo» del Sar Péladan o comentaba un *Lohengrin* que había presenciado en la Ópera de París. Sin embargo, un año más tarde, el mismo Rusiñol, perteneciente a esa generación de primeros modernistas, a su vuelta a Barcelona empezó a organizar las llamadas *Festes modernistes de Sitges* (cinco en total: 1892, 1893, 1894, 1897 y 1899), donde imitaba en clave de algún modo humorística las reuniones del grupo francés de los Rosacruzes o las «peregrinaciones» de los fanáticos wagnerianos a Bayreuth, tal y como daban buena cuenta los diarios. Tampoco hemos de olvidar que en la penúltima *Festa modernista*, la de 1897, se estrenó la primera ópera catalana con clara influencia wagneriana, *La Fada*, con música de Enric Morera y letra de Jaume Massó i Torrents. En otro momento clave para el inicio del modernismo artístico en Barcelona como fue el de la exposición de Santiago Rusiñol, Ramon Casas y Enric Clarasó en la Sala Parés a su regreso de París el 29 de octubre de 1890, se ofreció una fiesta original para la celebración del acto en la que:

las notas majestuosas del Tannhauser [sic] llenaron el salón y emocionaron el alma los delicados contrastes de claro-oscuro, las suaves modulaciones que arrancaba el artista del difícil instrumento como quejas y suspiros de un ser animado y doliente. En medio de ese religioso silencio, las sublimes armonías de Wagner infundían al alma el íntimo deleite, en el cual tenían cabida todos los goces estéticos.

Otro lugar más emblemático aún, si cabe, del modernismo artístico catalán fue la taberna de *Els Quatre Gats*, inaugurada en 1897, promovida por Casas, Rusiñol y Utrillo, y regida por Pere Romeu. Allí se ofrecieron múltiples actividades artísticas: exposiciones de pinturas, representaciones de marionetas y sombras chinescas, conciertos, etc. Y fue allí mismo donde el 12 de octubre de 1901, sábado, se constituyó la Associació Wagneriana.

en aquellos años iniciales se convirtió en una gran empresa de marketing y difusión plástica de la obra del maestro (postales, álbumes de grabados, libros monográficos sobre su obra, lápices, corbatas y un sinfín de recuerdos que podían adquirir los más ávidos coleccionistas, como fue el caso de Joaquim Pena).

Las primeras traducciones gráficas de la obra wagneriana no fueron, pues, obras originales de nuestros artistas, sino reproducciones de retratos del compositor y de escenas representadas en el teatro de Bayreuth, o imágenes de las representaciones de las óperas del músico en el escenario del Teatre del Liceu realizadas por los dibujantes de los diarios y las revistas ilustradas. Nombres como los de Alexandre de Riquer, Jaume Pahissa, Josep Passos, Gómez Soler o Manuel Moliné encabezan una larga lista de autores que reflejaron fielmente la estética de los artistas alemanes y, en especial, la de las imágenes procedentes del *Festspielhaus* de Bayreuth, que codificaban la iconografía aceptada y difundida por el círculo artístico cercano al compositor y a los Festivales.

No obstante, además de esta recepción plástica, la actitud de los primeros artistas modernistas frente al fenómeno wagneriano —a diferencia de la que mostraría por la generación posterior— fue la de una visión desprovista de todo trascendentalismo, como cuando Rusiñol observaba en sus críticas para *La Vanguardia*, «Desde el molino», que había visto un drama wagneriano «caldeo» del Sar Péladan o comentaba un *Lohengrin* que había presenciado en la Ópera de París. Sin embargo, un año más tarde, el mismo Rusiñol, perteneciente a esa generación de primeros modernistas, a su vuelta a Barcelona empezó a organizar las llamadas *Festes modernistes de Sitges* (cinco en total: 1892, 1893, 1894, 1897 y 1899), donde imitaba en clave de algún modo humorística las reuniones del grupo francés de los Rosacruzes o las «peregrinaciones» de los fanáticos wagnerianos a Bayreuth, tal y como daban buena cuenta los diarios. Tampoco hemos de olvidar que en la penúltima *Festa modernista*, la de 1897, se estrenó la primera ópera catalana con clara influencia wagneriana, *La Fada*, con música de Enric Morera y letra de Jaume Massó i Torrents. En otro momento clave para el inicio del modernismo artístico en Barcelona como fue el de la exposición de Santiago Rusiñol, Ramon Casas y Enric Clarasó en la Sala Parés a su regreso de París el 29 de octubre de 1890, se ofreció una fiesta original para la celebración del acto en la que:

las notas majestuosas del Tannhauser [sic] llenaron el salón y emocionaron el alma los delicados contrastes de claro-oscuro, las suaves modulaciones que arrancaba el artista del difícil instrumento como quejas y suspiros de un ser animado y doliente. En medio de ese religioso silencio, las sublimes armonías de Wagner infundían al alma el íntimo deleite, en el cual tenían cabida todos los goces estéticos.

Otro lugar más emblemático aún, si cabe, del modernismo artístico catalán fue la taberna de *Els Quatre Gats*, inaugurada en 1897, promovida por Casas, Rusiñol y Utrillo, y regida por Pere Romeu. Allí se ofrecieron múltiples actividades artísticas: exposiciones de pinturas, representaciones de marionetas y sombras chinescas, conciertos, etc. Y fue allí mismo donde el 12 de octubre de 1901, sábado, se constituyó la Associació Wagneriana.

Pasado este momento inicial, se puede afirmar que la gran etapa del wagnerismo se dio entre 1900-1914, con el año de 1899 como fecha clave, tras los estrenos de *Die Walküre* y *Tristan und Isolde* en el Teatre del Liceu. La repercusión de estos estrenos fue importante, no sólo entre la joven generación posmodernista de Adrià Gual, Josep Maria Xiró, Josep Maria Sert, Joaquim Torres García, Oleguer Junyent, Feliu Elías o Lluís Masriera, entre otros, (pertenecientes a ese segundo momento del modernismo artístico catalán), sino también entre el gran público.

En estas fechas tiene lugar esa especial simbiosis de wagnerismo-modernismo en la que se observa cómo los artistas más jóvenes integran la iconografía del músico alemán en sus trabajos y demuestran con ello una aceptación plena de la temática y la teoría artística del compositor. Casi todos los ejemplos a citar se producen una vez iniciado el siglo, justamente en esos años inaugurales en que el fervor wagneriano ha llegado a todos los rincones, desde las fiestas infantiles de disfraces, a las que las niñas acuden vestidas de valquiria, hasta los carnavales, donde era habitual encontrar disfraces de Wotan o Lohengrin, con cabalgatas incluidas de las vírgenes guerreras wagnerianas, además de muchos otros ejemplos que podrían citarse. Esta popularización se alía con la idealización más absoluta del compositor y su obra, como se nos muestra en una caricatura publicada en el semanario satírico *Cu-Cut!* (1905) con motivo del estreno en Barcelona de la ópera *Der Meistersinger von Nürnberg*, que obtuvo un gran éxito debido quizás a la cercanía de los personajes que pueblan esta comedia del compositor, la única de su catálogo.

Dicho todo esto, se puede llegar a la conclusión de que Wagner se convierte en una figura importante del ideario modernista debido a las siguientes premisas: su concepto global de la creación artística, la llamada *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total; desde el prisma del catalanismo, la identificación de Wagner en sus dramas musicales con la mitología nacionalista que bebía de las fuentes del romanticismo; su recuperación de leyendas medievales; su actitud de rebelión ante la sociedad, que se transmite al anarquismo de fin de siglo y con la cual se identifica la clase obrera del momento; su ideario artístico, en el que la condición del artista de héroe de los tiempos modernos convirte a sus correligionarios en partícipes de un cierto tipo de «religión» donde Wagner se consideraba el gran Padre Redentor —como se puede comprobar con la incorporación al primer plano del wagnerismo de la figura del musicólogo Joaquim Pena (1873-1944), quien lleva a reverenciar la figura del músico, sobre todo, desde la creación de la Associació Wagneriana en 1901—. Igualmente, la influencia de la plástica alemana y, sobre todo, del universo iconográfico exportado desde Bayreuth ejerció de referente principal de la imaginería artística del wagnerismo catalán. Además de todos estos factores, se valorará también la regeneración que representa su música; se lo vinculará a la idea de la europeización de Cataluña frente al Estado español; se apreciarán los orígenes de su obra en el teatro popular, y se ensalzará el idealismo wagneriano, del que deriva el simbolismo plástico y literario:

Però fins ara la cristallisació més trascendental que en l’art contemporani trobo d’aquest maridatge entre l’estetica i el argonautisme de la finalitat huma-

na és l’obra grandiosa i divina de Wagner *L’Anell del Nibelung*. [...] Am Wagner la musica arriba a esser l’interprete de lo inevitable, i la manifestació és tant meravellosa i sorprenent que ls demés dramaturcs d’aqueste sigle (exceptualment l’Ibsen) queden com autors de putxinel·lis.⁵

Sin entrar en detalles, entre los muchos ejemplos que pueden citarse de las premisas wagnerianas que acabamos de identificar con el modernismo artístico a partir de 1900, uno de los más claros quizás sea el del concepto de obra de arte total wagneriano y su aplicación a ejemplos de la arquitectura modernista como el *Cercle del Liceu*, con su gran reforma de 1902 guiada por la decidida voluntad del presidente de la entidad de integrar a grandes artistas del arte modernista catalán como Ramon Casas, Alexandre de Riquer, Gaspar Homar, Josep Pascó u Oleguer Junyent, entre otros. O qué decir del trabajo del arquitecto Domènech i Montaner en la construcción del *Palau de la Música Catalana* (1905). Además de esa relación con los espacios artísticos, la idea de la obra de arte total estaba también implícita en otros muchos experimentos de menor escala, como la creación de la Sala Mercè (1904) por Lluís Graner y Adrià Gual, en la que se ofrecían espectáculos bajo el lema de «Síntesis de todas las artes: cinematógrafo, más música, más declamación», o los posteriores Espectáculos y Audiciones Graner, que repetían ese mismo esquema en el Teatro Principal (1905-1907). De igual modo, la iniciativa emprendida por el músico modernista Enric Morera con el Teatre Líric Catalá (1901), donde se estrenaron obras líricas catalanas de autores modernistas como Enric Morera, Joan Gay, Joan Lapeyra, Enric Granados, Santiago Rusiñol, etc., sigue esos mismos parámetros de integración de las artes.

A partir de 1900, la realización de obras de temática wagneriana por parte de los jóvenes modernistas va a dar el salto de las revistas ilustradas a su integración en obras arquitectónicas, y hasta alcanzar también a las artes decorativas, aunque se debe matizar que los conjuntos decorativos u obras con esa particular iconografía van a estar ligados a la arquitectura de carácter eminentemente musical, desde la Casa de Música Cassadó & Moreu a la Associació Wagneriana, de las vidrieras del Cercle del Liceu al Palau de la Música Catalana o el propio Teatre del Liceu. Las temáticas elegidas para adornar esos conjuntos serán *Lohengrin* (1900), *Tristan und Isolde* y *Parsifal* (1903-1904), *Der Ring des Nibelungen* (1905) y *Die Walküre* (1905 y 1909), además de la iconografía del compositor.

PIE DE FOTO (p. 71):
Francesc Soler i Rovirosa (Barcelona, 1836–1900)
Tristan und Isolde, acto I, 1899
Boceto
MAE, Institut del Teatre, Barcelona

El 8 de noviembre de 1899 se estrenaba en Barcelona *Tristan und Isolde*, drama musical en tres actos de Richard Wagner, con un total de doce representaciones dirigidas por el maestro Colonné

y Georges Eugène Marty y con un reparto encabezado por la soprano italiana Ada Adini en el papel de la princesa Isolda, cantante que repetiría protagonismo nuevamente ese mismo año con el papel de Brünnhilde en el teatro de la Rambla. Porque, efectivamente, 1899 fue un gran año para la popularización del músico alemán en la ciudad: se estrenaron dos de sus obras más emblemáticas y representativas, *Die Walküre* y este *Tristan*, en una apuesta importante del empresario Albert Bernis⁶ por afianzar, aún más, el repertorio wagneriano en la capital barcelonesa, con grandes esfuerzos en cuanto a material técnico y humano a la hora de presentar estas óperas más avanzadas del repertorio. En esta ocasión, Bernis tuvo la suerte de poder contar con la maestría del escenógrafo Francesc Soler i Rovirosa, el maestro Soler, como lo conocían todos los artistas.⁷ Soler tenía entonces sesenta y tres años, y una gran experiencia y enormes éxitos a sus espaldas. Sin embargo, con este trabajo iba a firmar la última de las escenografías para Wagner⁸ por encargo de Albert Bernis, empresario del Liceo y buen amigo. En el momento de la realización de los decorados para el *Tristán*, Soler i Rovirosa está en plena madurez creativa e incorpora a sus trabajos todas las nuevas fórmulas escénicas y mejoras técnicas en las puestas en escena. A este fin, Soler fue enviado a Bayreuth en el verano de 1899 —a petición del empresario y de su amigo, el joven wagneriano Joaquim Pena— en un viaje de estudios para examinar in situ y de primera mano las escenografías wagnerianas en su lugar modelo, el *Festspielhaus* de Bayreuth. En esta visita al templo wagneriano, pudo asistir a las representaciones que ese año se ofrecieron del ciclo de *El anillo* (ocho en total), *Parsifal* (siete) y *Meistersinger* (cinco),⁹ aunque no pudo ver representado *Tristan und Isolde*, que no se programó esa temporada; además de eso, también compartió experiencias con los mejores maquinistas del *Festspielhaus*, como Friedrich Kranich, director de la maquinaria escénica del teatro de Bayreuth, de cuya relación se conserva en el Legado Joaquim Pena una postal dedicada a Soler i Rovirosa: «Pour Mons. Soler y Rovirosa de Souvenir. Bayreuth, 28 Jul. 1899. Fr. Kranich» (figura 1, p. 70).¹⁰

Como resultado de ese viaje, a su vuelta Soler recibió el encargo de realizar una memoria para relatar «mis impresiones escenográficas» a la Junta de Gobierno de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.¹¹ Soler i Rovirosa señalaba que «singularmente anhelaba visitar el de Bayreuth, y ver y oír en él la colosal obra de Wagner como en su propia casa».¹² Comienza haciendo comparaciones del escenario de Bayreuth con los de los teatros franceses y el Liceo, y observa que la ventaja de los alemanes (teatros de Múnich y Bayreuth):

estriba en las proporciones interiores del escenario, en relación con las dimensiones de la embocadura; relación al montaje de las decoraciones y al cambio de escena ó mutaciones. [...] El colgar y descolgar telones, bambalinas y rompimientos; el hacerlos maniobrar por medio de contrapesos muy bien equilibrados; las ropas ó telas que, con ser de ejecución muy simple, imitan las nubes produciendo una ilusión completa; el hacer correr horizontalmente toda una decoración, al modo de uno de esos llamados *panoramas de movimiento*, todo esto, hay que confesarlo, lo llevan a cabo con una simplicidad y precisión artísticas que nosotros no hemos llegado todavía a alcanzar.¹³

Y ante todas las novedades ante las que el escenógrafo catalán se rindió fue, sobre todo, «su notabilísimo sistema de iluminación»:¹⁴

[D]ebo decir que el efecto brillante que en Alemania producen la mayor parte de los escenarios de los teatros y de las obras que en ellos se ejecutan, es debido muchas veces á la oscuridad, ó poco menos, que reina en la sala durante la representación.¹⁵

Y esa oscuridad en la sala fue la que aplicó Soler i Rovirosa a sus decorados en el estreno de *Tristan und Isolde*, suprimiendo las bambalinas e instalando en el telar focos de luz eléctrica que, desde la oscuridad de la sala, convertían el escenario en una misteriosa caja mágica, próxima y lejana a la vez.

Todas las decoraciones fueron realizadas por Francesc Soler i Rovirosa; en esta ocasión todas fueron suyas, pese a que la norma habitual era que casi siempre participaran varios escenógrafos y talleres en las mismas.¹⁶ El acto primero (figura 2, p. 71) representa el mar y la cubierta del barco de Tristán durante la travesía de Irlanda a Cornualles. En un primer plano nos encontramos con la tienda de tapices que oculta a Isolda y Brangäne del resto de integrantes de la tripulación (marineros, Kurwenal —el criado de Tristán— y el propio caballero), que se vislumbran al fondo en la proa del barco. Nos movemos en las coordenadas estilísticas del realismo imperante en la escenografía barcelonesa y, por extensión, de los teatros franceses y alemanes. El fondo plástico de este boceto recuerda al diorama, donde en una estructura horizontal quedan alineados todos los elementos, desde el primer plano de la tienda llena de tapices de Isolda al puente donde descansan los marineros y el timón pilotado por Tristán. Esta composición de Soler es característica de su obra escénica, con un clima que se sugiere a través del trazo ligero obtenido mediante transparencias de gradación luminosa (es muy acertada la impresión de bruma marina); los colores entonados en una gradación muy sutil donde destacan con viveza los rojos, ocres y azules, y la sensibilidad romántica que acompaña a la escena. Guarda, no obstante, muchas semejanzas con la escenografía original del *Tristan und Isolde* que se estrenó en 1865 en Múnich, realizada por Angelo Quaglio y que fue tomada como modelo para las representaciones no solo en Bayreuth, sino también en el resto de teatros.

En el caso de Soler, habría que destacar la incorporación en esta escenografía de un elemento de catalanización que introduce en el cortinaje del barco: el Sant Jordi de la fachada gótica de la Generalitat, como identificó en su crónica el arquitecto y crítico Bonaventura Bassegoda al comentar: «l'aplauso endressat al tapis del Sant Jordi per sa semblanza ab la forma del segell de la Unió Catalanista»,¹⁷ para después continuar con una reflexión sobre este Sant Jordi:

Y per acabar ab la decoració del primer acte felicitem al autor per la ben pensada colocació del Sant Patró del país d'Isolda, y que nosaltres considerém com una mena de *leitmotive* gráfich del argument de l'obra, essent com es Sant Jordi patró de la caballería, y essent com es la obra una de las més celebradas del cicle cavalleresch.¹⁸

Con este comentario, Bonaventura Bassegoda entraba de lleno en uno de los grandes debates con respecto a la recreación de escenas históricas o de leyendas: la búsqueda del arqueologismo¹⁹ del llamado «color local» en las escenografías del momento, tendencia que fue habitual hasta la llegada del simbolismo plástico al teatro. La minuciosa y erudita crónica del estreno y de las escenografías de Soler i Rovirosa para este *Tristán* que lleva a cabo Bonaventura Bassegoda nos da buena cuenta de ello. El crítico nos remite a los problemas que se encontraba el escenógrafo a la hora de poner en escena el drama wagneriano: «la falta d'originals autèntichs ahont inspirarse pera compondre'l decorat del barco ab caràcter del segle vi». Continúa explicando que Soler lo compuso «a lo erudito», sin poder valerse de testimonios como «la celebrada tapicería de la reyna Mathilde, ó de Bayeux,²⁰ veritable arsenal dels usos y costums civils y militars de la onzena centuria [...] compongúé á la oriental sa tenda».²¹

Bonaventura Bassegoda realiza una descripción del todo acertada de los actos II y III de la ópera realizados por Soler i Rovirosa, y describe las características formales firmadas por el escenógrafo y que eran materia habitual en su obra, como el realismo utilizado para el grupo de árboles: «en mitj del misteri del bosch s'hi destacan grups d'arbres d'un realismo complert. En la arquitectura [...] ha tingut a decantarse cap al bizanti».²² Efectivamente, el arquitecto describe con rigor la semejanza de las escenas compuestas por Soler con el historicismo arqueológico, que era un rasgo muy importante de la época, un gusto y un estilo que el público más tradicional de ópera conservó hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx. La segunda de las escenografías se adecua perfectamente al drama wagneriano (figura 3, p. 74).

El bosque misterioso como gran protagonista de la escena, con esa sensibilidad romántica tan grata a Soler i Rovirosa; la gradación de colores todos dispuestos con una gran sutileza; la torre en la que vigila Brangäne a la izquierda, y los protagonistas a la derecha en el banco del amor... El clima sugerido y ese amplio espacio con el encuentro en el bosque de los amantes y la perspectiva del castillo del rey Marke a lo lejos hacen de esta escena una de las más logradas y personales del escenógrafo.

La última escena del tercer acto nos muestra el castillo de Tristán en Bretaña. El personaje yace a la sombra de un gran tilo, sobre un diván, como sin vida. Junto a la cabecera de su cama está sentado Kurwenal. En su excelente crítica, Bassegoda, buen conocedor de la obra y las acotaciones del libreto, comenta sobre la escenografía de Soler:

Ve'l barrer acte y en Soler se troba ab que'l llibret li exigeix aquell castell dels ascendents de Tristan, deu tenir al menys un ó dos sigles, lo qual fa retrassar sa arquitectura possible fins al sigle iv de quina época també escassejan los monuments arribats fins á nosaltres. Creyém que no es gens aventurat donarhi com hi ha donat caràcter pesat recordant l'estil romá despullat de decoració y solzament conservantne'ls elements constructius (figura 4, p. 75).²³

Efectivamente, en esta ocasión Soler se adecua perfectamente a lo escrito en la acotación del libreto, recurriendo a una arquitectura antigua, como señala Bassegoda, y ateniéndose a las características

formales de la escenografía del estreno original de Angelo Quaglio.

A pesar de esta influencia de la escenografía alemana, Soler imprime al decorado un clima mucho más romántico, más acorde con la poderosa música de la orquestación wagneriana; su trazo ligero y transparente, visible en la composición del tilo en primer término (un árbol viejo, frondoso), las ruinas del antiguo castillo lleno de enredaderas y el celaje trazado en una perspectiva ejemplar, aunque fuese ideado a la manera del diorama tradicional, resultan ser tan sugestivos y crepusculares que se atienen muy bien al desenlace final del drama. El mismo Bassegoda destaca ese cielo crepuscular y final:

Un dels fragments més hermosos es l'horizó ab celatjes vagorosos y'l mar tractat ab una grandiositat altament poética. Es intensa la llum d'aquest cel y'l fons s'allunya d'una manera inimitable, degut á que en Soler y Rovirosa coneix los secrets del escenari y de la perspectiva y no oblida cap detall pera producir tota la ilusió.²⁴

Otros críticos también ofrecieron toda clase de elogios ante esta escenografía de Soler i Rovirosa, como los expresados por el crítico N.N.N. en las páginas de *L'Esquella de la Torratxa* —«Y respecte al decorat *¡boca abajo todo el mundo!* qu'en Soler y Rovirosa ha dit: —Aquí estich jo»—, que, además, se hacen eco de la identificación absoluta de la escenografía con el drama wagneriano: «Alló ja no es pintar una hermosa decoració, sino identificarse en absolut ab lo sentiment dramátich y musical de l'obra. Si Wagner podía tornar al mon estich segur que donaría una forta abrasada al gran escenógrafo catalá».²⁵ También un crítico buen conocedor del mundo teatral como Marcos Jesús Bertrán loaba desde las páginas de *La Vanguardia* el trabajo de Soler:

Las tres decoraciones originales del maestro Soler y Rovirosa, son tres joyas. Después con experimentada malicia escenográfica, sólidas de perspectiva, espléndidas de tonalidades, ricas en detalles, y en armonización de color y disposición de planos y luces dignas sucesoras de las que más alto hayan puesto el nombre de Soler y Rovirosa, las tres decoraciones de *Tristán e Isolda* produjeron anoche una impresión inmejorable y duradera.²⁶

PIE DE FOTO (p. 83):

Pau Roig (Premià de Mar, 1879 - Barcelona, 1955)

Lohengrin, acto I, escena III. *Llegada de Lohengrin*, 1900

Óleo sobre tela, 110 x 435 cm

Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya

Pau Roig (1879-1955) acometió su *Lohengrin* en forma de plafón decorativo²⁷ para la casa de instrumentos musicales Cassadó & Moreu²⁸ de Barcelona (1900), familia del conocido violoncelista Gaspar Cassadó y de su padre, el compositor ochocentista Joaquim Cassadó. Roig trabajaba habitualmente como dibujante en el taller del mueblista Gaspar Homar (1870-1953), a quien se le confió la decoración completa del local, realizada en el estilo *art*

nouveau que le caracterizaba. Homar encargó al joven artista, de tan sólo veintiún años, la realización de los tres plafones alegóricos con temas musicales del repertorio más renovador de la música clásica para decorar las paredes de la tienda de instrumentos. Los tres plafones consistían en la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, el *Orfeo* de Glück y el *Lohengrin* de Wagner, temática no muy habitual en el repertorio modernista catalán hasta ese momento. Roig creó todos los plafones en un estilo simbolista desprovisto de toda la artificiosidad y el decorativismo propios del *art nouveau*, en el que Gaspar Homar sí que realizó la decoración de la tienda de instrumentos. Concentró los elementos esenciales del drama —tal y como los presenta la llegada de *Lohengrin* en el primer acto, escena tercera— en una obra que no tenía paralelo hasta esa temprana fecha en la pintura modernista catalana, si exceptuamos quizás un ejemplo algo más tardío: los plafones decorativos de Adrià Gual sobre *Tristan und Isolde* y *Parsifal* para la decoración de la sede de la Associació Wagneriana de Barcelona (c. 1903-1904). En la Barcelona de fin de siglo, igual que en Madrid, *Lohengrin* fue la ópera más representada y al mismo tiempo más popular de Wagner. Fue programada en todas las temporadas del Teatre del Liceu desde su estreno en 1883,²⁹ y el mismo año de 1900 en que realizó este plafón decorativo se ofrecieron un total de diez representaciones, que se alternaron en la programación con las doce del estreno de *Tristan und Isolde* en Barcelona (1899-1900).

Pau Roig expresa perfectamente la acotación escénica propuesta por Wagner en el primer acto de la ópera, en el momento de la llegada del mítico personaje. En un singularísimo formato del todo asimétrico y muy apaisado, Pau Roig dispone a los personajes principales, esto es: coloca a Lohengrin en un primer plano, junto al cisne, a la derecha de la composición; en un término medio y adelantada del grupo, coloca a Elsa von Brabant, y en un tercero, a la izquierda, sitúa agrupados en torno a la adivinada silueta del roble bajo el que se impartía justicia al resto de personajes: Ortrud y Telramund —vestidos inusualmente con traje y armadura respectivamente de color blanco—, el rey Heinrich —sentado majestuosamente con la corona y la espada como atributos de su poder—, además de a otras figuras menos visibles como pudieran ser el heraldo y un desconocido joven. El formato tan apaisado e irregular del lienzo permite a Pau Roig jugar con la fragmentación deliberada de las figuras³⁰ para dar mayor protagonismo al sintético y melancólico paisaje de tonos fríos —de una época medieval casi diríamos que intemporal, de no ser por los trajes de los protagonistas—, que hacen presagiar el «final trágico» de la ópera. En la atmósfera idealizada que Roig propone se respira desesperanza, tal y como Wagner expresó perfectamente en el preludio de la ópera, donde se concentra todo el misterio al completo del drama: la brillantez y esperanza de la llegada de Lohengrin; la duda que su origen misterioso provoca en el ánimo de Elsa, y la partida desesperanzadora del caballero del cisne, bañado todo ello en un singular tono azul de un cromatismo inexistente hasta la fecha en la música de su tiempo, tal y como ya subrayaron en su momento Franz Liszt y Baudelaire. Con esta obra, Pau Roig consigue descifrar y traducir en imágenes todo el conocimiento que tiene sobre la ópera, con ese aire misterioso y melancólico que envuelve a todas las figuras, muy parecidas a la

Arcadia lejana que recreó magistralmente el simbolista francés Pierre Puvis de Chavannes,³¹ quien fue claro maestro para Roig en este ejemplo wagneriano.³² Igualmente, no faltan los símbolos iconográficos propios de la estética simbolista: los cipreses que bordean la ribera del río, el cisne que se vuelve de espaldas ante el destino fatal del mito, el azul intenso que sirve de contrapunto lumínico a la brillante figura de Lohengrin. Es digno de resaltar cómo el artista conoce perfectamente la obra wagneriana y realiza una descripción ajustada de la iconografía de sus personajes.

Un Lohengrin anónimo (figura 5, p. 85) oculta su rostro en una media penumbra que hace aún más misteriosa su aparición portando todos los atributos del héroe wagneriano —cota de mallas, capa, casco, escudo, el cuerno de oro— y apoyado en la espada, en una brillantez luminosa que envuelve su figura en los característicos blanco inmaculado (en su traje) y plateado (en sus atributos) que identifican a Lohengrin frente a otros personajes wagnerianos. El resto de personajes están también perfectamente retratados en su iconografía. La otra pareja protagonista, los dolientes y malvados Friedrich von Telramund y la orgullosa Ortrud (figura 6, p. 85), aparecen en una actitud entre presuntuosa y expectante ante la aparición de Lohengrin. Ortrud está ataviada con su característica túnica de estilo medievalizante y, en este caso concreto, de un desconcertante color blanco, sinónimo de pureza y más propio de la figura femenina de Elsa. Un bello tocado adorna su pelo. Su pareja, el noble Friedrich von Telramund, está vestido con traje de guerrero igual que Lohengrin: cota de mallas, casco, escudo y espada.

Sin embargo, hay un detalle que se escapa en esa perfecta conjunción hallada por Pau Roig entre el texto de la ópera, la música y su traducción en imágenes, y este es la figura altiva y arrogante de Elsa von Brabant (figura 7, p. 86), que aquí se adelanta para recibir a Lohengrin.³³ Según el texto wagneriano y la mayoría de interpretaciones plásticas efectuadas sobre el tema, Elsa permanece arrodillada de espaldas al río cuando aparece Lohengrin montado sobre la nave conducida por el cisne; el murmullo y las expresiones de «¡viva!» de los presentes ante la luminosa aparición de la figura del héroe cuando baja de la barquilla hacen que las doncellas de Elsa le adviertan de su llegada. Es en ese momento cuando ella se levanta y Lohengrin va a su encuentro. Además, Roig nos la retrata con un vestido de color oscuro que es más propio de la oscuridad simbólica del controvertido personaje femenino de Ortrud y que contrasta con la naturaleza virginal e influenciada propia de Elsa. La belleza y la actitud enigmática en la aparece envuelta su figura, con un bellissimo tocado y un vaporoso vestido de color oscuro con motivos vegetales decorativos en tonos dorados, contrastan con la sensualidad que provocan tanto su actitud enigmática como el amplio escote que deja sus hombros desnudos; algo del todo inusual en todas las representaciones plásticas conocidas hasta la fecha del personaje. Quizás Roig nos quiere proponer una dimensión nueva del personaje, en una lectura que va más allá de los arquetipos de la mujer virginal-frágil opuesta a la mujer fatal, y en un estudio mucho más complejo donde en el rostro de asombro de Elsa se adivinan las dudas, la imposibilidad del amor entre un ser humano y otro de origen divino; en definitiva, la utopía inaccesible e imposible de realizar que es el gran leitmotiv de esta ópera de Wagner. En conclusión, este bello

ejemplo sobre *Lohengrin* no tiene paralelo con ninguna otra obra del wagnerismo plástico, y supone una de las mejores obras sobre esta iconografía interpretada por los artistas españoles del fin de siglo.

PIE DE FOTO (p. 87):

Josep Maria Xiró y Taltabull (Barcelona, 1878-1937)

Die Walküre, acto I. *Siegmund y Sieglinde*, c. 1899-1900

29 x 31 cm

Dibujo / papel, lápiz, carboncillo, aguada y clarión

Legado Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya

XIII.1. BC 1

Los protagonistas del primer acto de *Die Walküre*, los gemelos Siegmund y Sieglinde, encuentran temprana traducción en el dibujo del joven modernista Josep Maria Xiró, figura bastante desconocida aún del simbolismo finisecular, cuya obra corre en paralelo a las corrientes e influencias del simbolismo centroeuropeo, especialmente del germánico, en un caso atípico en nuestras fronteras. Con este dibujo wagneriano, Xiró demuestra, una vez más, su afinidad con los temas literarios e idealistas, siempre estrechamente ligados al vitalismo y al mundo épico y grandilocuente del fin de siglo como una más de las estéticas que recorren el rico y plural modernismo catalán.

El estudio del dibujo nos lleva irremisiblemente a hacer una comparación con las distintas reproducciones gráficas vistas con anterioridad de las puestas en escena de la ópera en Bayreuth y, por supuesto, en Barcelona. Al igual que los escenógrafos de la época, Francesc Soler i Roviro (Teatre del Liceu) y Amalio Fernández y Busato (Teatro Real), Xiró también escogió como referente inicial la escenografía de Max Brückner de 1876 estrenada en Bayreuth, sobre dibujo inicial de Josef Hoffmann. La difusión y publicación de esta escena en la prensa o su presencia en alguna de las representaciones liceístas de la ópera hacen pensar en la sujeción del artista al llamado «estilo Bayreuth» a la hora de interpretar el dúo entre los hermanos en el primer acto de la ópera.³⁴ La fidelidad iconográfica visible en los trajes —bien presente en la pelliza de piel con que se viste Siegmund—; el aspecto rudo; la larga melena; los distintos elementos perceptibles en el interior de la cabaña (la mesa donde se encuentra subido el personaje masculino, los taburetes de madera, la decoración del marco de la puerta); los elementos de la naturaleza como el fresno, motivo central de toda la escena, y el claro del bosque que se percibe tras la puerta abierta —con una disposición y una representación de los troncos de los árboles y la luz que incide sobre los mismos casi idénticas a las de escenografía de Brückner—... todo evidencia que nuestro artista no se había despojado de esos referentes iconográficos para su tratamiento plástico.

Xiró no se permite licencia alguna para variar y reinterpretar los elementos integrantes de la escena, únicamente sintetiza y focaliza, como si estuviéramos ante un fotograma de una película, la acción vivencial de los protagonistas: el momento clave del primer acto, cuando Siegmund se acerca hasta el fresno y arranca la espada Nothung, lo cual nos revela su condición de héroe e hijo del dios Wotan y hermano gemelo, a su vez, de Sieglinde. Nuestro

artista vuelve a demostrar una vez más su capacidad como narrador de escenas grandilocuentes, simbólicas, con un estilo que, sin alejarse del realismo técnico, sí que se acerca a esa representación de lo subjetivo, de lo fantástico, que proponía el simbolismo y que, en este ejemplo, se expresa a través de los contrastes entre la semipenumbra en la que se encuentra el personaje masculino y el fuerte punto de luz que procede del fondo de la estancia, del claro del bosque visible tras la puerta abierta y que viene a incidir directamente sobre el personaje femenino situado a la derecha de la composición. La escena está bien construida, y forma tres planos que parten de la cabeza de Sieglinde, en el ángulo inferior derecho, hasta la figura masculina junto al fresno, para finalizar en la puerta abierta que deja entrever el bosque al fondo. La atmósfera en la que se desenvuelve la escena está muy bien sugerida por los claroscuros que provoca con el carboncillo, como también con los toques de aguada y clarión que iluminan desde el fondo y el aprovechamiento del tono general marrón del papel sobre el que trabaja para los elementos de la cabaña. Hay, sin embargo, un aspecto a destacar en el dibujo, que es el recordado de la cabeza de Sieglinde (de gran expresividad y belleza y sobre la que el pintor inserta su firma en un monograma: «JM^a XIRÓ»), que nos puede recordar a otras cabezas femeninas del modernismo catalán como las interpretadas por Alexandre de Riquer. Xiró, sin embargo, se aleja del tono más melancólico de esta para seguir una estética de influencia germánica en esta su primera etapa barcelonesa (desde 1895 a 1906 o 1907 aproximadamente) antes de marchar a París.³⁵

PIE DE FOTO (p. 89):

Josep Maria Sert (Barcelona, 1874 – 1945)

Parsifal. Acte I, c. 1900

Estampa calcográfica en tinta negra y líneas retocadas con clarión, 26 x 33 cm

Arxiu Joan Maragall, Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya

La inclusión de Josep Maria Sert en esta exposición se justifica por este excelente aguafuerte regalado a Maragall hacia 1900. El porqué de esta interpretación de Sert del personaje principal de *Parsifal* responde, como en el caso de otros autores de su generación, al conocimiento directo de las óperas del músico alemán puestas en escena desde 1882 en el Teatre del Liceu y, especialmente, de los dos grandes estrenos de 1899, *Die Walküre* y *Tristan und Isolde*, con los que el wagnerismo se inserta en el ideario estético de los artistas del modernismo. Es en estos años cuando se puede fechar este grabado wagneriano de Sert con dedicatoria a Joan Maragall (1860-1911).³⁶ El poeta no desconocía la última obra realizada por Wagner, *Parsifal*, pues, según los especialistas, se encuentran ecos de esta en su poema *Lo diví en el Dijous Sant*, donde se aprecian referencias a la ópera del compositor alemán. La obra está dedicada: «A Joan Maragall cordialment, J. M. Sert. A suivre...».

Esta obra de Sert es una de las más destacadas de la iconografía wagneriana española en torno a la última ópera de Wagner,

Parsifal (1882), y en ella se toma el momento de la presentación de Parsifal en escena, acto I, con su llegada a los dominios del Grial (Montsalvat), en el bosque umbrío y solemne que aparece en la acotación inicial del libreto tras el relato de Gurnemanz a los escuderos sobre el mal que padece Amfortas y el origen de que perdiera la sagrada lanza:

Ante el abandonado santuario / Amfortas se postró en encendida plegaria, / suplicando, angustiado, un signo de salvación: / entonces emanó un resplandor divino del Grial, / una aparición sagrada / que con prístinas palabras le hablaba, / palabras proféticas que se dibujaron, claras: / Por compasión sabio, / el loco puro: / aguarda / al que yo he elegido.³⁷

Tras estas palabras, inmediatamente aparece en escena un cisne salvaje que se acerca desde el lago, herido. Las palabras del primer caballero ofrecen la clave acerca del momento que escoge Sert para su grabado: «El rey recibió al cisne como buen presagio / cuando volaba en círculos sobre el lago, / Y en esto que voló una saeta...». ³⁸

Es el momento de esta entrada de Parsifal el elegido por Sert. El joven Parsifal³⁹ aparece bajo la iconografía de un muchacho joven, con una juventud y belleza algo andróginas, que emerge de un ambiente sombrío portando un gran arco,⁴⁰ desmesuradamente grande, con el cuerpo exánime del cisne a sus espaldas y se apoya en una estructura para avanzar. Además de ello, el joven parece quitarse una máscara que podría simbolizar el proceso iniciático que debe realizar el héroe desde su aparición y que debe llevarlo desde el «no miedo» (del joven loco y puro) al Montsalvat, acompañado de Gurnemanz: «Deja que al pío ágape yo te guíe, // pues eres puro, // el Grial te dará su bebida y su alimento». Allí, verá el sufrimiento y el dolor de la herida de Amfortas,⁴¹ y reconocerá en esa experiencia el dolor y el sufrimiento del mundo y su llamada a ser «¡Por compasión sabio / el loco puro!». ⁴²

El Parsifal de Sert no expresa en su rostro ningún abatimiento ni dolor por la muerte del cisne tal y como se narra en el libreto,⁴³ y su figura que baja por unas escaleras consigue un efecto muy teatral. La escena presenta grandes contrastes lumínicos entre la penumbra del fondo y el foco de luz que procede de un farol, que aparece bajo una forma algo fantasmagórica y abstracta. Ese punto de luz es hábilmente tratado por Sert para dar profundidad a la composición y resaltar la figura del joven con un extraordinario dibujo. El juego entre luces y sombras está brillantemente realizado a través de la técnica del aguafuerte. Quizás ese farol, que no figura en el libreto de la ópera, sea introducido por Sert para simbolizar la identificación del joven Parsifal con el nuevo ser, el elegido del que hablaba Gurnemanz en su relato: «Por compasión sabio, / el loco puro: / aguarda / al que yo he elegido». Además se constata en este trabajo una lectura que denota gran comprensión del drama wagneriano. La obra es mucho más trabajada y simbólica que las escenas ofrecidas sobre esta misma ópera por su amigo Mariano Fortuny y Madrazo.

PIE DE FOTO (p. 92):

Vidrieras wagnerianas del Cercle del Liceu (1903-1905)
Oleguer Junyent (Barcelona, 1876-1956). Escenógrafo, pintor, decorador

Josep Pey (Barcelona, 1875-1956). Pintor, decorador, dibujante y exlibrista

Antoni Bordalba (?). Vidriero

Las vidrieras wagnerianas del Cercle del Liceu (1903-1905)

Las cuatro vidrieras de temática wagneriana dedicadas al ciclo de *El anillo del nibelungo* (Der Ring des Nibelungen), dirigidas artísticamente y concebidas por Oleguer Junyent, dibujadas por Josep Pey y realizadas por el taller de vidriería artística de Antoni Bordalba para el Círculo del Liceo, son uno de los conjuntos de iconografía wagneriana más importantes del modernismo catalán. La histórica entidad recreativa centró su época de grandes intervenciones en los primeros años del novecientos y, con las reformas, incorporó en su decoración a los grandes artistas del modernismo catalán como Ramon Casas, Alexandre de Riquer o Josep Pascó, entre otros.

Las vidrieras componen uno de los mejores ciclos decorativos en torno al mundo de la música creados en el modernismo, junto a los tres plafones de Pau Roig para la casa de instrumentos musicales Cassadó & Moreu (1900), con alusiones al *Orfeo* de Gluck, la *Pastoral* de Beethoven y el *Lohengrin* wagneriano. También en el gran templo musical de la Cataluña del momento, la joya modernista que es el Palau de la Música Catalana, Wagner vuelve a ocupar un lugar destacado en el busto que Eusebi Arnau dedica al compositor en una de las fachadas del edificio, además de la impresionante cabalgata de valquirias que corona el proscenio de la sala de conciertos, ideada por el arquitecto Domènec i Montaner. Es por ello que una institución como el Cercle del Liceu, tan ligado al teatro de las Ramblas, optará por la temática wagneriana a la hora de realizar estos cuatro grandes vitrales (1903-1904) y, en esta ocasión, lo hará por el ciclo completo de *Der Ring des Nibelungen*, que, por aquellos años, estaba de plena actualidad y gozaba de gran popularidad entre el público barcelonés. Todas las óperas del ciclo se habían estrenado ya, a excepción de *Das Rheingold* (El oro del Rin), que no estuvo presente en la programación hasta la temporada 1909-1910. Por lo que respecta a las demás, *Die Walküre* (La valquiria) se estrenó en la temporada 1898-1899 y tuvo presencia continuada en todas las programaciones, si exceptuamos la de 1904-1905, hasta convertirse en la más popular de las óperas de Wagner; *Siegfried* se estrenó en la de 1900-1901, y *Götterdämmerung* (El ocaso de los dioses), en la de 1901-1902, coincidiendo en fechas con la creación de la Associació Wagneriana.

El encargo fue efectuado a Oleguer Junyent (1876-1956), quien por aquel entonces ya había trabajado la iconografía wagneriana en su condición de escenógrafo para el *Götterdämmerung* del Liceu (16 de noviembre de 1901), aunque aquí sería su faceta de decorador la que desarrollaría con estos cuatro grandes vitrales que dan al carrer de Sant Pau: *Alberich y las hijas del Rin* (*Das Rheingold*); *El encantamiento de Brunilda* o *El adiós de Wotan* (*Die Walküre*); *Los murmullos de la selva* (*Siegfried*) y *La marcha fúnebre de Siegfried* (*Götterdämmerung*). El diseño de los cuatro vitra-

les corrió a cargo de Josep Pey (1875-1956), habitual colaborador de Gaspar Homar y Sebastià Junyent. Para su realización, tomaron como modelos ejemplos foráneos, extraídos mayoritariamente de revistas ilustradas extranjeras: de la revista *Jugend* (1900), *Los murmullos de la selva*, sobre modelo de ilustración de Reinhold Max Eichler, y en cuanto a *El encantamiento de Brunilda*, este fue realizado bajo modelo del cartel del estreno de *Die Walküre* en la Ópera de París (1893) por Eugéne Grasset. Los talleres artísticos de Antoni Bordalba las realizaron combinando varias técnicas inspiradas principalmente en las vidrieras medievales. En concreto, se realizaron mediante una combinación de vidrio catedral, vidrio impreso, vidrio americano y con la utilización de la técnica de la grisalla y el esmalte, poco habitual en la vidriería artística modernista pero que, según explica Pey: «el hecho de industrializarse y vulgarizarse el uso de los esmaltes en [la época actual] ha facilitado sobremanera la fabricación de las vidrieras decoradas con colores».

Las escenas escogidas son momentos fundamentales de la acción de cada ópera y narran con total acierto la epopeya de *El anillo del nibelungo*: el robo del oro y la maldición sobre el dios Wotan; el castigo de la mejor de las heroínas e hijas del dios, Brunilda; el nacimiento del héroe sin miedo, Siegfried, único capaz de romper la maldición, y su muerte, con la caída anunciada del mundo de los dioses. Estas vidrieras son, sin lugar a dudas, uno de los grandes ejemplos de iconografía wagneriana del momento.

Las vidrieras wagnerianas del Cercle del Liceu (1903-1905)

PIE DE FOTO (p. 94):

Adrià Gual (Barcelona, 1872-1943)

Richard Wagner (Leipzig, 1813 - Venecia, 1883)

Lohengrin. Reducció per a cant i piano. Català i alemany. Portada de Adrià Gual

Lohengrin. Música impresa: òpera romàntica en tres actes / Ricart Wagner; transcripció pera [sic] piano y [sic] cant de Teodor Uhlig; traducció catalana de Xavier Viura y [sic] Joaquim Pena.

Leipzig: Breitkopf & Härtel; Barcelona: Associació Wagneriana, 1906

Biblioteca de Catalunya

La última gran ópera del periodo romántico wagneriano, Lohengrin, es abordada por Adrià Gual en el primero de los libretos de obras de Wagner que la Associació Wagneriana de Barcelona realizó con Lohengrin44

La última gran ópera del periodo romántico wagneriano, *Lohengrin*, es abordada por Adrià Gual en el primero de los libretos de obras de Wagner que la Associació Wagneriana de Barcelona realizó con *Lohengrin*⁴⁴ en 1906. En 1907 apareció *Die Meistersinger von Nürnberg*, por Triadó; al año siguiente, 1908, le tocó el turno a *Tannhäuser*, realizado por otro de los grandes representantes del simbolismo artístico catalán como Alexandre de Riquer, y en 1910, a *Tristan und Isolde*, trabajado por Joaquim Figuerola. Entre los lemas principales de la Associació Wagneriana figuraba un marcado carácter didáctico y divulgativo para la mejor comprensión y difusión de la obra wagneriana, que contemplaba que:

los dramas musicales de Ricardo Wagner sean representados en nuestra tierra por artistas realmente wagnerianos y en nuestro propio idioma, es decir, en lengua catalana.

[...] Hay que hacer cultura wagneriana facilitando al público en general los medios de ilustración para que entre en el verdadero sentido del arte wagneriano, lo que lograremos publicando traducciones de los poemas, a nuestro idioma [...].⁴⁵

Es en esta línea donde se inscriben las partituras de óperas de Wagner realizadas por artistas catalanes.

En el caso que nos ocupa, el *Lohengrin* de Adrià Gual, vemos cómo este se ajustaba de manera proverbial al sentido que dictaba la *Wagneriana*: la traducción al catalán de las partituras de Richard Wagner para llegar al público interesado en la «gran obra de arte». ⁴⁶ En una síntesis perfecta del lenguaje plástico, Gual escoge tres elementos para representar primeramente la ópera y el compositor: el casco del personaje principal, Lohengrin, así como el título mismo de la obra y el nombre del músico, Richard Wagner. Emplea como fondo un color verde sobre la tela de la encuadernación (evocador de un mundo de sueños y esperanzas)⁴⁷ para colocar sobre él el casco y el escudo que simbolizan al caballero. La guirnalda de laurel es símbolo de tributo a los héroes (en este caso a Wagner y a su ópera) por una Cataluña agradecida en esa identificación simbólica de la obra artística y teórica de Wagner con Cataluña, que aquí representan las cuatro barras del escudo que Gual solía emplear para expresar su idea de regeneración del país.⁴⁸ Se puede realizar, además, otra lectura simbólica de la ilustración si relacionamos la leyenda wagneriana con el momento histórico de regeneración del país, Cataluña, a través de un caballero, Lohengrin,⁴⁹ que busca la utopía y viene a defenderla y a liberarla como país no sólo a través del arte, sino también por la obra de Wagner. La inclusión del sello de la Associació Wagneriana documenta el encargo por parte de la entidad y, en este caso, se podría afirmar la autoría de Adrià Gual por esta marca.⁵⁰ También aparecen en este ejemplo otros símbolos muy frecuentes en la obra plástica de Gual como la lira (asociada siempre con la música), junto a la corona de laurel que aquí enmarca el perfil de Wagner pero, en otras ocasiones, se asocia al teatro,⁵¹ y la grafía con la que escribe el nombre de la asociación.

Unos años más tarde, concretamente en 1926, Gual realizó un boceto para una edición posterior de *Lohengrin* que no llegó a publicarse. En este caso, abandona el sintetismo inicial de su primer trabajo (1906) y enmarca la escena en una arquitectura románica en la que desde un arco ojival se vislumbran las figuras de dos caballeros (Lohengrin y Parsifal) junto a la paloma del Espíritu Santo y el cisne como símbolos de ambas óperas.

La última gran ópera del periodo romántico wagneriano, Lohengrin, es abordada por Adrià Gual en el primero de los libretos de obras de Wagner que la Associació Wagneriana de Barcelona realizó con Lohengrin44

PIE DE FOTO (p. 97):

Joyas wagnerianas. *Isolda. Masriera Hermanos y Joaquín Carreras, Lluís Masriera, c. 1915-1925*
Colgante con la figura de Isolda, Tristan und Isolde

Bagués-Masriera, 2008

Diseño original en el álbum de *Masriera Hermanos y Joaquín Carrera*

Barcelona, c. 1915

Oro amarillo cincelado, zafiros, esmalte translúcido, diamantes y perla
Colección Bagués-Masriera

No podía quedar atrás en la recepción plástica de Wagner el campo de la orfebrería y la joyería, donde el gusto del público por esta iconografía se aprecia en la creación de una joyería wagneriana por parte la firma Masriera Hermanos, además de, lógicamente, en otras obras de orfebrería como las placas conmemorativas, en un momento en que los homenajes a los músicos y cantantes eran un acto habitual de las distintas sociedades recreativas. En este caso, he querido centrarme en la joyería y, en particular, en la figura femenina de Isolda, que fue motivo de creación de broches y colgantes por parte de Lluís Masriera.

Curiosamente, en el apartado de la joyería, todos los ejemplos conocidos pertenecen a una misma temática, la del *Tristan und Isolde*, el drama de amor y muerte que participa del mito de las parejas de leyenda que solo ven culminado su amor más allá de la vida (como los *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, o la *Francesca da Rimini* de Dante). Exactamente, estas joyas, al estar destinadas a posibles clientas femeninas, son colgantes con la figura de Isolda, una de las mujeres de Wagner de más fuerte simbolismo, que es la que prevalece en la joyería modernista con tintes simbolistas que practica la nueva etapa de los joyeros Masriera con el más joven de su generación, Lluís Masriera i Rosés (1872-1958) a la cabeza. Este consolidaría el prestigio de la propia firma adecuando las formas simbolistas y *art nouveau* que había adaptado la nueva orfebrería internacional, con la francesa a la cabeza gracias a los modelos de Lalique, entre sus principales referentes. Su formación se había iniciado en el taller de la familia, en el que entró a trabajar a los quince años al lado de Alexandre de Riquer.⁵² Más tarde, fue enviado a Ginebra, donde aprendió la técnica del esmalte, concretamente la denominada «*émaux en relief*», que eran los esmaltes modelados en bajo relieve que ofrecían una ilusión óptica de relieve muy característica de su producción.⁵³ A partir de 1900 y después de su visita a la Exposición Universal que representó el gran triunfo del *art nouveau* en la escala internacional, a su vuelta a Barcelona creó una abundante serie de joyas modernistas con los mejores artesanos, como el ciselador Narcís Perafita.⁵⁴ La iconografía procedía de la tendencia simbolista del *art nouveau*, donde las hadas, las mariposas, las flores, las libélulas, los cisnes, los pájaros... encontraban un amplio campo en el nuevo gusto burgués de la época. Las técnicas se centraban en el esmaltado, así como en la perfección en la ejecución y el empleo de piedras preciosas como los diamantes y de gemas como el rubí, el topacio, la esmeralda o el zafiro, además de otros materiales más especiales, como veremos en los ejemplos wagnerianos, como el marfil o el nácar. Entre la iconografía empleada para estas joyas modernistas, destacaban los bustos femeninos, especialmente los de la mujer-flor y la mujer-insecto, que provenían de la estética de Apelles Mestres y Alexandre de Riquer. Mayoritariamente, los bustos femeninos se presentaban de perfil, enmarcados en una estructura circular o cuadrada que nos remite al mundo renacentista. Y en este apartado de figuras femeninas tenían un lugar destacado los ejemplos dedicados a la figura de Isolda, en los que casi siempre aparece con un tocado en la cabeza de carácter renacentista, decorado con pedrería de una gran riqueza y variedad ornamental. Esta modalidad, sin precedentes anteriores ni paralelismos en la joyería francesa del momento, se convirtió en una de las piezas más emblemáticas del catálogo de Lluís Masriera.⁵⁵

PIE DE FOTO (p.99):

Broche *Tristan und Isolde*

Diseño original en el álbum de Masriera Hermanos Barcelona, c. 1929

Aquarela sobre cartulina, 14,3 x 11 cm

Oro, platino, marfil y esmalte

Colección Bagués-Masriera

Lluís Masriera iba adaptándose a los tiempos y adecuando sus diseños a las nuevas estéticas, como la del *art déco*, tal y como puede comprobarse en sus creaciones a partir de 1929, cuando con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona expuso un numeroso conjunto de obras que, luego, también fueron mostradas en la Exposición de Venta Internacional de Dibujos de Joyería, Pedrería y Orfebrería modernas en París.⁵⁶ En estas joyas incorporó plenamente las formas geométricas y las nuevas variaciones cromáticas conseguidas con el platino, la aguamarina, los topacios, el lapislázuli, la turquesa y el ónix, y asimiló también la moda de la joyería blanca de la Maison Cartier de París, con preferencia por las estructuras sembradas de diamantes con formas escalonadas. Todo ello se aprecia bien en este último ejemplo de joyería wagneriana, el broche de estilo *art déco* de formas geométricas, donde el platino, los diamantes y, de nuevo, el marfil para definir los rostros de los personajes, Tristán e Isolda, que se miran de frente, son los principales materiales.

PIE DE FOTO (p. 100):

Francesc Viñas (Barcelona, 1863-1933).

Fotografías de Francesc Viñas como Parsifal

Photo-Studio Areñas, Barcelona

Rafael Areñas Tona (1883-1938), sucesor de Rafael Areñas Miret

Legado Joaquim Pena, Unitat Gráfica, Biblioteca de Catalunya

Francesc Viñas fue considerado unánimemente el mejor intérprete catalán y español de Wagner de su tiempo, a pesar de que nunca abandonó tampoco el repertorio italiano. De familia humilde, vino a Barcelona a trabajar de aprendiz en un negocio familiar. En 1885 comenzó sus estudios musicales, para después ingresar en el Conservatorio del Liceo. Sin embargo, la oportunidad le llegó a través del director de orquesta Joan Goula, quien lo invitó para interpretar el papel de Lohengrin en la ópera wagneriana del mismo nombre, rol en el que debutó en 1888 en el Teatre del Liceu y que fue uno de sus grandes éxitos, hasta el punto de cantarlo un año después en la Scala de Milán. En su momento, se le vio como el sucesor natural del tenor Julián Gayarre, y fue habitual su presencia en las temporadas del Covent Garden de Londres (1893), el Teatro San Carlo de Nápoles (1894) o la Metropolitan Opera House de Nueva York (1895). En 1908 interpretó por primera vez el papel de Tristán en el teatro San Carlos de Lisboa y, el mismo año, cantó el mismo papel en el Liceu de Barcelona y el Teatro Real de Madrid. Además de los roles wagnerianos de Lohengrin, Tannhäuser y Tristán, inauguró en 1913 el rol de Parsifal en el Liceu de Barcelona y este se incorporó a su carrera hasta

ser uno de los más aclamados por el público y queridos por el artista. Además de papeles wagnerianos, representó también otros personajes de óperas italianas como *Mefistófeles*, de Boito; *Aida*, de Verdi; *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, y la *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni. Se retiró de los escenarios en 1918 y, entre otras actividades, dedicó su experiencia a escribir dos estudios: *El arte del canto* (1932) y *Leyendas del Santo Grial y de Parsifal* (1934).

Vinculado al Liceu desde sus inicios, estrenó allí todos sus papeles wagnerianos (Lohengrin, Tannhäuser, Tristán y Parsifal), con el mayor de los éxitos entre el público. Apasionado de la música de Wagner y de su estudio, ofreció su colaboración a la Associació Wagneriana de Barcelona en el proyecto de realizar un *Parsifal* en el Monasterio de Piedra conjuntamente con la Asociación Wagneriana de Madrid. Le unió una verdadera amistad con el musicólogo Joaquim Pena, alma mater de la *Wagneriana*, quien conservaba en su fondo gráfico varias fotografías dedicadas del cantante caracterizado en sus papeles wagnerianos. Pero es la serie sobre *Parsifal* la que destacamos aquí por su coherencia y unidad estilística. En total, se trata de una serie de seis fotografías tipo álbum⁵⁷ realizadas en el estudio fotográfico Areñas de Barcelona, ejecutadas con motivo del estreno de su debut en el personaje de *Parsifal* en el Teatre del Liceu la noche del 31 de diciembre de 1913. Era costumbre que los cantantes encargaran un cierto número de fotografías a un fotógrafo renombrado, y las distribuyeran luego entre sus admiradores, las direcciones de los teatros para los que trabajaban y, obviamente, los empresarios. Es por ello que Viñas escoge el taller de fotografía del reputado Rafael Areñas hijo, que había comenzado en el oficio en el estudio fotográfico de su padre en la calle Hospital, 27-29, y fue uno de los discípulos más próximos del reconocido Pau Audouard. En 1914, año en que datamos esta serie sobre *Parsifal* de Viñas, Rafael Areñas ya tenía su propio estudio en la calle Diputació y compaginaba su dedicación comercial al retrato fotográfico con una intensa actividad dedicada a la promoción de la fotografía como arte.⁵⁸ Areñas llegó a alcanzar bastante prestigio dentro del mundo de la escena, tal y como se anunciaba en las páginas de los diarios y esta serie demuestra.

Las seis fotografías se encuentran dentro de la modalidad de la fotografía artística, de la que Areñas era uno de los más destacados fotógrafos en Barcelona junto con Miquel Renom. La teatralización es el factor principal en esta serie, tal y como era habitual en este tipo de fotografías. La especialización del cantante en un repertorio se traducía en la identificación siempre muy marcada del mismo con su personaje, reconocido y amado por el público. La materialización de la fama del personaje-cantante utilizaba imágenes de perfil, muy repetitivas, en las que el gesto melodramático constituía el signo que identificaba al personaje que habitaba en la mente y el corazón del público y que, en un medio tan simple como estas fotografías, aportaba gran significado. La mayoría de fotografías presentaban imágenes con una particular gestualidad, resuelta en actos enfatizados, a veces casi caricaturescos. Hay que tener en cuenta que estas estaban estrechamente ligadas al mundo del melodrama y, por lo tanto, el gesto mostraba una tipificación imprescindible. El melodrama implicaba una buena capacidad mímico-expresiva del cantante en la acción es-

cénica.⁵⁹ Una clara explicación de la cualidad melodramática y exageradamente teatral de estas composiciones la hallamos en la distancia física que había en el teatro entre el actor y el público, y que ensombrecía las expresiones faciales. Así pues, estas se enfatizaron y, a veces, se sustituyeron por gestos grandilocuentes y majestuosos. En la fotografía, se evidencia cómo el gesto teatral se convierte en simulacro. Evitar caer en lo grotesco y fijar la inmovilidad del gesto era mérito de la capacidad interpretativa del artista,⁶⁰ pero también del trabajo del fotógrafo.

En su estructura habitual, estas imágenes fotográficas solían presentarse en dos formas: una donde se immortalizaba al cantante en un momento de la acción escénica, y otra centrada en el personaje y en su búsqueda introspectiva, aunque haya ejemplos donde se ofrece una síntesis de los dos momentos y, en otros casos, tan sólo se realiza un ejercicio estético donde mostrar un bello traje o una pose plástica, sin que exista búsqueda introspectiva ni representativa. En el caso que nos ocupa de la serie de Viñas sobre *Parsifal*, las fotografías retratan al intérprete en los distintos actos de la ópera, aunque, para esta ocasión, se escogieran el primer y tercer acto, y se obviara el segundo, donde el elemento femenino es el gran protagonista, especialmente la figura de Kundry. Las dos fotografías dedicadas a la presentación de Parsifal en el acto I pueden agruparse en una misma modalidad: ambas están dentro de los parámetros de la immortalización del artista en un momento de la acción escénica, y representan el momento en el que el joven Parsifal llega a las cercanías del Montsalvat, en cuyo bosque da caza al cisne salvaje (animal sagrado).

Viñas se presenta de perfil en una de las dos fotografías y, en la otra, mirando al espectador, posando ante la cámara y con los elementos que lo distinguen en este acto I. Lleva una larga caballera (Parsifal en estos momentos es un joven inexperto y sin miedo, huérfano de padre y que se aleja del lado de su madre tras seguir en aventura a un grupo de soldados a caballo), y aparece vestido para la ocasión con una túnica simple, sandalias, el carcaj en el suelo y el arco apoyado en sus manos, identificativo de la acción inicial en la ópera: su entrada tras haber dado muerte al cisne (figura 8, p. 103). En la segunda imagen, se presenta de frente, mostrando al espectador el arco partido en señal de arrepentimiento por haber dado muerte a un ser vivo e inocente (figura 9, p. 103). La actitud de Viñas es comedida, nada enfática, y con los atributos que porta es suficiente para el reconocimiento del espectador. Ambas fotografías están selladas en seco por el estudio fotográfico Areñas (Photo-Studio Barcelona) y dedicadas a Joaquim Pena.

Las tres fotografías pertenecientes a la escena primera del acto tercero combinan las dos tipologías que antes describíamos. La primera immortaliza el momento de la acción escénica en que Parsifal llega de nuevo a los territorios del Montsalvat (figura 10, p. 104). En la fotografía, Viñas describe teatralmente la acotación del libreto a la que pertenece la escena que representa: «Parsifal sale del bosque, lleva armadura negra, se acerca, lento, con el yelmo cerrado, la lanza baja y la cabeza inclinada, abstraído, soñador...».⁶¹

Sin embargo, las otras dos fotografías de esta misma escena pertenecen a la modalidad en la que el cantante ofrece un mo-

mento de concentración de su personaje y de búsqueda introspectiva del mismo, y Viñas dramatiza, sin elocuencia, ese momento de recogimiento casi espiritual en que Parsifal se despoja de la armadura y reza ante la advertencia de Gurnemanz de que era Viernes Santo. La interpretación de Viñas, nuevamente, se hace eco de la acción escénica que describe la acotación del libreto: «Parsifal, tras un nuevo silencio, se levanta, hinca su lanza en tierra ante él, abandona espada y escudo, abre el yelmo, se lo quita de la cabeza y lo deja con las armas. Luego se arrodilla en muda plegaria ante la lanza» (figuras 11 y 12, p. 105).

Las dos últimas fotografías corresponden a la escena segunda del acto tercero de *Parsifal*. De nuevo, Viñas escoge un momento de concentración del personaje y búsqueda introspectiva del mismo, en una escena importante como es el momento en que Parsifal, una vez llegado al templo de Montsalvat junto a Gurnemanz y Kundry, asiste a la ceremonia de los funerales de Titulel y a la impotencia de Amfortas para volver a realizar el acto de descubrimiento del Grial. Parsifal sana con la Sagrada Lanza la herida abierta en el costado de Amfortas; una vez sanado, los caballeros reclaman a Parsifal que descubra el Grial. Es la propia acotación del libreto el momento que de nuevo nos interpreta Viñas en una secuencia de dos fotografías: la primera, con un telón de fondo que ahora ofrece una visión de interior de iglesia, con una vidriera gótica al fondo de donde parece provenir una luz intensa que ilumina el Grial (realizado en la fotografía) y una luz proveniente de un punto bajo que aclara la cara de Parsifal-Viñas (figura 13, p. 106). En la siguiente fotografía (figura 14, p. 107) se vuelve a repetir la acción pero, en este caso, con Viñas situado tras el altar y la copa sostenida en actitud mística. Las imágenes siguen una vez más la acotación escénica: «Parsifal sube los escalones del altar de la consagración, saca el Grial del cofre abierto por los niños, se arrodilla y reza en silencio, mientras lo contempla. El Grial se ilumina poco a poco, penumbra creciente en la sala, mientras desde lo alto desciende un resplandor».

Para concluir, observamos cómo Viñas se atiene a las propias acotaciones del libreto escritas por el compositor para realizar esta visión sintética de Parsifal, una versión muy dramatizada, sin grandes gestos enfáticos, buscando una interpretación centrada en la concentración en el simbolismo del personaje y su búsqueda introspectiva, que en el caso de Parsifal se ajustaba perfectamente a la lectura dramática que hacían los wagnerianos más acérrimos del momento, como eran el propio tenor, Joaquim Pena o Miquel Domènech Espanyol, en su traducción cristiana del drama de Wagner.

- 1 Véase Alfonsina JANÉS, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives i Casajuana, Ajuntament de Barcelona, 1983. Sobre la música en el modernismo, véase Xosé AVIÑO, *La música i el modernisme*, Barcelona, Edicions Curial, 1985.
- 2 Véase FRANCESC FONTBONA, «Richard Wagner et l'art catalan», catálogo de la exposición *Richard Wagner. Visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, comisario Paul Lang, Ginebra, Musées d'Art et d'Histoire, 2005, pp. 48-55, p. 48, y la

conferencia «Wagner en l'art català», Barcelona, IEC, 10 de abril de 2013, en http://videoteca.iec.cat/entrada.asp?v_id=378.

- 3 Ya traté sobre este tema con anterioridad en Lourdes JIMÉNEZ, «La recepció de la imatge wagneriana pels modernistes catalans», *Revista de Catalunya*, nº 154, septiembre de 2000, Barcelona, Fundació Revista de Catalunya, pp. 53-74.
- 4 Eliseu Trenc ya estudió en su momento la recepción de la plástica wagneriana a través de las revistas ilustradas en Eliseu TRENC BALLESTER, «El wagnerisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910)», en *Miscel·lània Joan Gili*, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pp. 559-584.
- 5 Jaume BROSSA, «A propòsit de *Pelleas et Melisanda*», *Catalonia*, Barcelona, 15 de octubre de 1898, p. 239.
- 6 Albert Bernis (Molins de Rei, 1850 – Barcelona, 1911) fue empresario del Teatre Novetats y del Principal, donde introdujo la luz eléctrica en 1874 en la obra *La Redoma encantada*, con escenografía de Francesc Soler i Rovirosa. Entró a dirigir el Liceo a partir de 1882 y continuó dirigiéndolo ininterrumpidamente hasta su muerte. Fue el empresario que estrenó las primeras óperas de Wagner en dicho teatro con la colaboración de los escenógrafos Soler i Rovirosa y Maurici Vilomara, además de los directores Joan Goula y Antoni Ribera i Nicolau. Gracias a su apoyo, se introdujeron novedades importantes en los estrenos wagnerianos de *Die Walküre* (representada por primera vez el 25 de enero de 1899), y donde se incorporó el cinematógrafo para dar la realidad necesaria a la cabalgata de las valquirias (acto II).
- 7 «[C]omo con justicia le llamaban las gentes de la presente generación», citado por Raimon CASELLAS, «El gran escenógrafo catalán», monográfico especial con motivo de la muerte de Soler i Rovirosa, *Hispania*, nº 44, Barcelona, 15 de diciembre de 1900, pp. 431-447. En 1885 montó su propio taller en el carrer de la Diputació, punto de referencia obligado desde entonces y frecuentado por aprendices y colaboradores, como los escenógrafos de la generación siguiente Joan Francesc Chia, Salvador Alarma y Oleguer Junyent. Colaboraban con él el perspectivista Josep Calvo y el figurinista Lluís Labarta. Citado por Isidre BRAVO, *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986, p. 82.
- 8 Unos meses antes había realizado el primer acto para *Die Walküre*, enero de 1899, mientras que su compañero, Maurici Vilomara (1847-1930), se encargaba de los dos restantes, actos II y III.
- 9 Véase Dietrich MACK, *Bayreuther Festspiele. Die idee. Der Bau. Die Aufführungen*, Bayreuther Festspiele, 2000, p. 39. Curiosamente, siguiendo la lista con el número de representaciones de las distintas óperas en los Festivales de Bayreuth desde su inauguración, vemos que *Tristan und Isolde* se dio por primera vez en 1886, bajo la supervisión de Cosima Wagner, y repitió los años 1889, 1891, 1892; después, habría un gran paréntesis hasta verla puesta en escena con una nueva producción en 1906.
- 10 En el reverso figura el sello de Kranich y, en anotaciones a lápiz de Joaquim Pena, se puede leer «Director maquinaria es-

cénica Teatro Bayreuth», junto a una numeración con su catalogación: 20356 (CoHecció Joaquim Pena). En Legado Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya.

- 11 Francesc SOLER I ROVIROSA, *Notas acerca de las artes escenográficas en algunos teatros de Alemania*, Barcelona, Sociedad del Gran Teatro del Liceo, octubre de 1899, p. 3.
- 12 *Ibidem*, p. 3.
- 13 SOLER I ROVIROSA, *Notas acerca de las artes escenográficas*, op. cit., pp. 4-8.
- 14 Esta característica sobre la aplicación de la iluminación fue alabada por otros artistas del momento, como Rogelio de Egusquiza, Adolphe Appia, Mariano Fortuny y Madrazo, Adrià Gual o Siegfried Wagner; véase Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, «La iluminación de la escena, una solución técnica a la revolución escénica wagneriana», dentro del ensayo «La reforma del drama wagneriano y los artistas españoles. Afinidades teóricas con Appia», en catálogo de la exposición *Adolphe Appia. Escenografías*, comisario Ángel Martínez Roger, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Fundación Pro Helvetia, 2004, pp. 85-94. Muy particularmente, véase el caso del pintor Rogelio de Egusquiza, convencido wagneriano, que adaptó su teorización sobre la iluminación en el teatro del *Festspielhaus* de Bayreuth y llegó a trasladarla a la interpretación de muchas de sus obras de carácter wagneriano. Véase el artículo que realizó Rogelio de EGUSQUIZA, «Ueber die Beleuchtung der Bühne. Eine Zuschrift an den Redakteur der "Bayreuther Blätter"», *Bayreuther Blätter*, junio de 1885, pp. 183-186.
- 15 SOLER I ROVIROSA, *Notas acerca de las artes escenográficas*, op. cit., p. 11.
- 16 En la mayoría de producciones, los decorados de los diferentes actos se encargaban cada uno a un taller. De esta multiplicidad de intervenciones derivaba una evidente incoherencia entre las diversas sensibilidades estéticas participantes, unidas por una línea común de realismo. Tal y como comenta Isidre BRAVO, «L'escenografia wagneriana a Catalunya», en *Presència de Wagner (1883-1913)*, *Serra d'Or*, Barcelona, año XXV, nº 281, p. 17 (p. 81).
- 17 Bonaventura BASSEGODA, «Lo decorat de *Tristano e Isotta*», *Diario Reinaxensa*, año XXIX, nº 7.985, Barcelona, domingo, 12 de noviembre de 1899, p. 7.165.
- 18 *Ibidem*, p. 7.166.
- 19 El arqueólogo e historiador José Ramón Mélida (Madrid, 1856-1933) fue uno de los pioneros en relacionar la importancia de la arqueología en las artes escénicas para un adecuado tratamiento plástico de lo visto en el escenario. Muy destacable es la aportación a este estudio del trabajo de investigación realizado para la revista *La España Moderna* (Madrid, 1892) y que ayuda a entender la importancia de este tema a la hora de interpretar un texto dramático para la escena. De él se pueden extraer afirmaciones como:

La propiedad en las decoraciones [...] debe sujetarse a varias circunstancias. Si se trataba de una obra histórica, las decoraciones deben ajustarse, no sólo al arte imperante en la época de la acción, sino al estilo ó estilos de la localidad ó localidades en que la misma se desarrolle. [...] Es-

tos errores, se cometen algunas veces en obras de repertorio, para las cuales se aprovecha el decorado disponible en los teatros. En las obras nuevas, los pintores escenógrafos suelen sacar partido de los elementos que les ofrece la historia del arte monumental para ajustarse a la verdad histórica. La arqueología, por lo mismo que ha adelantado mucho, hace imperdonables los errores, en otro tiempo frecuentes. [...] [E]s menester que la planta y dimensiones de la estancia, el gusto decorativo de los tapices, la forma de los sitialos y la hechura de los trajes, contribuyan á dar fisonomía especial de aquella época; es menester que en la escena haya algo del *medio-ambiente* (permítaseme la palabra), del momento histórico que se reproduce, para que el público respire ese ambiente y se identifique, sin darse de ello cuenta, con los personajes y con la acción.

Citado por José Ramón MÉLIDA, «La Arqueología y las artes plásticas en el teatro», *La España Moderna. Revista Ibero-Americana*, año IV, nº XXXVII, enero de 1892, pp. 151-163 (pp. 154-155).

- 20 Sin embargo, años más tarde, Adrià Gual recurriría al tapiz de Bayeux para su escenografía sobre el *Tristan und Isolde* (Teatro Goya, Barcelona, 1920), tal y como lo demuestran la infinidad de bocetos con apuntes de la citada pieza.
- 21 Bonaventura BASSEGODA, «Lo decorat de *Tristano e Isotta*», op. cit., p. 7.166.
- 22 *Ibidem*, p. 7.166.
- 23 *Ibidem*, p. 7.167.
- 24 *Ibidem*, p. 7.168.
- 25 N.N.N., «Liceo», *L'Esquella de la Torratxa*, año 21, nº 1.088, Barcelona, 17 de noviembre de 1899, pp. 737-738.
- 26 Marcos Jesús BERTRÁN, «Tristán é Isolda. Poema musical en tres actos por Ricardo Wagner. La representación en Barcelona», *La Vanguardia*, Barcelona, jueves, 9 de noviembre de 1899, pp. 4-5.
- 27 Francesc FONTBONA fue el primero en atender a la importancia de este destacado conjunto decorativo de Pau Roig en, «Obras del modernismo», *Destino*, Barcelona, año XXXVI, nº 1935, 2 de noviembre de 1974, p. 49.
- 28 Véase el reciente estudio de Clara BELTRÁN CATALÁN, «El almacén de pianos Cassadó & Moreu: fusión de las artes en el Modernismo», *RACBASJ*, boletín XXVI, 2012, pp. 117-134.
- 29 Exceptuando la temporada de 1885-1886, en la que se estrenó *Der fliegende Holländer*, y la de 1886-1887, cuando se estrenó *Tannhäuser*. En una fecha tan significativa como la de 1888, año de la Exposición Universal celebrada en Barcelona, vemos cómo de *Lohengrin* se ofrecieron un total de 23 representaciones; destaca también el hecho de que en ese mismo año el tenor Francesc Viñas hizo su debut.
- 30 Sin embargo, este recurso compositivo no lo emplea en otro de los ejemplos como es la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven.
- 31 La figura de Puvis de Chavannes fue del todo conocida por las distintas generaciones de artistas del modernismo, desde su difusión inicial emprendida en la revista *La Ilustración Ibérica* (década de 1880) bajo la dirección de Alfred Opisso, hasta el

número completo de homenaje que le dedicó a su muerte la revista *Luz*, nº 5, noviembre de 1898, pp. 51-59, con artículos de A. L. de Barán (Miquel Utrillo), Santiago Rusiñol, Casellas y Josep Ma. Jordá, entre otros. Véanse para las distintas influencias de artistas extranjeros en el simbolismo los estudios de Eliseu TRENÇ, «Els inicis de l'art idealista modernista (1890-1898)», en *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, 16-18 de diciembre de 1982, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pp. 145-163, y su estudio más reciente, «A l'entorn del Simbolisme», en *El Modernisme. Pintura i Dibuix*, vol. III, dentro de *El Modernisme*, Francesc Fontbona (dir.), Barcelona, Edicions L'Isard, 2002, p. 40.

32 Tal y como en su momento ya indicó Eliseu TRENÇ BALLESTER, «El wagnerisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910)», en *Miscel·lània Joan Gili*, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pp. 563-564. Así mismo, debemos indicar que Pau Roig aún no había viajado a París, cosa que haría un año más tarde, en 1901, y todavía no había entrado en contacto con las distintas estéticas que se practicaban en la capital del arte. Véase el estudio de Francesc FONTBONA, *Pau Roig. París, a l'entorn de 1900*, Barcelona, Sala d'Art Artur Ramon, 1994, y el más reciente, Francesc FONTBONA, «Anglada Camarasa i els postmodernistes de París», en *El Modernisme. Pintura i Dibuix*, vol. III, dentro de *El Modernisme*, Francesc Fontbona (dir.), Barcelona, Edicions L'Isard, 2002, pp. 255-258. En su reciente estudio sobre las pinturas, Clara Beltrán afirma que ve en este *Lohengrin* de Roig concomitancias con *Le Rêve*, 1883, Musée d'Orsay, de Puvis de Chavannes. Véase Clara BELTRÁN, «El almacén de pianos Cassadó & Moreu: fusión de las artes en el Modernismo», op. cit., p. 134.

33 Este particular ya se abordó con anterioridad en el artículo de Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, «La recepció de la imatge wagneriana pels modernistes catalans», *Revista de Catalunya*, nº 154, septiembre de 2000, Barcelona, Fundació Revista de Catalunya, 2000, pp. 53-74 (pp. 71-72).

34 Se ha de destacar que este dibujo se encontraba en el archivo personal de Joaquim Pena, y debió de ser bastante apreciado por el musicólogo, ya que se encontraron marcas de perforación (de haberlo tenido expuesto en la pared). No sabemos si entre Xiró y Pena había amistad; no tenemos constancia en los documentos estudiados de correspondencia entre ambos, pero sí que se puede relacionar al artista con la Associació Wagneriana. En el Legado Joaquim de la Unitat de Música de la Biblioteca de Catalunya, en el apartado «Joaquim Pena. Comissió Associació Wagneriana» (1903), en la Junta General de 30 de junio de 1903, aparece la siguiente información: «Socis qu avui ben a la Junta General. Socis Número Josep M. Xiró, Joan Cendra». M 6983/34.

35 Véase la biografía de Josep Maria Xiró i Taltabull realizada por Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ para el *Diccionario Biográfico*, Madrid, Real Academia Española, entregado en 2005 (pendiente de publicación).

36 Se tiene constancia de la presencia de Sert en el Festival de Bayreuth, agosto de 1899, por la crítica de Antoni Ribera en el

Diario de Barcelona, 15 de agosto de 1899. Citado por Eduard BLANXART, *Antoni Ribera*, col·lecció Gent Nostra, nº 135, Barcelona, Infiesta editor, 2008, p. 27. Para un estudio detallado de esta obra véase Lourdes JIMÉNEZ, «Iconografía wagneriana en la obra de Sert. Un Parsifal desconocido dedicado a Joan Maragall», *Revista Haidé*, nº 2, Barcelona, Estudis Maragallians, Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall, Biblioteca de Catalunya, 2013 (en prensa).

37 *Parsifal*, traducción de Anselmo ALONSO, programa de mano, Palau de les Arts Reina Sofía, Valencia, temporada 2008-2009, p. 34.

38 *Ibidem*, p. 34.

39 La figura de Parsifal retrata al héroe puro, como el Siegfried de *El anillo*, que también tendrá que atravesar una serie de pruebas, e igual que los protagonistas de *Die Zauberflöte* de Mozart o en el *Lohengrin* wagneriano. El trayecto iniciático que se prefigura desde el comienzo de la aparición del héroe en el acto I debe llevar al joven puro a la experiencia dolorosa del mundo como sufrimiento y, a través de este sufrimiento —reconocido en el dolor de otros, en la herida de Amfortas—, tras el encuentro con Kundry acto II, el propio héroe podrá realizar el amor humano absoluto, la renuncia y la redención. Una de las primeras representaciones plásticas de Parsifal la tenemos en los figurines que Joukowsky realizó para el estreno de la ópera en Bayreuth, en 1882, y que se convirtió en modelo para las interpretaciones posteriores. En su aparición en el acto I, Joukowsky lo retrata como un joven inmaculado, un ser asexual, lo que nos lleva a emparentarlo con el ideal andrógino que podría leerse en la semblanza dramática del personaje y, a su vez, con aquellos seres ideales que poblaban el universo estético finisecular de la obra de algunos simbolistas, como Fernand Khnopff, o el ideal rosacruciano del Sar Péladan. Citado por Lourdes JIMÉNEZ, «Parsifal, una aproximación iconográfica a la última obra de Wagner», en *Parsifal*, programa de mano, temporada 2008-2009, Palau de les Arts Reina Sofía, Valencia, pp. 148-150.

40 En el libreto, será Parsifal quien hable sobre esto: «Gurnemanz: ¿Quién te ha dado el arco? // Parsifal: Yo mismo me lo hice / para expulsar del bosque / a las águilas salvajes». Y más adelante continúa con la narración: «Mi arco bien me sirvió / contra hombres enormes y fieras». En *Parsifal*, traducción de Anselmo ALONSO, op. cit., pp. 38-39.

41 «Parsifal, en los momentos más duros en / que Amfortas gritaba, se ha puesto la / mano sobre su corazón y la ha mantenido / allí un tiempo, espasmódicamente. / Permanece en pie, inmóvil y rígido». Acotación acto I, *Parsifal*, programa de mano, Palau de les Arts Reina Sofía, Valencia, op. cit., p. 49.

42 *Ibidem*, p. 50.

43 «Gurnemanz: (A Parsifal): ¿Has sido tú quien ha abatido al cisne? // Parsifal: ¡Sí, es cierto! ¡Al vuelo abato lo que vuela! // Gurnemanz: ¿Eso has hecho? ¿Y no te turba tu acto?».

44 En la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, en el Fondo Joaquim Pena de documentos de la Associació Wagneriana, se conserva el contrato mecanoscrito entre la entidad y la editorial musical alemana Breitkopf & Härtel, firmado en Leipzig, 31 de mayo de 1905. M 6985/21.

45 Estatutos de la Asociación Wagneriana, Barcelona, 20 de octubre de 1901.

46 *Ibidem*.

47 Al igual que Lohengrin como héroe preconizaba a su llegada a Brabante en el acto I de la ópera de Wagner.

48 Empleado con frecuencia en otras obras, como en el nuevo sello que diseña para la Unió Catalanista; en la cabecera que realiza para los programas de los Espectacles-Audicions Graner y, entre otras, en la cubierta para la revista *Teatre Català*. Citado por Isidre BRAVO, «L'espai de les imatges», en Jordi COCA, Carles BATLLE e Isidre BRAVO, *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*, Barcelona, Diputació - Àmbit Serveis Editorials, 1992, p. 199.

49 En este caso Wagner, Adrià Gual y los miembros de la Associació Wagneriana.

50 Ya desde sus comienzos y en sus primeros actos como asociación, contaron con el sello diseñado por Adrià Gual (noviembre-diciembre de 1901). Fondo Joaquim Pena, Associació Wagneriana, Unitat Música, BC.

51 Véase el cartel de los Espectacles Audicions Graner en el que una corona de laurel muy parecida a este ejemplo de la marca de la *Wagneriana* rodea la máscara de la tragedia clásica.

52 Pilar VÉLEZ, *Joies Masriera. 200 Anys d'Història*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1999, p. 75.

53 *Ibidem*, p. 75.

54 Pilar VÉLEZ, op. cit, pp. 86-88.

55 Mariàngels FONDEVILA I GUINART, «Lluís Masriera. Joier», en catálogo de la exposición *Els Masriera*, Barcelona, MNAC, Edicions Proa, 1996, p. 88.

56 Mariàngels FONDEVILA I GUINART, «Les joies de Lluís Masriera», *Coup de Fouet*, nº 9, Barcelona, 2007, p. 28.

57 A partir de los años ochenta del siglo XIX, gracias al comercio de la fotografía, el interés general del público en ella y el uso promocional que esta tenía, se desarrolló otro tipo de formatos —además de la *cabinet*— de dimensiones mayores (álbum, *margherita*, *artiste*), que se multiplicaron en esos años. Estos nuevos formatos permitirán al fotógrafo y al artista una mayor libertad compositiva, además de una concesión a la espectacularidad, en la producción de fotos exóticas y la ambientación de atmósferas, tal y como se veía en la escena teatral. Así pues, el actor o cantante lírico aparece vestido con el traje de escena, con lo que se encuentra en las mejores condiciones para representar al personaje con una interpretación más auténtica y realista. Citado por Valerio CERVETTI y Francesca MONTRESOR, «Il melodrama in posa», catálogo exposición *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, Giovanni CODI y Carlo SISI, Milán, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2001, p. 34.

58 Núria FERNÁNDEZ RIUS, *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)*, tesis doctoral, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 2008, p. 512, en <http://www.tesisenred.net/handle/10803/32063>.

59 La importancia de este aspecto fue un descubrimiento relativamente tardío en la larga historia de la representación musical. No tuvo lugar hasta Jean Jacques Rousseau, en 1770, encontró este modelo en su melodrama *Pygmalion*. Véase el

artículo de Andrés RUIZ TARAZONA, «La obra musical de Rousseau», en *El País*, Madrid, 7 de septiembre de 1978. http://el-pais.com/diario/1978/09/07/cultura/273967202_850215.html.

60 A diferencia de lo que acontecía en el escenario, sobre el cual el actor estaba habituado al gesto enfático (lo que se justificaba por la distancia a la que se situaba el público del escenario y de la propia expresividad del movimiento), al realizar las fotografías, el fotógrafo debía convertirse en regista, sabiendo expresar todo el trabajo actoral en la inmovilidad de la imagen.

61 Lourdes JIMÉNEZ, «Francesc Viñas. Un *Parsifal* d'excepció», en catálogo de la exposición *Parsifal. La busca del Sant Grial*, comisaría Lourdes Jiménez, Valencia, Palau de les Arts Reina Sofía, del 25 de octubre al 7 de noviembre de 2008, rep. p. 33. (Esta fue la imagen del cartel de la exposición *Parsifal. La busca del Sant Grial*.)

ADRIÀ GUAL Y LOS PLAFONES PERDIDOS DE LA ASSOCIACIÓ WAGNERIANA

Lourdes Jiménez

(en català)

(en castellà)

Adrià Gual, artista wagneriano y modernista visionario

Seguramente, si Adrià Gual (Barcelona, 1872-1943), ilustrador, pintor, escenógrafo, figurinista, escritor teatral, teórico, director de teatro y tantas otras cosas, no hubiese conocido la teoría artística wagneriana, su producción no se habría convertido en una de las más originales y genuinas del modernismo catalán y él, como artista, en uno de los más inquietos, polifacéticos y destacados de su generación. Gual admiraba a Wagner hasta el idealismo y, sin embargo, era crítico con ciertos aspectos de las escenificaciones que realizó en vida y que más tarde se programaron en Cataluña. Sin saberlo, coincidía plenamente en ello con otro renovador de la escena moderna como el teórico suizo Adolphe Appia.¹ Se acercó al músico alemán desde diversos planos. Por un lado, adaptó propuestas que se enmarcaban dentro del ámbito del wagnerismo, en especial por el uso wagneriano de la leyenda en sus trabajos de dirección de escena, que tomaban como precedente al compositor, además de por la influencia de la temática wagneriana en su obra narrativa y dramática, o por la defensa de la teoría de las correspondencias artísticas y el *arte por el arte*, que tienen también en el músico un buen modelo a seguir. Por otro lado, las obras de temática wagneriana fueron un apartado importante en la obra gualiana, con ilustraciones, pinturas, escenografías, redacción de artículos críticos, obra teatral y conferencias que lo destacaron como uno de los artistas más vinculados y deudores de la influencia de Wagner en Cataluña.

En fecha temprana como es 1904, realizó una conferencia sobre «L´art escénica y el drama wagnerià», en la sede de la Associació Wagneriana de Barcelona, en la cual sentaba las bases del arte escénico y cómo llevar a cabo representaciones teatrales siguiendo las teorías artísticas de Wagner. Gual partía del libro del teórico y pensador inglés Houston Stewart Chamberlain,² *El drama wagneriano* (1892),³ que fue punto de partida de las teorías sobre la escenificación moderna de los dramas de Wagner de Adolphe Appia y del propio Adrià Gual. En la conferencia, este último defendía acaloradamente que:

L’obra de Wagner, qui en els seus primer temps va tenir necessitat d’esser explicada ab escrits y de paraula, qui va implicar un sens fi de teories y de treballs demostratius pera convencer de la seva importancia y de les altíssimes raons qui la motivaven, no va ser altra cosa que una manifestació avençada de cinquanta anys.⁴

Y añadía que, en el momento en que escribía, seguramente «hauria triomfat séns cap dificultat (...) pera trovar els esperits necessi-

tats de la seva art», espíritus que bien se enmarcaban dentro de las líneas del movimiento simbolista y decadente que recorría la práctica teatral renovadora europea, desde Gordon Craig, a Appia, Lugne Poé y el propio Gual, entre otros. Sin embargo, continúa detallando que no podría idolatrarse a Wagner, tal y como él mismo hacía, si este no hubiera sufrido en vida el rechazo de sus teorías y avances en la práctica teatral. No habría tenido ese «procés del gran artista, aquell aspect qui’l fa verament magnanim, l’aspecte d’apostol y de martre, l’aspecte de convençut intransigent, el segell d’heroe, aspecte pel qual tots els genis s’han imposat a les generacions novelles».⁵ Vemos, por tanto, cómo Gual basó todos sus nuevos planteamientos escénicos e innovaciones en la dramaturgia en la influencia wagneriana, e idealizó no sólo la obra lírica del compositor, sino también al propio artista, convirtiéndolo en apóstol, mártir y héroe.

Ya en sus inicios, con la fundación del Teatre Íntim (1898), el programa de este iba encaminado a servir de nuevo instrumento de regeneración del artista comprometido que se convierte en redentor, clarividente de su misión, a semejanza de la figura de Richard Wagner. El contacto de Gual con el mundo musical era muy cercano: desde la década de 1890 estudió música, y fue compañero de Pau Casals. A partir de su texto *Blançafior*, inició una provechosa y destacada colaboración con diversos compositores catalanes como, por ejemplo, Granados, Morera, Albéniz, etc. Igualmente, parte de sus ilustraciones están también vinculadas al mundo musical, como los carteles para el Orfeo Català (1900 y 1904), entre otros.

Adrià Gual manifestaba en sus memorias, *Mitja vida de teatre* (Barcelona, Aedos, 1960), que «Wagner ens era servit sense cap emoció ni menys propòsit d’implantació de la nova visió del drama musical perseguida i propugnada per ell», sin que ello estuviera en relación con la acogida de algunas de sus obras por el público, como en «el religiós silenci d’aquella nit d’estrena de Tristany y Isolda a Barcelona»,⁶ que significaba, entre otras cosas, la buena disposición del público. Afirma igualmente que la obra de Wagner es «una forma de drama plenamente adaptable a la nostra tendencia estética y qu’es un deber en tots aquells qui en la seva mà estigui, fer-la assequible al poble»,⁷ entre ellos, un deber de la Associació Wagneriana, con Joaquim Pena a la cabeza desde su fundación. En esta conferencia, modelo del pensamiento gualiano sobre Wagner, el autor concluye que, a pesar de que el maestro alemán «en la seva obra va cuidar de tot, absolutament de tot», se extraña que no se ocupara también de la parte plástica en la representación escénica final, donde se percibe un claro desequilibrio entre la traducción plástica y la música, de lo que se deduce que Wagner no daba la misma importancia a la parte plástica que, por ejemplo, a la ejecución musical, a los gestos de los actores-cantantes, a la danza, etc. El ejemplo lo pone en la contemplación de una fotografía de la escena final de *El ocaso de los dioses* representado en Bayreuth, donde ese «final plastic qui tan poco respon a la magistral concepció literari-musical en l’obra del gran poeta-music, denota una mena de desequilibri en el general procés d’aquesta realisació. Wagner té “per artifici” tot lo que no sigui música, gest o poesia».⁸

Finalmente, concluye que no se corresponde la teoría wagneriana con la puesta plástica de las representaciones en Bayreuth, tal y como certifica en este pasaje:

[C]rec jo que Wagner va descuidar-se de pensar que’l just ambient en el fons plastic dels seus drames devia tenir importancia grandíssima y devia esser tractat ab igual consideració que aquests altres elements per ell calificats d’unicos elements d’art veritable y humana. En aquest sentit devia buscar, no grans escenografs qui pintessin teles magistrals, sinó que devia, al meu entrendre, preocupar-se de l’«innovació escenica», com se preocupà de l’«innovació del drama». Així i tot hauria tingut perfecta relació. Aquesta innovació l’havia resolta ell meteix, potser séns dar-sen compte. Les meteixes teories qui servien pera orientar l’innovació dramática, servien pera l’orientació de l’innovació escenica. [...] Aleshores Wagner hauria dat igual importancia al gest que a la poesia y a la música, a l’art encarregada de posar de manifest el just medio n l’obra’s desenrotlla.⁹

(en català)

(en castellà)

Estas reflexiones, del todo ciertas e interesantes, lo colocan en la misma posición de cuestionamiento de la parte plástica que otro teórico y escenógrafo tan importante como el suizo Adolphe Appia. Después de todo lo visto hasta aquí, se puede afirmar que Adrià Gual es uno de los artistas wagnerianos más destacados, no sólo de Cataluña, sino de España, y es por ello que, junto a Rogelio de Egusquiza y Mariano Fortuny y Madrazo, se convirtió en uno de los mejores ejemplos de la recepción plástica, teórica y artística de la obra de Wagner. Gual contempla a lo largo de su carrera el trabajo en todas las óperas y dramas musicales más importantes del repertorio wagneriano, a excepción de *Rienzi* y *Meistersinger von Nürnberg*, lo que quizás podría justificarse por ser un melodrama histórico, el primero, y por el tono de comedia del segundo, un género poco común en el lenguaje teatral y plástico gualiano. Sí que trabajó sobre las tres óperas que conforman el período romántico del compositor: *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*; en las dos primeras, en el ámbito teatral, y en *Lohengrin*, en su faceta como ilustrador. Pero fue *Tristan und Isolde* la ópera que ocupó más líneas de trabajo e investigación en su obra wagneriana. Para *El anillo* (Der Ring des Nibelungen), realizó únicamente dos bocetos donde escoge la escena que sintetiza la epopeya wagneriana con la muerte de Siegfried (*El enterrament de Siegfried*). En cuanto a *Parsifal*, también mostró un especial interés por la obra, sobre todo con la analogía que hace del Montsavalt con las montañas de Montserrat en su trabajo para *Montsant* (c. 1932), que es un trasunto del *Parsifal* wagneriano. La especial condición de Gual como artista total queda también reflejada en el hecho de que su obra wagneriana abarca todos los aspectos artísticos: ilustración, pintura, escenografía, figurines, encuadernación artística, ensayos teóricos, conferencias, artículos críticos y esa religión del arte que es el principal leitmotiv de toda su carrera artística y que promulgaba la teoría artística de Wagner.

(en català)

(en castellà)

La Associació Wagneriana: los plafones perdidos de Gual

Tras la puesta en marcha de la Associació Wagneriana en 1901, su primer lugar de reunión fue el local de *Els Quatre Gats*, donde celebraron la primera sesión el sábado 12 de octubre de 1901.

Unos meses más tarde ocupaban ya el primer piso del carrer de la Canuda número 31 (en noviembre de 1901 se realizó el contrato con la Associació de Católicos para que el primer piso del carrer de la Canuda número 31 fuese el domicilio legal). Hasta la fecha, y a pesar del estudio exhaustivo que en su momento realizó Alfonsina Janés sobre Wagner en Barcelona y de la consulta e investigación efectuadas en el Legado Joaquim Pena de la Biblioteca de Catalunya y en la correspondencia de Adrià Gual en el Institut del Teatre, no he encontrado documentación donde se confirme el encargo de los murales a Gual para la sede de la asociación. Su participación activa con la *Wagneriana* es bastante notable y estrecha, especialmente en sus primeros años de andadura, y posteriormente sería el escenógrafo Oleguer Junyent quien se implicaría en la colaboración artística con el Festival Wagner celebrado en el Palau de la Música en 1913 y otros proyectos. Además, su gran amistad con Joaquim Pena, presidente y alma mater de la misma, avalan esta colaboración, que no se limitó únicamente a lo artístico e incluye también una reveladora conferencia pronunciada el 11 de marzo de 1904, «L´art escénica i el drama wagnerià», donde se ofrece una síntesis y una reflexión de la teoría artística wagneriana y su aplicación no solo al panorama escenográfico contemporáneo, sino también para sentar las bases de una nueva obra de arte derivada de la obra de arte total wagneriana que iba a ocupar el ideario de la producción de Gual como pintor, ilustrador, escenógrafo, hombre de teatro, teórico, etc. Desde 1894, ya venía trabajando en la correspondencia entre las artes teatrales y había tomado conciencia de la «espontánea revelació mútua entre palabra, música y plástica». También realizó para la *Wagneriana* el diseño de la primera de las partituras adaptadas al catalán, *Lohengrin*, en 1906, además de otra portada para una edición posterior de 1926. Del mismo modo, fue el autor de la cubierta, portada e ilustraciones de la edición de *Salomé* de Óscar Wilde en traducción de Joaquim Pena (1908), la que supuso uno de los hitos más importantes de la ilustración simbolista.

Pero, sobre todo, fueron los trabajos para los plafones decorativos sobre los temas del *Tristan und Isolde* y *Parsifal* los de mayor relieve dentro de su colaboración con la Associació Wagneriana. Tanto Gual como Pena amaban estas dos obras por encima del resto del repertorio wagneriano, tal y como se observa en la producción artística del primero, con los trabajos en torno a estas dos óperas tardías: el montaje en 1920 de la leyenda de los amantes en la *Trilogía del amor*, y los dibujos para el inédito *Montsant* (1932). Incluso ya en 1898, su amigo Salvador Vilaregut comentaba que Gual: «me confiava y trasmitia les impresions que’l *Tristan* y el *Parsifal* li produían, després de estudiar sa poesia inmensa y desentranyar sa música divina, devot fanátich de la última época de Wagner».¹⁰ En el caso de Pena, sobre *Parsifal* llegó a manifestar que en ella «queda sintetizat l’esforç musical de tot un segle»,¹¹ así como que:

(en català)

(en castellà)

No coneixem cap obra de art que puga compararseli, ni hem sentit may emoció més fonda que al contemplarla, ni sabem avenirnos ab la idea de que son autor hagi sigut un home com els altres (en apariència), puig *Parsifal* no sembla la creació d’un mortal, sinó d’un Déu. Perquè és, en efecte, l’obra maestra del Déu de la música, qu’avans

d'abandonar el món terrenal va voler deixarnos en ella escrit el seu testament. [...] *Parsifal* és el balsam més sanitós que coneixem, el consol més eficaç pera las tribulacions de l'ànima, l'afirmació més esplendorosa pera qui dubti.¹²

La actividad de Joaquim Pena como presidente de la Associació Wagneriana (1901-1904) no se limitó solo a la divulgación del conocimiento musical y estético del músico alemán entre los asociados, sino que también fue el promotor de una serie de encargos artísticos que enriquecían los trabajos y promovían la integración de artistas plásticos del momento.¹³ Durante su etapa como presidente, ofreció diversos actos en los que se estudiaba, además de la música del compositor alemán, fotografías de los montajes que se podían ver en los teatros alemanes, especialmente el de Bayreuth, así como en teatros franceses, etc. En las dos sedes conocidas que tuvo la asociación, se programaron exposiciones y conferencias acompañadas de proyecciones de imágenes, sobre todo en la del carrer Fortuny número 3 (en la sala de conciertos de la casa Chassaigne Frères se ofreció una «exposició de fotografias dels personatjes, decoracions y escenas de conjunt del Capvespre dels Deus, tal com se representa a Bayreuth, organitzada en el vestíbul de la sala Chassaigne»).¹⁴ Más tarde, en 1902, adquirieron un proyector con el que ilustraban las conferencias con ejemplos plásticos de decorados, escenas y personajes¹⁵ que servían de guía a los temas de las óperas que se iban escuchando, imágenes que Pena había comprado en sus múltiples viajes a Bayreuth. Además de estas sesiones informativas y plásticas, la Associació Wagneriana, bajo el mandato de Pena como presidente, encargó cuatro partituras en versión alemán-catalán de la edición de Breitkopf & Hartel: *Lohengrin* (1906), diseñada por Adrià Gual; *Die Meistersinger von Nürnberg* (1907), por Josep Triadó; *Tannhäuser* (1908), de Alexandre de Riquer, y *Tristan und Isolde* (1910), de Joaquim Figuerola. También se comenzó la colaboración en el diseño de los programas de música con la imprenta Oliva & Vilanova.

A pesar de no haber encontrado documentación sobre el encargo a Gual, parto que la idea de que este debió surgir de su presidente, Joaquim Pena. Hasta hace unos años, tan solo se conocía esta decoración a través de unas fotografías de la Associació Wagneriana que habían sido publicadas en el monográfico de Alexandre Cirici sobre *El arte modernista catalán* (1951) y donde se ve la sala principal, así como de tres fotografías que reproducían las pinturas de Gual para los plafones decorativos (*Las campanas del Grial*, de Parsifal; *El puerto de Cornualles* y *El jardín de los amantes*, relativas al Tristán); imágenes que años más tarde Isidre Bravo volvería a reproducir en su monográfico dedicado a Gual en 1992. No fue hasta la salida al mercado anticuario en 2004 de ocho antiguas pruebas fotográficas que se amplió el conocimiento sobre esta insólita y desconocida decoración. Estas fotografías fueron adquiridas por el Dr. Francesc Fontbona para la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya,¹⁶ y corresponden a la temática de *Tristan und Isolde* (*Las velas blancas* o *el barco de Isolda* (acto I), *Cornualles, el puerto* (acto I) y *El lugar de la cita* (acto II) (figuras 1-3).

PIES DE FOTO (pp. 116-117):

Figura 1. *Las velas blancas*, acto I

Figura 2. *Cornualles, el puerto*, acto I

Figura 3. *El lugar de la cita*, acto II

Con respecto a *Parsifal*, son cinco las pruebas fotográficas, de un total de seis pinturas, que fueron reproducidas en su integridad por primera vez en la exposición *Parsifal. La busca del Sant Grial*, Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia (2008),¹⁷ en la que se ofreció una aproximación al tratamiento de esta ópera por Gual con las fotografías *Camino del Grial* y *Las campanas del Grial*, del acto I, y *El lecho de los vencidos* y *El jardín de Klingsor. Las chicas flor*, del acto II (figuras 4-8).

PIES DE FOTO (pp. 118-119):

Figura 4. *Camino del Grial*, acto I

Figura 5. *Las campanas del Grial*, actos I y III

Figura 6. *El castillo de Klingsor*, acto II

Figura 7. *Jardín de Klingsor. El lecho de los vencidos*, acto II

Figura 8. *Jardín de Klingsor. Las muchachas flores*, acto II

Afortunadamente, unos años más tarde, y de nuevo gracias al Legado Joaquim Pena conservado en la Biblioteca de Catalunya, aparecieron las pinturas de Gual, el 22 de mayo de 2009.¹⁸ Por primera vez se ha podido contemplar la decoración completa realizada para la Associació Wagneriana. Casi todos los autores que han hablado de este trabajo han coincidido en destacar la osadía compositiva de las dos series. Isidre Bravo comentó que «són obres mestres fruit d'una síntesi especial entre forma, tema i composició»; Eliseo Trenc, por su parte, destaca estos plafones del resto de la producción decorativa de Gual, y Francesc Fontbona, en una valoración del conjunto gracias a la aparición de las antiguas pruebas fotográficas, afirma: «montrent une conception audacieuse proche de l'expressionnisme». La verdad es que Gual ya había realizado otros trabajos decorativos basados igualmente en parámetros simbolistas, como son los dos plafones para una capilla funeraria ejecutados durante su estancia en París (1901) o, más tarde, el realizado para la Maison Doré (1905) junto a Riquer, Urgell y Vancells, entre otros artistas; además de otros ejemplos como el encargo para la Casa Pla en Via Laietana (de monocromía amarilla y gran dinamismo plástico de formas vegetales y arquitectónicas) o su trabajo en el nuevo estudio del fotógrafo Audouard (junto a la intervención decorativa de Domènech i Montaner, 1905) y la decoración de pintura mural para el patio interior de la Casa Durall en la Bonanova (1911).

Tras un estudio general de la decoración, pienso que Gual realizó el diseño del conjunto con la colaboración de Joaquim Pena, estudiando el espacio que iban a ocupar los plafones en la sala. Se centró en los temas del *Tristan und Isolde* y *Parsifal*, que complementan los dibujos muy figurativos del ilustrador alemán Franz Stassen (1869-1949) colocados bajo sus pinturas. Se puede decir que Gual desarrolla aquí su faceta de escenógrafo a partes iguales con la de pintor y realiza unos paisajes sintéticos, exentos de

figuración y centrados en el simbolismo de cada escena. Estudiando las fotografías originales del interior de la sala de la entidad (conservadas en la Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya) (figuras 9-11), se percibe la distribución de los plafones decorativos en un nivel superior a modo de friso simulando un entramado, enmarcados por unas fajas de madera plana cortadas perpendicularmente unas a otras (aparentemente de color caoba). Un año antes, en 1902, Ramon Casas también había realizado el diseño para la decoración de la llamada sala de La Rotonda, en el Cercle del Liceu, en un estilo muy sobrio, disponiendo las pinturas entre unos marcos de caoba fijados al muro que, por la parte inferior, enmarcaban asientos adosados a la pared, con un artesonado apoyado en modillones de madera en la parte de arriba. En el conjunto de la *Wagneriana*, también como en el diseño de Casas (tal y como estudió Francesc Fontbona, «L'art en el Cercle del Liceu»), aparece esa misma sobriedad sin estridencias de formas *art nouveau*, estilo que ya por estas fechas había inundado el arte modernista en su mayoría. Alexandre Cirici, en 1951, se refirió a esta decoración de la Associació Wagneriana con el comentario de que se asemejaba al estilo decorativo inglés. Debajo de los plafones y fijados también entre esos marcos, aparecen los dibujos de Franz Stassen¹⁹ (una serie de 14 dibujos dedicados a la ópera *Tristan und Isolde* [1900] y 15 dedicados a *Parsifal* [1902]). Teniendo en cuenta las fechas de publicación de los dibujos de Stassen (1900 y 1902) junto a la vuelta de París de Gual (1902), se puede fechar la realización de los plafones y la decoración de la sala entre 1903 y 1904, años en los que Gual no dejó de trabajar y profundizar en la obra de Wagner con el dibujo *El cant de Brangania* (1903) para la revista *Juventut* o la conferencia ofrecida en marzo de 1904, «L'art escénica y el drama wagnerià», que tenía un carácter conclusivo en el estudio sobre la obra escénica y teórica del músico.

PIES DE FOTO (pp. 120-121):

Figura 9. Sala de la Associació Wagneriana. Obras sobre *Parsifal* de Gual y Stassen

Figura 10. Ampliación del tema de *Parsifal* de Gual y Stassen

Figura 11. Sala de la Associació Wagneriana, continuación de *Parsifal* y *Tristan und Isolde* por Gual y Stassen

Estudiando detenidamente los dibujos de Franz Stassen, se puede afirmar que no tienen un sentido ilustrativo, sino que más bien actúan como símbolos que tratan de mostrar y explicar el significado profundo del drama musical, sin llegar a perder la relación concreta con la obra e incorporando los leitmotivs musicales extraídos de la partitura de Wagner, recurso que ya fue en su momento escogido por Rogelio de Egusquiza en sus aguafuertes sobre *Parsifal* en fechas mucho más tempranas (década de 1890).²⁰ A partir de las fotografías de la Associació, observamos una correspondencia entre las pinturas de Gual y los dibujos de Stassen. En estas existe un profuso decorativismo en la línea del *Jugendstil* más exuberante (figuras 12-13), a pesar del realismo y la firmeza con la que se emplea en el dibujo, propios de los artistas alemanes.

PIES DE FOTO (p. 123):

Figura 12. Kundry y Amfortas (acto I)

Figura 13. Kundry y Klingsor (acto II)

Era habitual que Stassen, en sus primeros años de trabajo (décadas de 1890 a 1910), utilizara en sus ilustraciones una orla decorativa que enmarcaba la composición y en la que disponía formas vegetales entrelazadas que ocupaban todo el espacio, en una suerte de *horror vacui* muy propio del gusto del artista y del exuberante estilo *art nouveau* en que el que trabajaba y que fue abandonando progresivamente en su pintura. Normalmente, esta gran orla solía dividir la escena en dos partes diferenciadas, con uno o varios protagonistas principales en un momento principal de la ópera por un lado y, por otro, en un nivel inferior o superior a la escena central principal, un personaje o escena que tiene relación con la primera y que en la mayoría de los casos ofrece indicación de un momento anterior o posterior en forma explicativa. El artista no recurre a la palabra para especificar que estamos ante una escena wagneriana, sino que se sirve de las grafías musicales del pentagrama para ejemplificar un momento exacto del drama. Así pues, si se da por hecho que Joaquim Pena fue el responsable de la decoración de la entidad, la presencia de los dibujos de Stassen confirma que Pena era un gran aficionado a comprar material diverso en sus viajes a los teatros alemanes y a Bayreuth (cromos, fotografías, calendarios, diapositivas, álbumes de óperas, etc.), así como conocía de primera mano la iconografía wagneriana más canónica producida en los teatros alemanes y en Bayreuth, donde pudo tener conocimiento directo de la obra de Stassen. Existe un artículo del todo aclarador sobre el gusto plástico wagneriano de Joaquim Pena, escrito por él mismo con el significativo título de «En un aniversario. Iconografía wagneriana», donde se ofrece una extensa nómina de artistas y se presta una atención especial a Franz Stassen:

Generalmente la obra wagneriana, en el teatro, por sus grandes dificultades, no puede tener aquella representación exacta que el maestro señala. [...] Por eso han venido las artes gráficas a dar una exacta representación de lo que pudiera y debiera ser la obra wagneriana, tan rica en asuntos, que despiertan un gran interés pictórico o plástico. Así los motivos de inspiración han sido grandes, cultivando muchos artistas ese género, con fortuna, algunos, [...] Cada asunto, cada personaje, cada situación en el drama de Wagner, es pictórico. Porque todo en su obra está ennoblecido. [...] Y como verdaderas obras maestras se encuentran las composiciones de Franz Stassen, sobre *Parsifal*, *Tristán*, *Tetralogía*, *Lohengrin* y *Tannhäuser*. Dan esas pinturas una representación exacta de lo que tiene que ser la obra wagneriana. Dos de estas reproducciones en esta plana, *Sigfrido* y *Lohengrin*. Aun cuando la ausencia del color y la reproducción borrando detalles, privan muchas de sus delicadezas, pueden dar una idea de lo que representan las pinturas de Stassen (Joaquim Pena, «En un aniversario. Iconografía wagneriana», *Jueves Artísticos de la Publicidad*, nº 9, Barcelona, 13 de febrero de 1913).

PIES DE FOTO (p. 125):

Adrià Gual, (Barcelona, 1872-1943)

Plafones de la Associació Wagneriana

Paisajes y elementos arquitectónicos escenográficos de diferentes actos de les óperas *Parsifal* y *Tristán e Isolda* de Richard Wagner. Doce escenas ubicadas en la sala de música de la Associació Wagneriana, c. 1903-1904

Óleo sobre tela de aplicación mural, 39 x 105 cm y menores

Legado Joaquim Pena, Biblioteca de Catalunya

Escenas de *Parsifal*

- Camino del Grial*, acto I, escena I
- Campanares del Grial*, acto I
- Castillo de Klingsor*, acto II
- El jardín de Klingsor. El lecho de los vencidos*, acto II
- Jardín de Klingsor o muchachas flor*, acto II, escena II
- Prado florido o encantos del Viernes Santo*, acto III

Escenas de *Tristan und Isolde*

- Las velas blancas o el barco de Isolda*, acto I, escena I
- Cornualles, el puerto*, acto II
- Espera en el castillo del rey Marke*. acto II
- Lugar del encuentro*, acto II
- Kareol, el castillo de Tristán*, acto III, escena I
- Muerte de amor o encuentro de las almas*, acto III

Escena de la ópera Tristan und Isolde

Así, parece más que justificada la elección de estos dibujos del alemán para acompañar los plafones decorativos de Gual sobre los mismos temas. Tras la profusión de ilustraciones llenas de simbolismos y personajes de la iconografía wagneriana propuesta por Stassen, no sabemos si Gual optó por voluntad propia o por consejo artístico de Pena por ofrecer también su decoración de *Parsifal* y *Tristan und Isolde* y realizarla como si de unos bocetos para la escena se tratara y con una lectura muy ajustada a las acotaciones del libreto. En estos vemos cómo se decanta por la visión simbolista de los espacios y realiza una síntesis muy precisa y certera de los principales escenarios de los dos dramas, siempre ajustándose a la división en actos en las seis pinturas dedicadas al *Tristan und Isolde*, donde ejecuta dos obras para cada acto de los tres: *Las velas blancas o el barco de Isolda* y *Cornualles, el puerto* (acto I); *Espera en el jardín solitario* y *El lugar del encuentro* (acto II); *Kareol. Castillo de Tristán* y *Muerte de amor o encuentro de las almas* (acto III) (figuras 14-19). Algo similar hace con las imágenes de *Parsifal*: *Camino del Grial* y *Campanarios del Grial* (acto I); *El castillo de Klingsor*, *El lecho de los vencidos* y *Las muchachas flor* (acto II); *Prado florido o encantos del Viernes Santo* (acto III) (figuras 24-29).

Las obras poseen características similares a algunos de sus trabajos para la escena más representativos, como los posteriores esbozos para el *Don Joan* (1908), en particular *L'illa de l'amor*, o *El somni d'una nit d'estiu*, realizado en el mismo año y donde la estilización figurativa y cromática es llevada al extremo, o el oratorio *Javier* (1930). La estilización, el sintetismo, el esquematismo, la osadía de las composiciones, su interpretación en algunos casos cercana al expresionismo, el predominio del arabesco y el dramatismo de las visiones representadas y lo ajustado a la esencia de los dramas hacen de este conjunto una de las obras más destacadas e importantes de la visión simbolista de Gual.

Por ejemplo, en *Tristan und Isolda*, identificamos el barco de vela que lleva a Isolda en el acto I, *Las velas blancas o el barco de Isolda* (figura 14), movido por un viento impetuoso (un símil con la actitud de la Isolde vengativa de este primer acto), en una perspectiva audaz con velas inclinadas en tensas diagonales que nos trasladan con la misma velocidad e impulso con que la pareja de amantes se une tras la bebida del filtro en un amor apasionado y sin control. Por otro lado, la perspectiva escogida, nada habitual en las representaciones escénicas, recuerda vagamente a un ejercicio cinematográfico, un arte nuevo que no le era del todo ajeno a Gual.

Escenas de *Tristán e Isolda*

PIE DE FOTO (p. 127):

Figura 14. *Las velas blancas o el barco de Isolda*, acto I

Escenas de *Tristán e Isolda*

En *Cornualles, el puerto* (figura 15), vuelve a escoger una perspectiva de vista en altura. Aparece un cielo amenazante con una impresionante masa de nubes que forma un gran cumulonimbo, que podría simbolizar la tempestad amorosa que ha surgido entre los protagonistas y la tormentosa travesía que deben realizar hasta llegar al puerto de Cornualles, donde el rey Marke espera a su sobrino Tristán y la venida de su prometida Isolda. Gual se vale de tonos típicamente simbolistas (violáceos, azules, y verdes), cargados en el lienzo con poca materia, muy sintetizados, y juega con la composición del lienzo en un formato mucho más alargado que los anteriores ejemplos, con lo que convierte en protagonista absoluto a la gran masa de nubes, que casi podría simbolizar la llegada impetuosa y el desafío de los amantes de las leyes morales y el orden establecido.

Escenas de *Tristán e Isolda*

PIE DE FOTO (p. 127):

Figura 15. *Cornualles, el puerto*, acto I

Escenas de *Tristán e Isolda*

El acto segundo lo ejemplifica con dos obras. La primera sitúa la acción en el castillo real de Marke en Cornualles, en un jardín con árboles muy altos sobre la estancia de Isolda (figura 16) tras una pesada estructura arquitectónica cortada (la torre vigía donde se sitúa Brangäne para avisar a Isolda de la llegada de Tristan). Centra todo el protagonismo en la gran escalinata puesta en primer plano que conduce al jardín del amor, punto de encuentro de los amantes, marcado por los cipreses y los tonos azules indicativos de la escena nocturna. Quizás sea la obra más escenográfica de todas. Aquí la factura es muy abocetada, de largas pinceladas.

Escenas de *Tristán e Isolda*

PIE DE FOTO (p. 128):

Figura 16. *Tristán e Isolda. Espera en el castillo del rey Marke*, acto II

Escenas de *Tristán e Isolda*

La segunda de las escenas tiene por título *El lugar del encuentro* (figura 17), y en ella se desarrolla el dúo de amor entre los protagonistas. La narración en el libreto es:

Tira la antorcha al suelo (Isolde) y la apaga poco a poco. Brangäne se aleja consternada. Isolde escucha y acecha, primero tímidamente, en un camino flanqueado de árboles. Con movimientos cada vez más ansiosos, se adentra en el camino y acecha más confiada. Sus gestos repentinamente alborozados indican que a lo lejos ha visto llegar a su amado.

Escena de la ópera Tristan und Isolde

En este ejemplo, uno de los más bellos, de un lirismo arrebatador, vuelve a ofrecer una perspectiva del jardín del amor en una violenta diagonal y nos muestra el camino por el que debe aparecer Tristán, donde la presencia constante de cipreses domina el espacio de la composición, cobijadores de la pareja de amantes y símbolo, con ese verdor intenso, de la eternidad del amor que se profesaban Tristán e Isolda y que se traduce en ese enigmático y bello dúo de amor que ofrece Wagner. La luz que se desvanece a la izquierda de la composición y el misterio que ofrece todo el espacio compositivo muestran que Gual conoce bien el simbolismo de esta escena y, en conclusión, se puede decir que su trabajo para el *Tristan und Isolde* es eminentemente escénico y más lírico y unitario en la captación de la atmósfera, de la ambientación, de sus tonalidades, que los plafones algo más decorativos del *Parsifal*.

Escenas de *Tristán e Isolda*

PIE DE FOTO (p. 129):

Figura 17. *El lugar del encuentro*, acto II

Escenas de *Tristán e Isolda*

En el acto III, representado bajo el título de *Kareol. Castillo de Tristán* (figura 18), se aprecian referencias al espacio vacío y desnudo del temprano esbozo del *Nocturn. Andante. Morat* de 1895. Gual ofrece ese panorama desolador con que se abre este acto: el castillo de Kareol, lugar de infancia de Tristan, del que tiene tristes recuerdos y ofrece oscuros presagios para los protagonistas. En este caso, se centra en una composición muy lineal, con especial énfasis en la línea del horizonte, que remite al mar desde donde llega Isolda para salvar a Tristán, espacio que queda muy contrastado por el que ocupa el protagonista en la terraza del castillo durante su larga agonía. El gran tilo que aparece a la derecha de la composición ofrece sus ramas desnudas para guarecer el cuerpo del moribundo Tristán, mientras sus hojas van cayendo en clara simbología de la pérdida angustiosa de las esperanzas y de la vida del héroe.

Escenas de *Tristán e Isolda*

PIE DE FOTO (p. 130):

Figura 18. *Kareol. Castillo de Tristán*, acto III

Escenas de *Tristán e Isolda*

El último de los lienzos sobre *Tistrán e Isolda* se titula *Muerte de amor o encuentro de las almas* (figura 19). Se puede interpretar que se trata de la presencia nocturna de las almas reunidas tras la famosa *Liebestod* cantada por Isolda al final de la obra, en una libre reinterpretación del artista. El más allá es el espacio insondable y nocturno donde los amantes viven su amor en la tierra y

unidos en la muerte, bajo una noche estrellada en la que las almas emprenden su camino al amparo de unos cipreses solitarios, símbolo de la eternidad y del tránsito de la tierra al cielo. Siguiendo el libreto, vemos esa interpretación de Gual en las palabras de Isolda:

Escena de la ópera Tristan und Isolde

Mild und leise / wie er lächelt, / wie das Auge... //
Cuán dulce y suave / sonrío, / sus ojos / se entreabren con ternura... / [...] / ¡Mirad, amigos! / ¿No le veis?... / ¡Cómo resplandece / con luz creciente! / ¡Cómo se alza / rodeado de estrellas! [...] / Es cual melodía / que al partir de él me penetra, / resonando en mi sus deliciosos ecos. / Esa clara resonancia que me circunda / ¿es la ondulación de suaves brisas? / ¿Son olas de aromas embriagadores? / ¡Cómo se dilatan y me envuelven! / ¿Debo aspirarlas? / ¿Debo percibirlas?! ¿Debo sorber y sumergirme? / ¿O fundirme en sus dulces fragancias? / En el fluctuante torrente, / en la resonancia armoniosa, / en el infinito hálito / del alma universal, / en el gran Todo... / perderse, sumergirse... / sin conciencia... / ¡suprema voluptuosidad!

Escena de la ópera Tristan und Isolde

La atmósfera casi onírica, sumergida en tonos azules, y el simbolismo implícito de esta nueva lectura de la muerte de los amantes convierten a esta obra en una de las más destacadas de toda la serie de plafones wagnerianos de Gual, quien codifica una nueva iconografía para el final de la ópera, una atmósfera casi abstracta que conecta perfectamente con esa dimensión espiritual de la unión de las almas que, en el panorama plástico europeo del momento, representaron el italiano Gaetano Previati, *Paolo e Francesca* (1901), o sobre el mismo tema Umberto Boccioni, con su *Paolo e Francesca* (1908-1909).

Escenas de *Tristán e Isolda*

PIE DE FOTO (p. 131):

Figura 19. *Muerte de amor o encuentro de las almas*, acto III (interpretación del artista de la muerte de Isolda)

Escenas de *Tristán e Isolda*

En las pinturas sobre *Parsifal*, Gual se muestra mucho más decorativo, menos sintético que en la propuesta anterior. Inicia el trabajo con la asociación entre el Montsalvat wagneriano y las montañas de Montserrat, y el establecimiento de semblanzas con la arquitectura de Gaudí, como volvió a efectuar, años más tarde, en los bocetos y dibujos escénicos de su obra *Montsant* (1932). En este caso, ofrece visiones insólitas y misteriosas con unas perspectivas y una traducción prácticamente expresionistas en su visión del *Camino del Grial* y los *Campanarios del Grial*, que inciden en el simbolismo del drama wagneriano (acto I) del camino que emprende el «loco puro» de Parsifal acompañando a Gurnemanz hasta el Montsalvat. Gual sintetiza este primer acto en el camino a Montsalvat, pero dividiendo la escena tal y como aparecía en la acotación del libreto:

Escena de la ópera Tristan und Isolde

Poco a poco, mientras Gurnemanz y Parsifal parecen caminar, la escena se muta casi imperceptiblemente de izquierda a derecha. Desaparece el bosque. Una puerta, que se abre en las paredes de la roca, les acoge ahora a

ambos. Luego vuelven a hacerse visibles por senderos en lo alto que parecen recorrer. Lejanos ecos de trompeta ondean por los aires, tranquilos. Repique de campanas que se acerca. Al fin llegan a una gran sala que se pierde en las alturas en una cúpula bastante elevada por la cual sólo penetra la luz. En lo alto, sobre la cúpula, se escucha un creciente campaneo.

En *El camino del Grial* (figura 20), se nos ofrece un pasaje tortuoso, resuelto con pinceladas muy sueltas, casi abocetadas, que se distingue en su tratamiento expresionista del resto de ejemplos de esta serie sobre *Parsifal*.

PIE DE FOTO (p. 132):

Figura 20. *Camino del Grial*, acto I

Para los *Campanarios del Grial* (figura 21), Gual se detiene en el entorno de Montserrat y nos ofrece a la izquierda de la composición la característica silueta de las montañas en un marco de cipreses, uno de los simbolismos preferidos en su obra, muy repetido en la serie sobre *Tristan und Isolde*. Los colores del atardecer inciden en las torres revestidas del tradicional *trencadís* catalán, utilizado por Gaudí, en esta evocación de la obra del arquitecto catalán, frecuente en Gual en otros ejemplos posteriores. La paz y la espiritualidad del ambiente, junto a las palomas que anidan en una de las torres del lugar sagrado, nos dan las claves del privilegiado enclave y retiro espiritual de la comunidad del Grial. Aquí, la paleta se mueve entre los rosáceos, amarillos, violetas que van a caracterizar toda la serie sobre *Parsifal*. Al contrario de otros artistas coetáneos que trataron el tema, como Mariano Fortuny y Madrazo, Odilon Redon o Jean Delville entre otros, Gual se aleja de ese tono místico, oscuro, de misterio, que rodea el último drama wagneriano, y expresa en sus lienzos una alegría vital infrecuente en otras traducciones; los colores empleados, el sintetismo y la libertad de las composiciones, la elección de temas no expresados escénicamente le confieren un carácter innovador en su interpretación sobre *Parsifal*.

PIE DE FOTO (p. 133):

Figura 21. *Campanarios del Grial*, acto II

De todo el ciclo sobre *Parsifal*, es el acto segundo al que Gual dedica mayor atención, con tres obras: *El castillo de Klingsor*, que abre el segundo acto; *El lecho de los vencidos*, y *El jardín de Klingsor o muchachas flor*. El artista realiza una interpretación inusual e ilusoria, llena de simbolismos y con una gama de colores que va de los rojos y amarillos hasta los violetas, que refuerzan, más aún si cabe, la naturaleza fantástica y simbólica del reino de Klingsor.

El mundo mágico y fantasmagórico de *El castillo de Klingsor* (figura 22), ubicado en la vertiente septentrional del norte de la España gótica, se muestra en todo su esplendor, sin ninguna referencia al mundo árabe, como sí hicieron otros artistas que ilustra-

ron esta escena, como Rogelio de Egusquiza. Gual se ajusta a la acotación del libreto para ofrecernos las claves de ese mundo oscuro, enigmático, donde habitan el pecado y la perversión en contrapunto al reino del Montsalvat:

El castillo encantado de Klingsor. En las mazmorras subterráneas de un torreón abierto por su parte superior. Peldaños de piedra conducen a la defensa almenada del murallón de la torre; oscuridad en el fondo, al que se accede bajando por un saliente del muro que forma el suelo del escenario. Instrumentos de magia y de nigromancia.

Gual propone, con la serpiente y la calavera, anunciar las artes oscuras y el entorno misterioso del castillo de Klingsor. La composición de colores estridentes y las referencias arquitectónicas están acordes con el simbolismo de Klingsor. El mago, desde su atalaya, espera pacientemente la aniquilación de todos los caballeros del Grial y la muerte de Amfortas, sucesor del Montsalvat, tras la herida que infligió en el costado del rey con la lanza de Longinos, ahora en poder del mago. Sus habilidades se refuerzan con la autoridad que ejerce sobre la figura de Kundry, condenada a errar sin descanso por haberse reído de la figura de Cristo llevando la cruz y quien, con sus encantos naturales de mujer, debe atraer a su apartado dominio a los caballeros del Grial hasta aniquilarlos, incluido, en este caso, también Parsifal, el héroe prometido. Gual, en estas tres obras dedicadas al reino de Klingsor, no escoge momentos exactos del drama, sino que realiza una lectura global del mismo, y extrae todo el simbolismo de los espacios por los que transitan los personajes de la obra.

PIE DE FOTO (p. 134):

Figura 22. *El castillo de Klingsor*, acto II

Las serpientes y las calaveras, los colores imposibles que tienen un cielo misterioso o la utilización de colores planos sin más tratamiento de sombras aparecen no solo en *El castillo de Klingsor*, sino también en el resto de las obras pertenecientes a este segundo acto. Wagner incluye en el libreto una minuciosa acotación para detallar la exuberancia de la naturaleza lujuriosa que se abre paso ante su jardín de muchachas flor, eternas encantadoras de los guerreros custodios del Grial:

Se hunde rápidamente junto a toda la fortaleza —de Klingsor—; de repente surge el jardín encantado que llena el escenario. Vegetación tropical, lujuriosa abundancia de flores. Al fondo la escena se cierra en las murallas almenadas de la fortaleza, a las cuales se adosan los salientes del castillo, en estilo morisco decorado y con sus terrazas. Sobre el muro está Parsifal, que mira con estupor el jardín que se extiende desde abajo; por todas partes, primero por el jardín, luego por el palacio, salen en confuso tumulto hermosas muchachas, primero de una en una, luego en tropel todas. Van vestidas con delicados velos de suaves colores, puestos sobre sus cuerpos a toda prisa, como si el sobresalto las hubiese sacado del sueño.

Sin embargo, tal y como vemos, Gual se aparta de la acotación y realiza una interpretación libre y eminentemente simbólica del jardín encantado de Klingsor. Como puerta de entrada al *Lecho de los vencidos* (figura 23), nos presenta dos árboles con esas dos figuras femeninas convertidas en árbol a la espera de su liberación por parte de los monjes guerreros de Montsalvat para actuar como encantadoras, hechiceras, hasta matarlos. La reconocida *femme fatale* finisecular encuentra aquí un eco, no sólo en la figura enigmática y compleja de Kundry, sino en esa legión de muchachas flor que habita en los dominios del jardín de Klingsor. Al fondo de la composición aparece el gran árbol de la vida como eje del mundo, con todo el simbolismo que lleva implícito para las distintas culturas desde la Antigüedad y que, en su simbolismo principal, conecta el mundo superior con el mundo terrenal y el submundo. El árbol está flanqueado por dos cipreses y en algún modo rivaliza con la gran figura de la serpiente madre, de enormes dimensiones, que aparece enrollada en el arco de bienvenida al jardín, entre los dos árboles-mujer, con lo que de nuevo conecta con la simbología de Eva y el pecado eterno, de la mujer y el jardín prohibido.

PIE DE FOTO (p. 135):

Figura 23. *El jardín de Klingsor. El lecho de los vencidos*, acto II

Una de las obras más fascinantes de esta serie es esa delirante e imprevisible *Las muchachas flor* (figura 24), verdaderas flores que emergen de las aguas misteriosas, en tonos vivos de violetas, amarillos, rojos, azules intensos, y se muestran etéreas y emuladoras de los cantos de las sirenas en un intento por atraer al joven Parsifal. Estas muchachas flor están brillantemente interpretadas por Gual en su concepción simbólica, del todo alejada de las propuestas escénicas de Wagner. El lirismo de la imagen es arrebatador y sinuoso, de un estilo *art nouveau* desconcertante y onírico, acompañado por esos colores violentos, expuestos con pinceladas cortas y largas que se alternan en un movimiento frenético como el mismo canto evocador de las muchachas flor y que termina resultando del todo sorprendente en su interpretación, al situar la figura de Kundry emergiendo del gran árbol central del que cuelgan guirnaldas. Aquí Gual realiza todo un ejercicio evocador y totalmente inédito en las representaciones sobre este momento del drama:

Kundry: ¡Quédate aquí, Parsifal! / Te saludan a la par fortuna y delicias. / Vosotras, muchachas galantes, alejáos de él; flores de precoz marchitado, ¡a vuestro juego no estaba él reservado! Entrad, curad las heridas, que os espera más de un héroe solitario. // Parsifal: ¿Todo esto lo he soñado? // (Se vuelve para mirar tímidamente al lugar de donde viene la voz. Ella aparece ahora, apartando las ramas floridas, una joven de soberbia belleza, Kundry, transformada por completo, tendida en un lecho de flores, vestida con velos transparentes y fantásticos, un poco al modo árabe. Parsifal le habla aún desde lejos.

PIE DE FOTO (p. 136):

Figura 24. *Jardín de Klingsor o muchachas flor*, acto II

Cierra el ciclo de *Parsifal* un bello lienzo: *Prado florido o encantos del Viernes Santo* (figura 25): un paisaje primaveral con almendros en flor que conduce al milagro del Viernes Santo, ese con el que termina la ópera, llena de esperanza con respecto al futuro de su protagonista, Parsifal, heredero del Montsalvat y de la sabiduría. Gual se hace eco de la exaltación mística de la naturaleza que tiene en este acto III su gran momento. Parsifal dice en el libreto:

Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön!... ¡Cuán bella me parece hoy la pradera! / Encontré flores prodigiosas, / que me trepaban ávidamente hasta la cabeza, / pero jamás vi tan dulces y delicados / los tallos, brotes y flores, / ni todo olía tan deliciosamente / y me hablaba tan íntimo y grato. Gurnemanz: ¡Son los encantos del Viernes Santo, señor!

En un formato muy apaisado, juega con la composición para presentar el largo camino recorrido por Parsifal tras recuperar la Sagrada Lanza de Klingsor y reconocer el verdadero misterio del Grial, revelándose, por tanto, como el sucesor de Amfortas. De nuevo, la síntesis plástica es la principal revelación de esta obra que nos remite a la influencia de Puvis de Chavannes. La sutileza y el simbolismo de los árboles en flor del primer término, la mañana primaveral iluminada por un cielo despejado y las montañas de Montserrat, lugar donde Gual sitúa el Montsalvat wagneriano, son el camino a la salvación.

PIE DE FOTO (p. 137):

Figura 25. *Prado florido o encantos del Viernes Santo*, acto III

Por último, en torno a este *Parsifal*, Gual realizó dos bellísimos plafones triangulares (MAE, Institut del Teatre) para un espacio simétrico, que guardan a manera de escoltas la figura de Wagner en una litografía situada encima del piano (figura 26). Se trataba de dos ángeles de bellas formas y estética simbolista, con un tratamiento de delicados matices cromáticos y gran sutileza en sus arabescos. Uno porta la Sagrada Lanza de Amfortas, la lanza de Longinos (figura 27), con la cual Klingsor lo hiere mientras Kundry lo seduce, y el otro, el cáliz del Grial (figura 28), que servía de alimento regenerador para la comunidad del Grial.

PIES DE FOTO (pp. 138-139):

Figura 26. Plafones triangulares de los ángeles custodios del Grial y la Sagrada Lanza

Figuras 27 y 28. Ángeles portando la Sagrada Lanza y el cáliz del Santo Grial

Figura 29. Ángeles de *Parsifal*, Franz Stassen

Con estos símbolos se cerraba el ciclo wagneriano de Gual, la decoración de la entidad presidida por la figura agigantada de Richard Wagner custodiado por las santas reliquias de la última de sus obras, por la que los miembros de la Associació Wagneriana Joaquim Pena, Domènech i Montaner y Gual, entre otros, sentían verdadera devoción. Gual, en este caso, realiza un tratamiento figurativo que recuerda vagamente a los dibujos que ilustran el *Parsifal* de la decoración de la *Wagneriana* realizados por Franz Stassen, a los que sus pinturas servían de complemento. La estilización de las figuras, los arabescos y el sintetismo empleado lo equiparan al maestro alemán —coetáneo de Gual—. Su expresión, sin embargo, es mucho más delicada en la riqueza del trazo y el empleo de suaves cromatismos (figura 29).

Volviendo al trabajo de Gual, y para concluir, si hubiésemos de compararlo con otra obra de iconografía wagneriana, tan sólo podríamos hacerlo con el *Lohengrin* de Pau Roig (1900) o el arco escultórico sobre *Las valquirias* del Palau de la Música Catalana (c. 1908), por su audacia compositiva, el sintetismo poco habitual en la pintura catalana modernista y la herencia del simbolismo evocador de Puvis de Chavannes, aprendido por ambos artistas tras viajar a París, además de en la escultura modernista. Por lo tanto, se puede afirmar que, tal y como demostraban las antiguas fotografías sobre la decoración de la sede de la Associació Wagneriana, el resultado final del trabajo de Gual es una de las obras más destacadas y representativas del simbolismo plástico, además de constituir por derecho propio una de las mejores composiciones decorativas que se conocen sobre los temas tratados. La modernidad del autor y la lectura simbólica que realiza en esta obra lo sitúan a la cabeza de los intérpretes plásticos de la iconografía wagneriana.

- 1 Para la relación entre Appia y Gual, véase el estudio de Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, «Adrià Gual: un modernista visionario. Afinidades estéticas con las teorías escénicas de Appia», en «La reforma del drama wagneriano y los artistas españoles. Afinidades teóricas con Appia», catálogo de la exposición *Adolphe Appia. Escenografías*, comisario Ángel MARTÍNEZ ROGER, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Fundación Pro-Helvetia, 2004, pp. 100-103. Y más recientemente, véase Lourdes JIMÉNEZ, «Gual, entre Wagner i Appia», *Dossier Adrià Gual, Serra d'Or*, nº 640, Barcelona, abril de 2013, pp. 63-66 (pp. 303-306).
- 2 Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) fue una de las personas más cercanas a la familia Wagner. Se convirtió en parte de la misma al casarse con una de sus hijas, Eva. Fue amigo de artistas tan destacados como Adolphe Appia, de los fundadores de la *Revue Wagnérienne* francesa, en especial de Édouard Dujardin y Schuré, y compilador de la teoría escénica de los dramas de Wagner en un libro monográfico que fue muy importante para difundir la puesta en escena de la obra wagneriana. Joaquim Pena, presidente de la Associació Wagneriana de Barcelona, lo tradujo al catalán en 1902.
- 3 Véase Houston STEWART CHAMBERLAIN, *El Drama Wagnerià*, Barcelona, Associació Wagneriana, 1902.
- 4 Adrià GUAL, «L'art escénica i el drama wagnerià» en *XXV Con-*

ferències donades a la Associació Wagneriana 1902-1906, Barcelona, Associació Wagneriana, 1908, pp. 115-144, p. 127.

- 5 Ibídem, p. 127.
- 6 Se refería a la noche del estreno en el Liceo. Citado por Adrià GUAL, «L'art escénica y el drama wagnerià», op. cit., pp. 115-144, p. 128.
- 7 Ibídem, p. 129.
- 8 Ibídem, p. 133.
- 9 Ibídem, p. 135.
- 10 Salvador VILAREGUT, «Adrià Gual», *La Veu de Catalunya*, año VIII, nº 18, 3 de mayo de 1898, p. 145.
- 11 Joaquim PENA, «Un segle de música» *Juventut*, año II, 1901, p. 35.
- 12 Joaquim PENA, «Bayreuth-Munich. Impresions (I)», *Juventut*, año II, núm. 83, Barcelona, 12 de setiembre de 1901, p. 618.
- 13 Sobre este particular véase el estudio de Lourdes JIMÉNEZ, «Joaquim Pena, coleccionista y promotor wagneriano», en *RACBASJ, Butlletí* 2013, Acadèmia de Sant Jordi (en prensa).
- 14 «Novas», *Juventut*, año II, nº 92, Barcelona, 14 de noviembre de 1901.
- 15 Las imágenes que se proyectaban eran en realidad placas fotográficas positivas en soporte de vidrio y formato 100 x 85 mm. De las 134 imágenes existentes, se conservan 122 placas en el Legado Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya. Con motivo de la exposición *Imatges de l'Anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, realizada con motivo del estreno de *El anillo* de La Fura dels Baus en el Palau de les Arts Reina Sofía, tuve la oportunidad de estudiar a fondo, junto a Ricard Marco, especialista en fotografía de la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya, estas placas que se recuperaron en ese momento. Véase el estudio realizado por Ricard MARCO, «Joaquim Pena i la projecció d'imatges amb la llanterna màgica», en catálogo de la exposición *Imatges de l'Anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, comisaria Lourdes Jiménez, Valencia, Palau de les Arts Reina Sofía, abril-mayo de 2007, pp. 13-15.
- 16 Se trataba de un total de ocho pruebas fotográficas originales del total de las doce pinturas que decoraban la Associació Wagneriana. En ellas, aparecen los títulos manuscritos por el autor, y están firmadas por Gual. Legado Joaquim Pena, Unitat Gràfica, BC. Así mismo, Francesc Fontbona dio cuenta por primera vez de este descubrimiento en su texto Francesc FONTBONA, «Richard Wagner et l'art catalan», catálogo exposición *Richard Wagner. Visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, Ginebra, Musées d'Art et d'Histoire, 2005, p. 50. La fotografía reproducida fue sobre el tema de *Parsifal, Camino del Grial*, detalle, p. 48.
- 17 La exposición fue comisariada por Lourdes JIMÉNEZ con motivo de la inauguración de la temporada de ópera del Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia, precisamente con el *Parsifal* de Wagner y dirección escénica del director alemán Werner Herzog. En la exposición se mostraron reproducciones de todas las fotografías completas en un apartado titulado «Adrià Gual (1872-1943). Decoració *Parsifal*. Associació Wagneriana de Barcelona» y reproducido bajo el mismo título en el catálogo de la exposición, pp. 23-25. Véase catálogo *Parsifal, la busca*

del Sant Grial, con texto del mismo título de la comisaria y mención en pp. 9 y 19, Valencia, Palau de les Arts Reina Sofía, 2008.

- 18 Se encontraban conservados en un tubo de cartón en el Legado Joaquim Pena en la Secció de Música. Rosa Montalt, jefa de la sección, encontró los lienzos enrollados y fue el Dr. Francesc Fontbona, director de la Unitat Gràfica, quien los identificó como los plafones de la Associació Wagneriana de Gual. Esa misma mañana, el Dr. Fontbona me comunicó por *e-mail* el hallazgo de los plafones. Tras el estudio en directo de las pinturas en la Biblioteca de Catalunya (junio de 2009), se procedió a su restauración. Por encargo del Dr. Fontbona y tras el estudio de las fotografías de los lienzos, pude realizar la catalogación para la Biblioteca de Catalunya (septiembre de 2009).
- 19 Franz STASSEN (Hanau, 1869 – Berlín, 1949) estudió en su ciudad natal y en la Academia de Bellas Artes de Berlín. Atraído desde joven por la historia alemana, los cuentos y las leyendas, a los diecinueve años (1888) entró en contacto por primera vez con la obra wagneriana, que le hizo comprender cuál era su sitio. A raíz de ese momento, se convierte en un habitual de los Festivales wagnerianos, además de ser amigo personal de la familia Wagner, especialmente de su hijo, Siegfried. A Stassen se le puede considerar uno de los ilustradores wagnerianos alemanes por excelencia debido al gran número de publicaciones sobre las obras del músico, además de por el hecho de atenerse a los cánones iconográficos «impuestos» desde la órbita del *Festspielhaus* de Bayreuth y a la imaginería que se producía con los montajes. Durante mucho tiempo, Stassen va a representar la plástica wagneriana, en la que varió desde las primeras ilustraciones de marcado acento *art nouveau* con tendencia al realismo hasta la grandilocuencia que promulgaban los Festivales desde la segunda década del siglo xx. Su concepción de las obras wagnerianas fue muy difundida en la época a través de álbumes de ilustraciones de las óperas más representativas, como los temas de *Tristan und Isolde* y *Parsifal* que sirvieron para la decoración de la Associació Wagneriana. Ya me ocupé de Stassen en Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, «Nuevos prototipos femeninos para el cruce de siglos (xix-xx): de la *mujer germánica* a la *Isolda wagneriana*», *Boletín de Arte*, nº 21, Universidad de Málaga, 2000, pp. 275-277. Jordi MOTA y María INFESTA dieron buena cuenta de su trabajo sobre la obra de Wagner en el libro *Pintores wagnerianos*, Barcelona, Ediciones Nuevo Arte Thor, 1988.
- 20 Véase al respecto Javier BARÓN, «Los grabados de *Parsifal* de Rogelio de Egusquiza», catálogo de la exposición *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, Santander, Museo de Bellas Artes, 1995, pp. 69-75.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Cito, sin pretensión de exhaustividad, estudios aparecidos en torno al wagnerismo artístico y su recepción en Europa: Martine Kahane y Nicole Wild, *Wagner et la France*, catálogo de la exposición, Bibliothèque nationale - Théâtre national de l'Opéra de Paris, Ed. Herscher, 1983; *Die Nibelungen: Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, catálogo de la exposición al cuidado de W. Storch, Ed. Prestel, Múnich, 1987; Catherine Massip y E. Vilatte, *Wagner, le Ring en images*, catálogo de la exposición, París, Bibliothèque nationale de France, 1994; Günter Metken, «Une musique pour l'oeil. Richard Wagner et la peinture symboliste», pp. 116-123 en catálogo de la exposición *Paradis perdu. L'Europe Symboliste*, comisario general Jean Clair, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Flammarion, del 8 de junio al 15 de octubre de 1995; *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*, a cargo de Jordi Mota y Maria Infiesta, Tubinga, Ed. Grabert, 1995; *Richard Wagner, visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, comisario Paul Lang, Ginebra, Musées d'art et d'histoire, Musée Rath, del 23 de septiembre de 2005 al 29 de enero de 2006; Timothée Picard, *L'Art Total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR, Presses Universitaires de Rennes, 2006; *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, comisario Paolo Bolpagni, Venecia, Palazzo Fortuny, 8 de diciembre de 2012 a 8 de abril de 2013, Fondazione Musei Civici di Venezia, Skira editore, 2013.

Para Cataluña, los estudios sobre la recepción de Richard Wagner y el wagnerismo son numerosos, por lo que me he limitado a citar los que tratan del hecho artístico:

ALIER, Roger (1993). *Richard Wagner a Barcelona*, catálogo de exposición, Barcelona, Cercle del Liceu.

BRAVO, Isidre (1983). «L'escenografía wagneriana a Catalunya», en *Presència de Wagner (1883-1983)*, en *Serra d'Or*, año XXV, nº 281, Barcelona, febrero.

— (1983). Textos catalogo de la exposición *Espais wagnerians*, Barcelona, Institut del Teatre, Palau Güell.

COCA, Jordi; Carles BATLLE, y Isidre BRAVO (1992). *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*, Barcelona, Diputació de Barcelona - Àmbit Serveis Editorials.

FONTBONA, Francesc (2005). «Richard Wagner et l'art catalan», catálogo de la exposición *Richard Wagner. Visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, Ginebra, Musées d'Art et d'Histoire, pp. 48-55.

GUAL, Adrià (1903). «Cant de Brangania», *Juventut*, nº 151, Barcelona, 1 de enero, p. 9.

— (1908). «L'art escénica y el drama wagnerià», a *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana 1902-1906*, Barcelona, Associació Wagneriana, pp. 115-144.

— (1934). «De plástica wagneriana», martes, 20 de febrero.

— (1960). *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos.

JANÉS, Alfonsina (1983). *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives i Casajuana, Ajuntament de Barcelona.

JIMÉNEZ, Lourdes (1997). «Escenografías wagnerianas en Cataluña: distintas propuestas formales a la introducción del wagnerismo en la época del Modernismo», *Boletín de Arte*, nº 18, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, pp. 233-247.

— (1999). «Introducción de la iconografía wagneriana en la Barcelona de la Restauración (1882-1885)», *Boletín de Arte*, nº 20, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, pp. 211-236.

— (2000). «Nuevos prototipos femeninos para el cruce de siglos (xix-xx): de la *mujer germánica* a la *Isolda wagneriana*», *Boletín de Arte*, nº 21, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, pp. 263-288.

— (2000). «La recepció de la imatge wagneriana pels modernistes catalans», *Revista de Catalunya*, nº 154, septiembre de 2000, Barcelona, Fundación Revista de Catalunya, pp. 53-74.

— (2004). «La reforma del drama wagneriano y los artistas españoles. Afinidades teóricas con Appia. Rogelio de Egusquiza, Mariano Fortuny y Madrazo y Adrià Gual», texto catálogo de la exposición *Adolphe Appia. Escenografías*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, del 5 de mayo al 6 de junio de 2004, Fundación Pro Helvetia, pp. 77-104.

— (2005). «*Parsifal* y España (1882-1914): entre la redención y el deseo», programa de mano *Parsifal*, temporada 2005, Teatro de la Maestranza, Sevilla, p. 29-38.

— (2005). Fichas de artistas españoles: Rogelio de Egusquiza, Mariano Fortuny y Madrazo, Salvador Dalí, Antoni Tàpies, Joan Brossa, para el catálogo de la exposición *Richard Wagner. Visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, Musée Rath, Ginebra, del 22 de septiembre 2005 al 29 de enero de 2006.

— (2005). «Richard Wagner, del deseo al amor libre», *Paradigma, revista universitaria de cultura*, nº 1, Universidad de Málaga, pp. 36-40; en <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/951/Jimenez%20Fernandez%20L.pdf?sequence=1>.

— (2007), (comisaria). *Imatges de L'anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, catálogo de la exposición, Palau de les Arts Reina Sofía, Generalitat Valenciana, Valencia, abril-mayo.

— (2007). *La vida y la muerte de Tristán e Isolda por Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, catalogo de la exposición, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

— (2008). «*Tristan und Isolde*: su proyección en la literatura y las artes plásticas», programa de mano *Tristan und Isolde*, temporada 2007-2008, Teatro Real, Madrid, pp. 122-131.

— (2008), (comisaria). *Parsifal. La busca del Sant Grial*, catálogo de la exposición, Palau de les Arts Reina Sofía, Generalitat Valenciana, 25 de octubre - 7 de noviembre.

— (2008). «*Parsifal*, una aproximación iconográfica a la última obra de Wagner», programa de mano *Parsifal*, temporada 2008-2009, Palau de les Arts Reina Sofía, Valencia, pp. 130-155.

— (2009). «*Tristan und Isolde*: de la leyenda al universo escénico», programa de mano *Tristán e Isolda*, temporada 2008-2009, Teatro de la Maestranza, Sevilla, pp. 13-21.

— (2010). «*Parsifal*. El contexto», en *Temporada d'Òpera 2010-2011*, Gran Teatre del Liceu, Amics del Liceu, pp. 94-97.

— (2011). «*Die Walküre*. Una historia de amor. La recepción por los artistas», programa de mano *La valquiria*, temporada 2011-2012, Teatro de la Maestranza, Sevilla, pp. 21-31.

— (2013). «El hombre y naturaleza», *Wagner. Eternamente moderno* (Bicentenario de Wagner), Babelia nº 1.115, *El País*, Madrid, 6 de abril de 2013, pp. 10-11. Véase también la edición digital del artículo en http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/21/actualidad/1363870290_710654.html, y la galería de imágenes con comentarios incluidos en el apartado «Iconografía wagneriana»: <http://elpais.com/especiales/2013/wagner/>.

— (2013). «Gual, entre Wagner i Appia», *Dossier Adrià Gual, Serra d'Or*, nº 640, Barcelona, abril, pp. 63-66 (pp. 303-306).

— (2013). «Iconografía wagneriana en la obra de Sert. Un Parsifal desconocido dedicado a Joan Maragall», *Revista Haidé*, nº 2, Estudis Maragallians, Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, en prensa.

— (2013). «El estreno del Anillo del Nibelungo (1876). Un modelo de renovación escénica», programa de mano *Das Rheingold*, temporada 2013-2014, Teatro Campoamor, Oviedo, en prensa.

— (2013). «Joaquim Pena, coleccionista y promotor wagneriano», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Sant Jordi*, Barcelona, en prensa. MARCO, Ricard (2007). «Joaquim Pena i la projecció d'imatges wagnerianes amb llanterna màgica», catálogo de la exposición *Imatges de l'anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, comisaria Lourdes Jiménez, Valencia, Generalitat Valenciana, Palau de les Arts Reina Sofía, abril-mayo, pp. 13-16.

MONTALT, Rosa (comisaria), y Francesc FONTBONA (asesoramiento) (2013). *Wagner col·leccionat per Joaquim Pena*, Biblioteca de Catalunya, mayo-junio, exposición en línea: <http://www.bnc.cat/Exposicions/Wagner-col·leccionat-per-Joaquim-Pena/Continguts-de-l-exposicio>.

MOTA, Jordi, y María INFUESTA (1988). *Pintores wagnerianos*, Barcelona, Ediciones Nuevo Arte Thor.

PENA, Joaquim (1902). «La tarjeta postal wagneriana», *España Cartófila*, II, Barcelona, p. 128.

— (1913). «En un aniversario. Iconografía wagneriana», *Jueves Artísticos de la Publicidad*, nº 9, Barcelona, 13 de febrero.

TRENC BALLESTER, Eliseu (1988). «El wagnerisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910)», en *Miscel·lània Joan Gili*, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 559-584.

PRESENTATION OF THE EXHIBITION WAGNER AND CATALONIA

Wagnerism took root in Catalonia somewhat later than in other European countries but, once it did, it became an important aspect of Catalan culture. Wagner's music was first introduced among us in 1862 by Josep Anselm Clavé, albeit to a more anecdotal than decisive degree. In the following decade, Wagner found his true introduction here through the doctor and composer Josep de Letamendi and his disciple Joaquim Marsillach, who provided the final impetus.

The devotion to the work of the great German composer took root not only in music, but in other cultural spheres as well. His popularity was based, on one hand, on the identification with the ideals of Catalanism, a movement that saw Wagnerism as the epitome of musical nationalism; and, on the other hand, on the esteem for the Germanic world among the different spheres of Modernisme, the driving force in Catalan culture in the late nineteenth and early twentieth centuries.

Catalan Wagnerism was definitively established in 1901 with the founding of the Wagnerian Association of Barcelona, which sponsored concerts, lectures and music publications. This exhibition presented by the Museum of History of Catalonia spotlights the relationship between Wagner and Catalan culture. One of the people who contributed most to the phenomenon was Adrià Gual, a renaissance man: illustrator, painter, set designer, costume designer, playwright and theatre director and filmmaker among other talents. Gual, a creator of no small merit and a major figure of modernism, owed to Wagnerian art theory a great deal of his importance in our cultural world.

This exhibition, in addition to presenting such key pieces as Gual's decorative panels for the Wagnerian Association, includes works from the same period by other artists that help us understand the fascination with Wagner, an import from the heart of Europe, as a defining influence on Catalan modernism. I invite you to come and see, once again, how our culture has never been isolated but rather open to all influences and at the same time how it has always aspired to project itself and make its mark on the world.

Ferran Mascarell

Minister of Culture

WAGNER BICENTENARY

In the spring of 2011 some twenty cultural organizations of our country got together to share the projects they were preparing to celebrate the bicentenary of the birth of Richard Wagner. The intention was to give a sense of unity to the different commemorative events and, as far as possible, to align ideas in order to focus all resources on ensuring success. The association Friends of the Liceu was given the job of coordinating this project.

The result was the development of a series of events of very different nature, given the diversity of the organizations involved, with a broad range of activities to highlight the way in which Wagner's legacy left a mark that still endures and that extends from the street to the most sophisticated forums of our culture. The entire menu of programmes — music, academic activities, street events, film, exhibitions — is posted at the website www.bicentariwagner.cat, which has been updated over the course of the year.

Wagner was a major influence on Catalan modernism, as seen in many of its manifestations: philosophy, literature, the visual arts, theatre and, of course, music. The Wagnerian iconography appears everywhere — in portraiture, drawing, cartoons, sculpture, architectural ornamentation, painting, etc. — and the characters from his works, drawn from Nordic legend, inspired the leading artists and were adapted to the trends and fashions that marked the artistic evolution of the period.

Friends of the Liceu had initially planned a large, ambitious exhibition on Wagner and Catalonia, and set about organizing it. The challenge was great, and hampered by the current economic circumstances. However, the task of coordinating the Wagner Bicentennial provided the opportunity to become acquainted with other organizations that share the association's passion for Wagner and that had priceless treasures which in themselves merited an exhibition, as happened with the Library of Catalonia.

The Wagner group of Friends of Liceu gave the Malaga historian Lourdes Jiménez the job of curating the exhibition. Her knowledge of the Wagnerian oeuvre in Catalonia is the fruit of extensive research that took her all across the country, meeting all the people connected to that oeuvre and to the Catalan artists of the moment. Thus arose the opportunity to exhibit for the first time panels by Adrià Gual, shown to her by Dr Francesc Fontbona, with whom she had collaborated on several occasions. Coincidentally, the panels were discovered on 22 May, the composer's birthday.

Gual's panels (this year also happens to be the centennial of the Theatre Institute, which he founded) serve as the centrepiece of this exhibition featuring examples of European Wagnerism and highlighting its influence on post-modernist Catalan artists.

Finally, we would like to express our deepest gratitude to all the organizations that have supported us in this project and the

Department of Culture of the Generalitat of Catalonia, ever sympathetic to our exhibition initiative, for their support for the coordination of Wagner's Bicentennial.

Ramon Bassas

Amics del Liceu Secretary

Coordinator of the Wagner Bicentennial in Catalonia

RICHARD WAGNER AND THE ARTISTS

This exhibition arose within the framework of the Wagner Bicentennial in Barcelona and it is the outcome of a long process of research around a working hypothesis, that of making the Wagnerian iconography in Catalonia known and situating it in the place that it deserves, especially in what concerns the plastic arts of the end of the 19th and first years of the 20th century, when the outstanding influence of Wagnerism gave rise to a genuine cultural fashion which extended to all artistic expressions, from literature to music or the arts, enjoying important dissemination in Europe and interpreted from all the aesthetic trends of the time, from naturalism to symbolism or *Art Nouveau*.

The theme had not been object of a specific exhibition in Spain, and after years of investigation for my doctoral thesis, a compressed synthesis of the work is presented here.¹ In the exhibition, the figure of Adrià Gual and the panels he made for the Associació Wagneriana (Wagnerian Association) of Barcelona (c. 1903-04) take on absolute prominence. These panels constitute one of the most interesting and outstanding ornamental groups around Wagnerian iconography, and they are the logical conclusion of the presence at the time of a cultural movement that led Barcelona to be among the most outstanding cities with respect to the reception of the German musician's influence and the adoption of his art and music theories by Catalan modernism.

From a methodological point of view, and among the parameters chosen for carrying out the exhibition curation, I wanted to show the extensive diffusion of Wagnerian iconography in all the art disciplines from painting to illustration, drawing, graphic arts, caricature, sculpture, jewellery, postcards, trading cards and so forth that give a good account of the reception of this iconography on the part of our artists and the degree of popularization reached, especially among those of the second modernist generation. The present catalogue has followed the guidelines chosen for the exhibition. It begins with an approach to European artistic Wagnerism and to the collecting of Wagnerian souvenirs commercialised in Bayreuth, which is essential to understanding the way both phenomena influenced the Spanish and Catalan artists and their artistic transcription of the iconography. Then, it goes on to delve in full into the reception of Wagnerism in Catalan modernism and the role of the Associació Wagneriana as an important motor of diffusion of Wagnerism as a cultural phenomenon. Finally, Adrià Gual and the panels made for the headquarters of the Wagnerian Association receive all the attention, and a detailed study of the venue and of each piece of the panels is made. I believed it necessary to include the analysis of some outstanding works of artists who in certain moments dealt with the artistic interpretation of Wagnerian imagery right after the studies in each section. From Henri-Fantin Latour to Odilon Redon, Aubrey Beardsley, Fernand

Khnoppf and Rogelio de Egusquiza together with Mariano Fortuny y Madrazo, all give good account of the reception of Wagnerism in European art, without forgetting the essential role of Bayreuth. In Catalonia, the works of Pau Roig, Josep Maria Sert, José María Xiró, Lluís Masriera, among others, do likewise with modernist representation. Finally Adrià Gual closes the series of studies in this catalogue with his ornamental cycle for the Associació Wagneriana. The catalogue concludes with a bibliographical selection that serves as reference to the footnotes included in the texts.

I wish with these lines to offer my most sincere appreciation to Friends of the Liceu and the Wagner Group for believing in the project and defending it until it was made possible, and to the Departament de Cultura (Department of Culture) and the Museu d'Història de Catalunya (Museum of History of Catalonia) for offering all their support and hospitality.

Lourdes Jiménez

Curator of the exhibition

1 To Francesc Fontbona, my professor.

WAGNER IN BARCELONA: (S)ELECTIVE AFFINITIES

Barcelona has been considered the most Wagnerian of non-Germanic cities, and one of the keys to understanding its cultural evolution, especially in the Modernista period, is the composer we are honouring in 2013. Likewise, for over 130 years the Gran Teatre del Liceu has been a privileged witness to Richard Wagner's presence in the Catalan capital. But the phenomenon transcends the opera house itself: the city also has a history of broad and diverse sectors of the public joining forces to further knowledge and promote awareness of an artist who revolutionized opera both as music and as spectacle. Moreover, Wagner's music deeply influenced the composers and intellectuals of the modernist generation, who acknowledged their debt in music and theoretical texts which testify to the importance and greatness of the German musician's oeuvre.

Wagner Arrives in Barcelona

In a period when Italian opera reigned supreme in the Catalan capital, Wagner entered through the side door: the first pieces of his to be performed in Barcelona were the grand march and chorus from the second act of *Tannhäuser*. It was 16 July 1862 in the gardens of the Euterpe Society, located in the former Camps Elisis. Josep Anselm Clavé, the father of choral singing in Catalonia, conducted an orchestra two hundred strong, including voices and instrumentalists, some of them from the Liceu.

However, it doesn't appear that the work captured the hearts of the Barcelonans of the day; another twenty years went by before we had the chance to attend a performance of a Wagner opera in our city. We had to wait for Wagner's exaltation by the 'prophets' of that new way of understanding theatre in general and musical theatre in particular. One of those prophetic figures was the doctor and musician Josep de Letamendi, who passed on his enthusiasm for Wagner's music to his disciple Joaquim Marsillach i Lleonart. Marsillach travelled to the first Bayreuth Festival (1876) and met Wagner, of whom he published a biographical study (1878), which was translated into Italian.

Although Barcelona was, operatically-speaking, Italophile, Wagner gradually gained a foothold here, although he initially failed to displace the interest and penchant for Italian opera. In fact, one can speak of two warring bands who, without actually coming to blows, defended diametrical positions. Among the staunchest proponents of Italianism was the critic for the *Diario de Barcelona*, Antoni Fargas i Soler, likewise an opponent of the radical theses of Wagner's music.

Indeed, the premieres of *Lohengrin*, at the Teatre Principal (1882), and *Der fliegende Holländer* (1885) and *Tannhäuser* (1887), at the Liceu, did not yet reflect the enthusiasm that would soon seize a city we might call the most Wagnerian of the Latin world and the most closely associated, outside the German-speaking world, with Bayreuth.

There may be several reasons for this attraction to Wagner in climes as southern as ours. But we would venture to suggest that the main one lies in the intellectual complexity of the German musician's work, which goes beyond the music to focus on overall aesthetic fascination: the metaphysical pretensions of the librettos, the poetry, the independence of the orchestral from the vocal music and the new way of understanding the roles of the heroic characters that populate the Wagnerian landscape coincided completely with many of the aesthetic criteria of certain sectors of the Catalan intelligentsia. The epic mytho-magic of Wagner's dramas and his 'revolutionary' staging (which even dictated that the hall lights be extinguished) fit squarely within the emerging modernism that was slowly displacing Renaissance interests. Publications such as *L'Avenç* appeared as bastions of a Wagnerism that was beginning to take root in Barcelona; and so did associations, the first of which, the Sociedad Artístico-Musical Wagner, was founded in 1873 and had as its honorary president the composer himself, who promised an ad hoc composition that never appeared.

The Role of the Wagnerian Association

In 1901 the first official entity associated with Wagner's music in Spain, the Associació Wagneriana, was founded with the mission to promote the German composer's works through musical soirées, lectures and publications on Wagner and Wagnerian questions. Especially important were the translations by Joaquim Pena (the association's most valuable active member), Joan Maragall, Jeroni Zanné and Antoni Ribera (conductor who knew the Wagner family), which gave the early twentieth-century public access to Wagner's works in Catalan with faithful renderings of the prosody and rhythm of the original text and music, albeit resorting to somewhat contrived language in certain passages. Moreover, the Associació Wagneriana translated some of Wagner's theoretical works including *The Artwork of the Future* and *Art an Revolution*, as well as publishing articles in the journal *Joventut*, where it did not refrain from harsh criticism of another force for change in opera, Italian verismo.

The influence of Wagner's music likewise became patent in Catalan composers. This was the case of Felip Pedrell, a member of the Associació and author of several theoretical texts on the German musician, in operas such as *Pirinei* (1902), as well as of Enric Morera in *Bruniselda* (1906) and Jaume Pahissa in *Gal·la Placidia* (1913).

Needless to say not everyone embraced Wagner, and his works also met with certain reservations and even ridicule, as seen in the satirical treatment he received in publications such as *L'Esquella de la Torratxa*. From a more rigorous intellectual point of view, we should mention courageous stances such as that of Joan Maragall, who, despite admiring Wagner (from a distance), questioned his universal intellectual and poetic validity. In a letter to Antoni Roura he wrote, 'As a poet Wagner is a dud.' In a lecture titled *Mozart's Musical Drama* at the Associació Wagneriana in 1905 Maragall questioned the universality of Wagner's music as opposed to Mozart's *Don Giovanni*, a little-known opera in Catalonia at the time.

Still, there is no question that in the early decades of the twentieth century Wagner and his oeuvre marked the spirit of Catalans in general and Barcelonans in particular. The phenomenon spread beyond the confines of the opera house and was patent in fields as

diverse as architecture, decoration and even the names of cafés, restaurants and other public places. Wagner's image featured on playbills, characters from his operas were seen in the stained-glass windows of private residences and bourgeois institutions such as the Cercle del Liceu. Pablo Gargallo's sculpture framing the stage of the Palau de la Música Catalana includes mounted valkyries brandishing spears, a reference to the second opera from Wagner's tetralogy.

A Landmark Event: the 'Premiere' of *Parsifal*

The turn of the century saw the climax of the introduction of Wagner's operas in Barcelona: the Liceu hosted the premieres of *Die Walküre* and *Tristan und Isolde* (1899), *Siegfried* (1900), *Götterdämmerung* (1901) and *Die Meistersinger von Nürnberg* (1905), and in 1910 the house presented the complete *Ring* cycle, with the Barcelona premiere of the prelude (*Das Rheingold*) and the three successive operas, conducted by Franz Beidler, Wagner's son-in-law and husband of his daughter Isolde.

We should note, however, that in Barcelona Wagner's operas were always sung in Italian, among other reasons because the lead singers were either Italian or native speakers of other Romance languages, such as the famous tenor Angelo Masini (who sang the lead role in the Liceu premiere of *Tannhäuser*) or the Catalan Francesc Viñas, who debuted at the Liceu in a partial production of *Lohengrin*, the title role of which he played 120 times in a career which also included the roles of Tristan, Tannhäuser and the lead from *Parsifal*.

This last opera, which Wagner preferred to call 'a Festival Play for the Consecration of the Stage', was written for the Bayreuth *Festspielhaus*, where it premiered in 1882. A year later Wagner died in Venice and, in accordance with the composer's wishes, his family forbade all performances of *Parsifal*. outside Bayreuth for the next thirty years. Thus on the first of January 1914 Bayreuth's exclusive rights lapsed and several opera houses — in Berlin, Breslau, Budapest, Bremen, Kiel, Madrid, Prague and Rome — staged productions of the adventures and misadventures of the knight of the Grail. However, a number of venues had already ignored the Wagner family's desires and put on unauthorized productions of *Parsifal*, some in concert version but others fully staged.

Thus on the night of 31 December 1913 Barcelona experienced one of the great events of its operatic history: taking into account the time difference between Germany and Catalonia, at 11 pm (midnight in Germany) Bayreuth's monopoly on *Parsifal* technically expired. Given the solemnity of the day and the momentousness of the event, along with the technical and artistic difficulties of the opera, the Liceu stage had to be remodelled, the chorus was expanded to 200 voices and the scenery commissioned to some of the leading names in set design in Barcelona: Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Rafael Moragas and Oleguer Junyent. But there was another novelty: for the first time in the history of the Liceu, in keeping with the production directions Wagner had demanded for Bayreuth, the hall was left completely dark in order to focus attention exclusively on the stage. This, however Wagnerian it may have been, was not to everyone's liking.

The performance of *Parsifal* at the Liceu began, then, at 11 o'clock on the night of 31 December 1913. The title role was sung, in Italian, by the famous tenor Francesc Viñas with musical direction by Franz Beidler, husband of Cosima's daughter Isolde Wagner (Wagner's paternity seems unclear). Given the lengthy score of

the opera and its two intervals (the first of which lasted 75 minutes so that the audience might go to dinner), the performance ended at five in the morning, which explains why some people deserted the house early and such scenes as that described by Jaume Pahissa, who noted that by the end some boxes looked like first-class compartments on a night train, that is, everyone had fallen asleep. As it was (and still is), Wagnerism included no small dose of snobbery.

Wagner and the Catalan Musicians

What Richard Wagner advocated as the 'artwork of the future' has a great deal to do with a new understanding of spectacle. But it is undeniable that, above and beyond being a man of theatre, the author of *The Ring of the Nibelung* was a musician, a composer of rare solidity who, by embracing aspects of an earlier tradition, advanced towards the creation and establishment of a German national opera, the origins of which go back to Mozart's *Magic Flute* and continue with Beethoven's *Fidelio* and Weber's *Der Freischütz*.

Until the implantation of the Wagnerian repertoire, it should be noted that music in Catalonia in general and Barcelona in particular was clearly marked by Italian airs. From the first performances in the first third of the eighteenth century, and especially from the second half of the same century, the principal influences came from Italy, first in Neapolitan forms and then Rossini, Donizetti and Bellini, and finally Verdi. By contrast, although their operas were well received by the public, the French composers of the so-called *Grand Opéra* had less impact, even if the works of Meyerbeer (whom Wagner first admired and later abhorred) were performed with certain frequency in halls like the Liceu.

But Wagner changed all that. His sense of 'total' theatre — the tonal ambivalences starting with the famous opening chord from or his continuous sense of melody that broke with the established forms (arias, recitatives, choruses and concertantes) associated with opera — undeniably influenced Catalan composers. We might recall, for example, the immense *I Pirinei* by Felip Pedrell, which in both its epic nature and its length owes a great deal to the composer of . Or the sensual glow of a piece like *La Fada* by the self-professed Wagnerian Enric Morera. Not to mention, of course, the architecture of the Palau de la Música Catalana, with such evident Wagnerian motifs as the sculpture of the proscenium to the right of the stage, by Pau Gargallo, representing the 'Ride' which opens the third act of *Die Walküre*.

In a sense, and beyond Wagner's influence on Catalan composers, what opened the way for Wagnerianism in Catalonia was an overall opening up to the German repertoire at a time of rediscovery of the universal musical tradition and heritage: the works of Beethoven — with Maragall's translation of Schiller's from the Ninth Symphony — of Schubert, Mozart and even Bach (his was first heard at the Palau de la Música in 1921). It was the Associació Wagneriana that published translations of operas by Mozart and Gluck, whose works the Gran Teatre del Liceu began putting on, albeit hesitantly, from the twenties. Wagner referred to these two composers as having laid the foundations of a German musical theatre.

Jaume Radigales

Professor at Ramon LLull University

Music critic for *La Vanguardia* and *Catalunya Música*

WAGNER AS A BANNER

The complex persona of Richard Wagner — who was not only a great composer and an outstanding librettist and theatre director, but who defined an aesthetic combining formal modernity with technical perfection and with the, shall we say, telluric content of the deepest roots of a people, in this case the German people — fascinated the turn-of-the-century Catalans, who embraced the great musician as a sort of archetype of national modernity.

I won't go into the reasons behind this love of cultured late nineteenth, early twentieth-century Catalonia for Wagner, which are many and complex, but it is an incontrovertible fact, and as such should be recalled on the occasion of this year's commemoration of Wagner, in which the association Friends of the Liceu has played an ongoing, unstinting role and provided, at times when the project seemed to stall, the impetus to ensure that such an imperative celebration would come to fruition.

Much has already been said about Wagner and Catalan culture, and this exhibition, subject to the constraints of a time like the present, marked by economic crisis, bears the burden of officially commemorating the impact that he had on a period of Catalan art the merits of which are now widely appreciated: the period we know as Modernisme.

To understand the relationship between the Wagnerian world and Catalan art in all its complexity is more difficult than it might seem, since Wagner, a true cultural giant, seeped into turn-of-the-century Catalan intellectual life along multiple pathways; his influence was widespread and all-encompassing and manifested itself directly or indirectly in manifold initiatives.

To demonstrate this in full yet concisely required the help of someone who had studied the matter thoroughly, and thus the art historian Lourdes Jiménez was called upon to curate the exhibition. For years now Jiménez has devoted herself to pursuing the echoes of Wagner in Hispanic culture: in documents and the press, in works of art, in music and in relics of all kinds from the period, driven by her own passion for the subject. Product of these labours, her comprehensive doctoral thesis is (already before its presentation, which seems imminent) widely recognized throughout Spain and even abroad, and so it is to Lourdes Jiménez that people often turn when they are in need of someone to prepare a coherent presentation of some kind or to write an authoritative text on Wagnerism and its relationship with the visual arts.

That fact that it was in Catalonia that Wagnerism had its greatest impact does not exclude Lourdes Jiménez from being the best person to organize an exhibition such as this one. She is from Malaga, and has conducted all her research while based there, with as many trips to Catalonia as necessary to immerse herself deeply enough to get a complete grasp of the phenomenon.

As a result she has a thorough knowledge of the subject and a breathtaking command of all its aspects, covering the fields of music, literature and art, such that one might think that Lourdes Jiménez, rather than having learned about it from books, actually *lived* that period.

Having her on board, then, was a major factor in ensuring the *bona fides* of this exhibition, in which, despite certain abridgement dictated by extraneous factors, we find important pieces heretofore unknown to the general public, including the mural paintings by Adrià Gual, a figure of early Modernisme, for the historic Wagnerian Association of Barcelona.

This is an exhibition we would qualify as urgent, and we would wish it to be the prologue to the future large exhibition on Wagnerism in Catalonia that one day our country will be obliged to put on, free from the current budget constraints.

Francesc Fontbona

Institute of Catalan Studies

was on the 8th; at this third concert, the prelude of *Tristan und Isolde* was played again, only to be whistled at and booed by a large part of the attending public. One cannot call these performances a box office success, quite on the contrary; they meant an important loss of money for Wagner, some 11,000 francs.

This failure, however, was not completely prejudicial to the musician's interests, since among the assistants were a good part of the young generation of French writers who would form the so-called symbolist movement in later years; they knew how to understand and interpret the new aesthetic language that Wagner's music and art theories proposed, being from this moment won over to the Wagnerian cause. The musician himself made some comments for the *Concert of the Italians* programme, where, between the lines, one could read the immanent symbolism that lay implicit in the music and the dramaturgy composed by him. In particular, regarding the prelude to *Lohengrin* (Comment-programme *Concert of the Italians*, Paris, 1860), he wrote:

From the first beats, the soul of the compassionate solitary who awaits the sacred glass dives into the infinite spaces. He sees a strange apparition form little by little, taking body, figure. This apparition becomes more precise, and the miraculous troop of angels, protecting the sacred glass, passes before him. The sacred entourage comes closer; the heart of God's chosen one exalts, widens, expands; indescribable aspirations unfold within him; he surrenders to a growing beatitude, finding himself forever closer to the luminous apparition and when finally the Holy Grail itself appears in the middle of the sacred entourage, he joins in ecstatic adoration, as if the whole world had suddenly disappeared.³

In the following reference to the prelude of *Lohengrin*, we find one of the first quotations on the relationships between painting and music employed later by artistic symbolism in accordance with the theory of correspondence expressed by Baudelaire in 1861 starting from the comments on Wagner's music:

(...) the reader knows the end that we pursue: to demonstrate that true music suggests analogous ideas in different brains. (...) what would be really surprising is that sound could not suggest colour, that colours could not give the idea of a melody and that sound and colour were inappropriate for translating ideas, because things have always been expressed through a reciprocal analogy.⁴

Of among all the artists who approached Wagnerian music after these concerts in Paris, it was Charles Baudelaire (1821-1867) who took the initiative in the theoretical and artistic reception of this work, together with Litz, Gerard of Nerval and Théophile Gautier, in a memorable letter sent to Wagner on 17 February, 1860, already anticipating both the artistic and literary symbolist aesthetic ideology, as well as in the ideas elaborated in a later essay entitled *Richard Wagner and Tannhäuser in Paris* (8th April 1861). Baudelaire came to interpret the colouristic capacity of Wagnerian music, that synesthetic quality implicit in the utopian *Gesamt-*

kunstwerk (total work of art) that the musician had written about in the 1850s:

As a general rule, these deep harmonies seemed to me similar to those stimulants which accelerate the pulse of the imagination. (...) Everywhere there is something passionate and breathtaking, something that aspires to ascend higher, something excessive and superlative. For example, and making use of a simile taken from painting, I imagine a vast extension of sombre red before my eyes. If this red represents passion, I see it gradually come closer, through all the transitions of red and rose, until it reaches the incandescence of a bonfire. It would be said that it is difficult, impossible even, to become something more ardent than this, and, yet, a last wave comes to trace a still whiter groove on the white and it serves him as background. This will be, if you grant it to me, the supreme cry of the soul elevated to its paroxysm.⁵

Thus, Wagner took advantage of his stay in Paris to gather all his followers and to acquaint them with his music. Every Wednesday, in the living room of his house, he gathered composers like Charles Gounod and Camille Saint-Saëns; the illustrator Gustave Doré and the painter Delacroix or the curator of the Louvre museum, Frédéric Villot, to whom he dedicated a letter that precedes the publication of his musical dramas, in which the German musician makes a significant summary of all his aesthetics and artistic ideology for the better understanding of the Parisian public.⁶ Equally, the writers Champfleury, Catulle Mendès, Léon Kreutzer, and Hungarian pianist and composer Stephen Séller also attended. Fantin-Latour's canvas *The Wagnerists or Around the Piano*⁷ (exhibited in the Hall of 1885, Musée d'Orsay) gives a good account of the deep rooting of Wagnerism among the French intelligentsia, a fact that was only reinforced through the labour of the Concerts of Padeloup, those of Lamoreux and the *Revue Wagnérienne* (1885-1888), apart from the prominent presence of Wagnerism in the Rosicrucian ideal of Sar Péladan and his art salons (1892-1897).⁸

You could conclude that, thanks to these concerts and the première of *Tannhäuser* in Paris, as significant an artist as Charles Baudelaire received Wagnerian music giving it a more symbolic that musical reading, while evolving towards new forms of artistic and formal interpretation and codifying Wagnerism as a socio-cultural phenomenon.⁹ If this cause-effect had not taken place on account of the writings of the first recipients like Théophile Gautier, Gerard of Nerval or Baudelaire himself,¹⁰ the Wagnerian aesthetics would have been limited and locked in a dead end, just as the German painting of the moment was subjected to a dominant archaeologicism — in the interpretation of the myths and legends of the German Middle Ages — which it had inherited partly from the circle of the Nazarenes, from Cornelius and Schnorr von Carolsfeld to Michael Echter, who reinterpreted the sagas of the Nibelungs for the paintings of king Ludwig II's castles in Bavaria.

Bayreuth, the Mecca of Wagnerism

Since its inauguration, Bayreuth became a place of pilgrimage for

followers of Wagner's music: musicians, critics, artists, writers, snobs, aristocrats, and bourgeois. Making the journey every summer to the German city came into fashion; this was the best place to see the staging of the Wagnerian dramas in the model theatre devised and created expressly by the composer. The best musicians and singers could be heard there, and the numerous technical innovations in stage machinery and theatrical architecture observed. Initially the theatre was built for the première of the complete cycle of *Der Ring des Nibelungen* (The Ring of the Nibelung) in 1876; however, in 1882, after overcoming numerous economic difficulties, Wagner premièred the latest of his works, *Parsifal*, there, and the place became the great ideological and economic stronghold of the composer's family after his death one year later. This is why attendance at the festivals became a kind of *Grand Tour* in these last decades of the 19th century. Besides the role it played for musical and art renovation, Bayreuth became a place of initiation and revelation for a certain number of writers and critics. Amongst the abundant correspondence that could be singled out is this fragment of a letter from Péladan (founder of the order of the Rose-Croix): "En juillet 1888, je pris le chemin de Bayreuth. J'entendis trois fois *Parsifal*, et ce furent trois embrasements de mon zèle, trios illuminations. Je conçus alors et du meme coup la foundation de trois ordres de la Rose-Croix."¹¹

More frequently, though, Bayreuth became the object of sarcasm and irony for some writers, as can be read in the texts of Nietzsche, Mark Twain, Giradoux or the Spaniard Rodrigo Soriano, who laughed at the Bayreuth ritual, and described the merchandising material surrounding the composer's idolized figure and his work.

Collecting as the main codifier of Wagnerian iconography

From its beginnings, Wagnerian iconography was closely related to the imagery produced by the staging of Wagner's operas exhibited in the German theatres, as well as to the interpretation of such imagery that the artists related with these circles made. It was logical that it were so, because the premières of his operas in other countries were presented at later dates. The generalization of this iconography became even more evident in the European visual panorama after the première of *The Ring of the Nibelung* in 1876 in the framework of the Bayreuth *Festspielhaus*.

The images recreated in Bayreuth of the set and costume designs of the première, as well as Josef Hoffmann's initial watercolours for the *Ring*, were published in Vienna in the form of photographs by V. Angerer and compiled in an album commissioned by King Ludwig II of Bavaria as a souvenir of the première. Equally, the Brückner brothers' scenic designs were published as reproductions in colours (Leipzig, ed. G. Henning), and also in lithographs for the reprint of 1896 (Bayreuth, H. Heuschmann Jr.). A selection of costumes by Carl Emil Doepler for the first *Ring* was circulated in the form of lithographs in colours (Berlin, Berliner Kunstdruck und Verlagsanstalt).¹² Aside from these great albums, smaller prints of the Wagnerian dramas illustrated with photogravures of the staging at the *Festspielhaus* were also published in special editions. These albums served as guides — specifically made for the visitors of Bayreuth —¹³ and included prints of the Wagnerian dramas representing both artistic works and the graphic transla-

tions of the staging that were published by the illustrated magazines, or postcards of singers¹⁴ and sceneries, artistic postcards that reproduced works belonging to the Wagnerian dramas interpreted by figures like Michael Echter, Josef Hoffmann, Gustav Goldberg, Claus Ritter, Hermann Hendrich, Ferdinand Leeke, Franz Stassen, among many others; postcards with effigies of the composer and people close to him — family, orchestra directors, friends —, posters and a long etc.

As one Spanish critic comments to us in the press of the day:

The prints relating to Wagner, the photographs of the theatre, decorations and artists, and the programmes, are found in the entrance gallery (to the theatre), where they can be acquired at will.

The prints relating to Wagner, the photographs of the theatre, decorations and artists, and the programmes, are found in the entrance gallery (to the theatre), where they can be acquired at will.¹⁵

Bayreuth became an antecedent of what years later the Disneyland factory was, patenting each and every one of the images that were the produce of the composer’s mind, preserving the unquestionable authorship of the Wagnerian dramas from the beginning. It is curious to notice how the small albums on Bayreuth, published for the most part by German firms in Berlin, Leipzig or Bayreuth, offered an exhaustive programme for the visitor’s better understanding of what the journey and stay in the venue of the Festivals were and could mean. They carried out the codifying of the Wagnerian iconography that would later be exported to other countries through the collectors and other means like their publication in the illustrated press. These images are at first made by German or Central European artists — those who worked in Bayreuth and in the German theatres —, including Josef Hoffmann, the Brückner brothers or the multiple illustrators who drew the premièred operas like Claus Ritter, who did it for *Parsifal*¹⁶ in an album with photogravures of the different scenes of the drama and an introductory prologue by Hans Wolzogen.¹⁷

Starting from this moment and after the inauguration of the Festivals of Bayreuth in 1876 and 1882, European artistic Wagnerism had two roads before it for interpreting the iconography of the German musician’s operas: on one hand, carrying out a free reinterpretation starting from artistic symbolism and using synaesthesia as the main tool and, on the other, carrying out a reading of the iconography through the models that Bayreuth and its staging exported.

To conclude, we see how Wagnerian fever in music extended in Europe at the same time as in the plastic arts, in a process in which some art centres took on special relevance mainly in the last decades of the 19th century. Paris, with the foundation of the *Revue Wagnérienne* (1885-88) and the presence of the *Salons of the Rose-Croix* (1892-97); Italy, with the continuous presence of a Wagnerian artist as outstanding as was the Spaniard Mariano Fortuny y Madrazo,¹⁸ who from an early date, 1891, began to interpret the Wagnerian work artistically after his first visits to the Bayreuth Festival; Brussels, as an important and prominent centre of musical and artistic renovation where Maurice Kufferath, Fernand Khnopff, Henry of Groux or James Ensor, among others, put on a Wagnerian accent; or England, with the recovery by the members of the Pre-Raphaelite Fraternity of the Arthurian cycle and the legend of the Grail, in works of William Morris, Edward Burne Jones

or the illustrators Aubrey Beardsley and Arthur Rackham, are all well illustrative of the Wagnerian artistic interpretation of those years.

The prints relating to Wagner, the photographs of the theatre, decorations and artists, and the programmes, are found in the entrance gallery (to the theatre), where they can be acquired at will.

CAPTION (p. 36):

Rogelio de Egusquiza y Barrena (Santander, 1845 - Madrid, 1915)

Richard Wagner, c. 1883

Designed & engraved by R. de Egusquiza. Imp. A. Delatre

Etching with aquatint background, 46 x 36 cm

With dedicatory to Felip Pedrell, 1901: “Bruder getzen/ zu kämpften mit seligen / Muthe! / al Sr. Pedrell / R. de Egusquiza”

Legado Joaquim Pena, Biblioteca de Catalunya (Joaquim Pena Legacy, Library of Catalonia), Depósito de Reserva XI. 4 A 1

The prints relating to Wagner, the photographs of the theatre, decorations and artists, and the programmes, are found in the entrance gallery (to the theatre), where they can be acquired at will.

Rogelio de Egusquiza became familiar with Richard Wagner’s musical work on the journey he made to Munich in 1879 where the German composer’s Tetralogy was performed. Following the admiration he felt, he left immediately for Bayreuth at the end of September to meet the German musician in person, and there he was received by Wagner and his wife Cosima in Villa Wahnfried. The musician’s overpowering personality captivated the young Egusquiza, who left testimony of his encounters in the monograph written about the painter by Aureliano de Beruete.¹⁹

From this first encounter came the commission by Cosima Wagner for Egusquiza to paint a portrait of the composer²⁰ of which we have testimony in a letter of gratitude dated 19 June, 1881. This first portrait was done in grisaille and taken from the front. The painter’s remaining encounters with Wagner were not the fruit of chance. He followed him to Venice (September 1880) and Berlin (May 1881), and they met for the last time in Bayreuth (July 1882) on the occasion of the première of *Parsifal*. After the musician’s death (13 February, 1883), he became a declared admirer and follower of Wagnerian aesthetics, with a reconsideration of the artistic universe he had carried out so far in the aesthetics of “Fortunysm” — that without leaving aside his previous production, as the works presented in exhibitions after 1879 demonstrate. From this moment until his death, and after having produced his two portraits of Wagner, his production gradually began to centre on the work of Wagner, and the themes of *Tristan und Isolde*, *Der Ring des Nibelungen* and especially *Parsifal*²¹ occupied a great part of his works in his last stage as an artist. In the already mentioned last encounter at the première of *Parsifal* (Bayreuth, 1882), it was Wagner who commissioned Egusquiza with the realization of his portrait in an etching to be made from Franz Hanfstaengl’s well-known photograph of the composer taken in Munich (December 1871), which Wagner himself held in high esteem. Wagner never came to see the work carried out, because he died before Egusquiza gave it to the family, who, in gratitude, turned it into one of the German composer’s most published images in the studies and publications that were made in those years. In fact, he saw his fame increased as a Wagnerian artist precisely for this excellent portrait, which was both broadly disseminated in publications and presented in art salons. To give just

one example, he presented it in the Paris National Salon, 1890, where the critique by Joséphin Péladan echoed the success of this portrait, which was displayed in one of the final halls.

The prints relating to Wagner, the photographs of the theatre, decorations and artists, and the programmes, are found in the entrance gallery (to the theatre), where they can be acquired at will.

Il faut y voir encoré et surtout le Wagner et le Schopenhauer de R. Egusquiza. Le philosophe apparaît saisissant mais toute mon admiration va à ce Wagner vivant, à ce Carlemagne de la musique dramatique. Aucun des portraits précédemment vus ne m’avait satisfait. Celui-là doit être le bon, le seul; et quelle intelligence pieuse dans cette gravure, comme ce oeuvre fut fait avec amour; c’est un chef-d’oeuvre et il était digne de ce maitre peintre lyrique R. de Egusquiza de fixer parfaitement les traits augustes au grand Richard.²²

The prints relating to Wagner, the photographs of the theatre, decorations and artists, and the programmes, are found in the entrance gallery (to the theatre), where they can be acquired at will.

When Péladan decided to organize the Salons de la Rose + Croix, Egusquiza did not hesitate to present Wagner’s portrait once again in the first salon; as well as in the Universal Exhibition of Paris 1900, together with the etchings of *Kundry* and *Amfortas* from *Parsifal*, with which he obtained the silver medal.

Three well-known copies are kept in public collections in Spain: Museum of Fine arts of Santander, Goya Hall of the National Library of Madrid, and in the Graphics Unit of the Library of Catalonia, in Barcelona, where the copy includes an autographed dedication of Egusquiza to the musician Felip Pedrell. The masterful treatment he achieved with the technique of etching is widely demonstrated here. After a profound study of Hanfstaengl’s photograph, the painter transfers a whole analysis of the German musician’s complex and difficult personality to the engraving. The painstaking detail with which he dwells on the different clothes Wagner is wearing, the face with tight chin and direct gaze at the spectator, blend perfectly with the brightness that the aquatint confers on the background of the illustration and which merges with the clothing itself in the lower plane of the image. In conclusion, Egusquiza transfers to the complex world of engraving an image that became emblematic of the last Wagner, the one that founded Bayreuth and the summer music festivals where half Europe attended to render homage to the *work of art of the future*, a theoretical and music work that supposed an important artistic landmark for the later development of the symbolist and decadent turn-of-the-century plastic arts, and a logical antecedent of the synthetic and analytic currents of the vanguard of the 20th century.

The prints relating to Wagner, the photographs of the theatre, decorations and artists, and the programmes, are found in the entrance gallery (to the theatre), where they can be acquired at will.

CAPTION (p. 39):

Odilon Redon (Bordeaux, 1840 - Paris, 1916)

Brünnhilde, Götterdämmerung, act III, 1885

Published in *Revue wagnérienne*, VII, 8 August 1885

Lithographs, 11.8 x 10 cm

Library of Catalonia, Top. 78 (06) (44.361) Rev 8º

The prints relating to Wagner, the photographs of the theatre, decorations and artists, and the programmes, are found in the entrance gallery (to the theatre), where they can be acquired at will.

The *Revue Wagnérienne* had a very outstanding role in the dissemination of Wagnerian music and art theory in France.²³ Founded by the musicologist and writer Édouard Dujardin (1861-1949) on 8 February, 1885, it appeared monthly, offering its last edition

on 15 July, 1888. In the presentation of the magazine, Dujardin offered the following vision of the German musician: “sa conception de l’art, sa philosophie, sa formule même étaient à l’origine du symbolisme”. The idea of creating a magazine came from the encounter between Dujardin and Houston Stewart Chamberlain, as representative in France of the Universal Wagnerian Association, in the Café Roth in Munich. Chamberlain,²⁴ who also had a distinguished role in the Wagnerian initiation of the Swiss scenographer and theoretician Adolphe Appia and of the Catalan modernists — among these, the members of the Associació Wagneriana and especially Joaquim Pena —, offered Dujardin the idea of founding a magazine where Richard Wagner’s dramatic, literary and philosophical work would be put at the disposition of the French public. This initiative was endorsed economically by the judge Antoine Lascoux, Alfred Bovet (industrialist) and Agénor Boissier (banker). The magazine invited writers like Villiers de l’Isle Adam, Stéphane Mallarmé and Catulle Mendès, among others, to theorise on the work of Wagner, and also included an artistic section in which, besides theorising on Wagnerian painting (such as the article by Teodor de Wyzewa in the June edition of 1885 speaking of the works exhibited in the fine arts salon of that year and entitled “Peinture wagnérienne”), prominent artists of the moment like Henri Fantin-Latour, Odilon Redon, Jacques Emile Blanche and Rogelio de Egusquiza participated in different years.

Odilon Redon was a great music lover and, although he never made the journey to Bayreuth, there were enough testimonies of this in his correspondence — where Wagner became the object of talk with painters like Gauguin and the musician Ernest Chausson —, or in his continued presence at the Lamoreux and Colonne concerts in Paris, where music of the German was played, or in his attendance at a *Die Walküre* in London in 1895. All this led him to interpret the Wagnerian iconography on several occasions, illustrating characters like Tannhäuser, Brünnhilde (on three occasions), Parsifal (two) and Isolde. His first visual rendering of Brünnhilde appeared in August 1885 in the *Revue Wagnérienne* accompanying an article by Édouard Dujardin. In it, Redon offers us the last scene of the *Götterdämmerung* (The Twilight of the Gods), immediately before Brünnhilde’s immolation. The figure of the young Valkryie is characterized by that ambiguity which is common to symbolist aesthetics and that Redon had been practicing since the 1870s. She becomes a type of ideal beauty of juvenile figures that serves as a perfect counterpoint to Redon’s primitive and grotesque creatures of his well-known “black” period (for his drawings in charcoal). The youth appears attired in her condition of warrior wearing the main attributes of the Valkryies: helmet, armour and shield, although her strong masculinised figure is broken up with loose hair. One year later, in 1886, Redon returned to work with the figure of Brünnhilde; in this subsequent lithograph, he presented her equally in profile, but identified with the human Valkryie, the one who falls in love with the young Siegfried.

The prints relating to Wagner, the photographs of the theatre, decorations and artists, and the programmes, are found in the entrance gallery (to the theatre), where they can be acquired at will.

CAPTION (p. 40):

Henri Fantin-Latour (Grenoble, 1836 - Buré [Orne], 1904)

Invocation of Kundry, Parsifal, Act II, 1886

Published in Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses*

oeuvres, Paris, 1886

Lithograph, 223 x 152 mm (stain), 340 x 221 mm (paper)

Library of Catalonia, 096 (Fan) Jull Fol

Henri Fantin-Latour was one of the first French artists to unre-servedly defend the German musician, together with Charles Baudelaire, Vincent d’Indy, Emmanuel Chabrier, etc. He attended the première of *Tannhäuser* in Paris in 1861 and participated in different acts in favour of the musician. His enthusiasm led him to attend the inauguration of the Bayreuth Festival in 1876 thanks to the help of his two friends Léon Maître and Adolphe Jullien, both acknowledged Wagnerians. He married Victoria Dubourg, a brilliant musician who adapted fragments of the Tetralogy for the piano for him. His artistic translation of the musical world had, on the one hand, grateful admirers like Teodor of Wyzewa (who named him “Wagnerian painter” in his article in the *Revue Wagnérienne* — “La peinture wagnérienne” — , June issue, 1885), together with Whistler, among other artists, while, on the other hand, Odilon Redon wrote about his impossible transcriptions of music to the visual arts to show him up:

Laborious and meticulous investigations have led this artist (Fantin-Latour) to attempt the interpretation of music through painting, forgetting that no colour can translate the musical world that is only and exclusively interior, with no support whatsoever in real nature. Having failed, of which there is not the slightest doubt, he takes revenge spilling his boredom through lithography by means of soft and podgy sketches based on the poems of the musician Wagner.

However, one of his best known works is in the outstanding book written by Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres*, published in 1886,²⁵ which was illustrated by caricatures making allusion to the German musician and drawings of the different performances of his works, together with the fourteen lithographs of Fantin-Latour. His format was modest — being adapted to the 15 x 22 cm book — but it supposed a challenge when having to go back to working with the technique of the lithograph again and interpret scenes of the different operas of Wagner,²⁶ from *Der fliegende Holländer* to *Parsifal*. Fantin had already published a lithograph relative to the *Évocation d’Erda* in 1885 in the *Revue Wagnérienne*, where, in 1887, he also sold to the readers a selection of ten lithographs under the magazine’s sponsorship through the technique of photographic reproduction of the platinum prints.

It is well known that from 1873 to 1903 he worked on lithographs, and not only on Wagnerian works, but also in the form of homage to other 19th century composers like Schumann, Berlioz, Brahms or Rossini as well as men of letters like Victor Hugo, Stendhal and Chateaubriand. In the case that concerns us, the *Invocation of Kundry*, from the opera *Parsifal*, he expressed his interest in the theme by evoking the mystery and voluptuous world that Wagner shows us in his invocation to Kundry in act II. The artist came to create several compositions in this same line of argument, presenting two of them in the Salon of 1883. The first one was a drawing that is kept in the Petit Palais in Paris, being a

variant of the lithograph that appears in Adolphe Jullien’s book. These “invocations” are among the most symbolist works produced by the artist, and there he develops, among other premises, the ideal of female beauty embodied by Kundry, who appears naked, victim of the magician Klingsor’s seduction. White and black stains are used to highlight the characters, like the black ones which evoke the mystery and paganism that symbolize the magician’s arts (dark area in the left margin) and which serve as a counterweight to the white mass of the female figure of Kundry (in the foreground before the spectator, accentuated by the vertical format of the composition) and the light from above that floods it (in contrast with the magician’s darkness), as if it was a literal transcription of the scene (a use of light that Rogelio de Egusquiza had also already begun to make in those years).

Fantin practically repeats this same pattern in different examples, always adapting to the comments of the libretto and the scenic performances of Wagner’s drama. In the different scenes depicted, the composition is centred on Kundry, who appears to the call of Klingsor — wearing turban, long beard and tunic — invoking the female figure of long dark hair and absolute slovenness under the dominion of the magician. Nevertheless, the first of the drawings on this theme dating from 1870 (Musée du Louvre) adopts a different disposition from the previous ones: this time the artist opts for a landscape presentation where an architectural sketch is visible behind the figure of the magician following the previous criteria, while Kundry’s figure loses part of her physiognomic features, to become confused with any other woman. He repeats the same composition later in 1897 in the lithograph of the Grenoble Museum.

CAPTION (p. 43):

Aubrey Vincent Beardsley (Brighton, 1872 - Menton [Alps-Maritimes], 1898)

How sir Tristan drank of the love drink, Tristan und Isolde, act I, 1893-1894

Published in Thomas Malory, *Le Morte d’Arthur*, London, John Lane, 1893-94

Another of the artists attracted by Wagner’s music was the English designer Aubrey Beardsley, who was a regular to Wagnerian performances; his passion was even remembered in the obituary that the critic S. W. wrote for the magazine *The Studio*, of which Beardsley was a regular contributor. In it, his attitude before an audition of the *Tristan und Isolde* was echoed:

To find oneself seated behind him in a performance of *Tristan und Isolde*, to watch his transparent hands clenching the back of the seat in front, and how they trembled to the emotion of the music, was a wonderful experience. No orchestral instrument vibrated following variations of the music, from passion to desperation, as his body vibrated.²⁷

Beardsley left a noteworthy production of Wagnerian iconography, with works on *Der Ring des Nibelungen*, the legend of *Tan-*

nhäuser or the *Tristan und Isolde* in Malory’s version. For *Der Ring des Nibelungen*, he projected a series of illustrations, of which only a small number could be published in the magazine *The Savoy: Das Rheingold* (Wotan, Loge and Fafner, *The Savoy*, No 2, April 1896, and Wotan and Loge, cover of *The Savoy*, No 6, October 1896); the frontispiece for *The Comedy of the Rhinegold*, in which the daughters of Rhine are shown (*The Savoy*, No 8, December 1896; in the same edition his drawings of Erda, Alberich and Floshilda were also published), as well as his very well-known drawing of Siegfried (c. 1892-1893), which he gave to Burne Jones, or the one relative to the *Götterdämmerung* (c. 1892), in which the influence of the same artist is perceived. Another quite well-known illustration is his *The Wagnerites*, as well as the interpretation that he gave to the legend of *Venus and Tannhäuser*, in which he moves away from the version of Wagner’s opera to be freely inspired by the stay of the knight Tannhäuser in the mountain of Venusberg. His *Story of Venus and Tannhäuser or Under the Hill*, which appeared in its first version in 1896 and in a subsequent version in 1907, is a masterful transcription between illustration and literature inserted in the decadentism of the end of the century.

As for the topic that concerns us, *Tristan und Isolde*, he made several versions of it, some directly inspired in Wagnerian performances, like the drawing of Katharina Klafsky (c. 1892), singer of the period who specialized in Wagnerian roles with great success — she debuted in London with Isolde and Brünnhilde. Another very well-known illustration is the colour lithograph reproduced in the supplement of the magazine *The Studio*, Volume Six (October 1895), on *Isolde*, with red curtains as background to the lady drinking the love potion. But the largest number of illustrations concerning the topic of *Tristan und Isolde* was made for *Le Morte d’Arthur*, a version of Thomas Malory’s Arthurian literature compilation (c. 1470) published by J. M. Dent, London, in 1893-94. This was one of the most important early commissions for the English designer, and especially remarkable is the illustration where he narrates the moment of the couple taking the love drink, a scene which has its parallel in Wagner’s opera. This illustration is inside the section *The Passion of Tristram of Isoulde*, where Beardsley combines his own reading of the pre-Raphaelite universe (which is still quite a significant influence on him, particularly through Edward Burne Jones and the decorations for illustrated books that he made for Kelmscott-Press of Hammersmith of London, founded in 1881 by William Morris) with the illustrations of medieval books that were of great interest at that moment, and the discovery of the Celtic ornamental art, which in those years artists like the Englishman Walter Crane or the Frenchman Eugène Grasset had recovered. Despite this, Beardsley artistic skill is already evident in his mastery of lines, in the play between the whites and blacks on the flat surface of the drawing, in the decorativeness used and in the influence of Japonism,²⁸ which is an outstanding feature in all his production.

In the illustration *How Sir Tristram drank of the love drink*, Beardsley offers a very personal vision of the moment in which Tristan raises the glass containing the potion and takes it in presence of Isolde, act I, scene V, of Wagner’s opera. The draughtsman prepares the scene with the central illustration inserted in a

rectangular frame; the ornamentation is composed of decorative elements that are repeated in all the margins — adapting to the space — and are composed of small roses and lotus flowers or nenuphars, in a personal fantasy of the artist, turned into leitmotiv and one of the most characteristic and repeated ornamental elements in his compositions. In the lower margin appears the explanatory caption of the moment represented in the drama. The central scene reveals his debt to the influences of Japonism: spot colours, playing with the opposition of effects that white and black produce, absence of perspective — although in this case, the deck of the ship introduces us toward the line of the horizon that opens up among the curtains, with the sensation that we are travelling on the ship —, and an arabesque that is so subtle, delicate and fantastic that it envelopes the figures and isolates them from the rest of the composition. Beardsley introduces us to the protagonist couple, hardly recognisable as the characters of the opera, in an asexuality closely related to the androgyny²⁹ which constituted one of the typical features of decadent symbolism. The artist places them front to front. Isolde’s profile image, distinguished by the long cape covering her like a tunic, is placed in the same plane as Tristan, next to him. Tristan, on his side, has long dark curly hair and is close in physique to the youths with androgynous features in many of his illustrations. They almost look like two theatre loving youths rehearsing the Wagnerian drama in a small improvised stage in which two draperies like a Japanese screen serve them as a curtain, decorated with some large fantastic flowers — a mixture between lotus and nenuphar. Isolde is presented in her condition of femme fatal in act one: seductive, arrogant, proud, and wrapped in a magnificent turkey tunic and medusa hair that unfurls in long clear curls down her back. The line of the horizon deserves special attention: there, the sea merges with a flock of birds presaging the end of the drama in which the union of the lovers takes place in the afterlife.

CAPTION (p. 46):

Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, 1871 - Venice, 1949)

Parsifal. On the Way to the Grail, act III, 1895

Published in *Hispania* magazine, No 17, Barcelona, 30 October, 1899, p. 210

Etching and aquatint, print 24.7 x 27.3 cm

The plate is kept in the Calcografía Nacional, Madrid

Copies in the Madrid National Library, Venice and Museo Fortuny Library of Catalonia, 05 (46.71 Bar) His Fol // Fons 1, 1899-4, 1902

Among the Spanish painters attracted by the Wagnerism of the end of the 19th century, there are two exceptional figures who can certainly be named as the most outstanding cosmopolitans of Spanish Wagnerism: Rogelio de Egusquiza, and his disciple in the Wagnerian theme, Mariano Fortuny y Madrazo. The latter was the typical figure of the modernist artist, embodying the Wagnerian notion of *Gesamtkunstwerk* (total work of art) in his own figure as a painter, engraver, photographer, set and costume designer, fabric designer and sculptor. He was son of one of the most illustrious names in international painting of the 19th century, Marià For-

tuny i Marsal, and grandson of a saga of painters, the Madrazo. He spent his childhood in Paris — after his father’s death in 1874 — protected by the circle of his father’s French and Spanish artist friends: Meissonier, Benjamín-Constant, Gérôme, Boldini. In 1889, he settled with his mother and sister in the Palazzo Martinengo, in the Grand Canal of Venice, an equally Wagnerian city. He had had a musical childhood, as can be seen in a small Fortuny-style scene painted by Egusquiza, *Concierto de familia* (1875/1878), where young Mariano is depicted playing the piano next to his mother. And it was to be Egusquiza himself who introduced him to the love for Wagner, and Fortuny y Madrazo would say of him years later:

Our friend Egusquiza as a painter and as a musician wanted to go to Bayreuth and he returned totally transformed and fascinated. He heard and saw only simple harmonies, severe lines, gray and austere intonations. That winter he did nothing more than repeat the myths and heroes of the Tetralogy. I, already an adolescent, was self-absorbed in those fantasies.

His early approach to *Parsifal* begins one year before his first journey to the Bayreuth Festival, in 1890. Fortuny, in the company of his mother and sister and friend Rogelio of Egusquiza, attended the Festival in 1891, 1892, 1894 and 1896, too. His visits to the *Festspielhaus* inspired in him an unusual interest for Wagnerian iconography that led him to break with the academic painting in which he had been working in his first years of art training. Thus, from the 1890s on, he would follow in the footsteps of the symbolist artists. The theme of *Parsifal* is recurrent in Fortuny y Madrazo from his first interpretations of the Wagnerian iconography, becoming one of his favourites. He treats it repeatedly throughout his production using diverse techniques: from tempera to engraving, from painting to set and costume design. Among the engravings in which we can appreciate the best of his Wagnerian production, we can highlight his *On the Way to the Grail*, produced in 1895-96 and published some years later in the magazine *Hispania*. In the foreground, Fortuny depicts the figure of Kundry, a character to which Fortuny y Madrazo devoted great attention, representing her in several works and in all the stages of her dramatic evolution in the opera: the Kundry of act I, wandering, with rough robes and protector of the community of the Grail and, especially, of Amfortas; the Kundry of act II, beautiful and exultant seductive woman who will try to punish the young Parsifal under her spell in her arms, and the Kundry of act III, penitent, annulled in her dramatic action after the act of baptism and the pardon of Parsifal — new king of the Grail — and, like Magdalena, penitent follower of the new Messiah.

In this case, it is the Kundry of act III, depicted in her penitent condition after her pardon and baptism. On this occasion she is dressed in a long tunic knotted by an esparto cincture, long dark hair dropping down her back, hands together in sign of prayer, walking slowly following the steps of Parsifal and Gurnemanz along the road that takes them to the temple of Montsalvat. Her appearance takes place in what is known as the transition scene — the same scene that was repeated in the first act, when Gurnemanz and Parsifal head toward the temple to contemplate

the Holy Offices. Fortuny follows the annotation in the libretto faithfully:

Gurnemanz has gone to pick up his Grail knight cloak. With the help of Kundry, she puts it on Parsifal. He solemnly takes up the lance and, followed by Kundry, goes with Gurnemanz, who guides them at slow pace. The landscape changes very slowly and becomes that of the first act, but from right to left. The three characters continue visible for some moments; then disappear when the forest fades away and some covered passages appear inside the rock.

Following the same pattern in the arrangement of the different visual elements, Fortuny produced two etchings and an oil on this same topic, which can be dated between the years 1895-1896 (engravings) and somewhat later, towards 1898 (the oil). The variants among them are minimal, and they only concern some formal traits of composition: from a greater synthetism in the first of the engravings —where the landscape surroundings of imposing vertical walls of stone and the tortuous road recall the romantic grandiloquence of Piranesi’s *carceri* — to the taste of Romanticism for the exaltation of nature before the human impossibility of finding their place, their home, in it, the human’s inferiority before creation that we find very subtly in this late Wagnerian work of Fortuny. Nature turns into music and art in the Wagnerian *Parsifal*. This path to Montsalvat, used for the transition between acts in Wagner’s opera, was practically impossible to stage, but it offers the artist a chance to translate the fantasy and grandiosity of music into their artistic materialization. In the pictorial version, it is significant how the figure of Kundry wears a tunic of intense red, loose black hair and arms in praying attitude, following almost somnambulant the chosen Parsifal who, with white cape and lance, appears in immaculate white, as the new officiant and king of the Grail. Kundry, therefore, is represented by Fortuny as the redeeming figure, although, by dressing her in red, she is marked as a sinner, the witch who will be absolutely destined to die. Parsifal has relieved her of her condemnation, but the fact that she walks far back in their return to Montsalvat confirms her non integration into the masculine and redeeming world of the Grail.

CAPTION (p. 49):

Fernand Khnopff (Grembergen-lez-Termonde, 1858 - Brussels, 1921)

Isolde, Tristan und Isolde, act I, c. 1905

Published in *The Artistic Illustration*, “Influential figures of Modern Art. Study head for the figure of Isolde, drawing by Fernando Knopff”, *The Artistic Illustration*, year XXVI, No 1346, Barcelona, 14 October,1907, reproduction cover p. 665, comment p. 674

Charcoal, pastel and chalk on brown paper, 49 x 35 cm

Patrick Derom Gallery, Brussels

Copy of the magazine in Library of Catalonia, 05 (46.71) Ilu Gfol (1907 N1305-1324.1326-1356)

The symbolist Fernand Khnopff, like a good number of the Belgian intellectuals and artists of the end of the century, was attract-

ed by Wagner’s music no doubt under the command and influence of Maurice’s Kufferath (1852-1919), outstanding music critic, orchestra director and later director of the Monnaie Theatre in Brussels, who became the voice of Belgian Wagnerism. Kufferath carried out prominent studies like *Le théâtre de Richard Wagner: de Tannhäuser à Parsifal. Essais de critique littéraire, esthétique et musicale*, Paris/Bruxelles/Leipzig: Fischbacher/Schott/Junne (several volumes, 1891-99), besides creating the Belgian section of the Richard Wagner Association. The atmosphere in Belgium was therefore favourable to explore and work under the influence exercised by the German master, not only in the musical field, but also in other fields of art. Thus, we shall see that the poet Émile Verhaeren (1855-1916), better known in Spain as the author — together with Darío de Regoyos — of the masterpiece *La España negra* (1888 and 1891), attracted by Wagner’s music, will accompany Khnopff in his pilgrimage to the Bayreuth Festival in 1886 (not in 1887, as has been commented, a year in which there was no edition of the Festival), to be present at the première of *Tristan und Isolde*, and also see *Parsifal*. But they were not the only ones attracted by Wagnerism; other contemporary artists like Jean Delville, James Ensor or Henry de Groux made interpretations of the Wagnerian iconography that are among the most interesting in the pictorial symbolist panorama.

Khnopff’s link with music is a constant in his production from that initial painting, still heir of realism, *En écoutant Schumann* (1883, Royal Museums of Fine Arts of Belgium) and very far from the symbolist stance that would characterize his better known works. Khnopff also made illustrations for the programmes of concerts offered by the *Les XX* group, as well as some portraits of musicians like that of the violinist Achille Lerminiaux, (1885, Van Gogh Museum, Amsterdam).

At the beginning of the century, Khnopff was working on Wagnerian iconography; in the present case, he centred on the female character of Isolde, a typical subject in the artist’s work, and, once again, with the figure of his sister, Marguerite Khnopff, identified as Wagner’s heroine. *Tristan und Isolde* was premièred on 10 July, 1865, in the National Theatre in Munich and, from that date, the Wagnerian drama had a special influence on the symbolist art and literary circles, from Péladan, the founder of the Rose + Croix, to Villiers de l’Isle Adam, Redon, Fantin-Latour, Egusquiza or Jean Delville, among others. The Wagnerian Isolde was incorporated into the art and musical panorama of his time as a new heroine and a prototype of free woman. In the psychological profile that Wagner gives in the libretto, Isolde appears with a seductive image; transformed into the perfect partner of the love game; she was wife of King Marke by day and, at night, she was Tristan’s lover. Her taste for pleasure makes her abandon herself and create two parallel worlds: the officialdom of the day, and by night, the madness of desire, of mystery in the world. She avoids all dangers; she is discreet in court and with her husband; she knows how to lie and plays a difficult role. For some mentalities, she could be said to fall into perversity, and it is exactly on this that the artistic and intellectual environment of the end of the century focuses its attention: on the game of perversities that is implicit in feminine sexual nature. Carnal desire, the voluptuousness of the character which is perfectly perceived on Wagner’s music, was very accurately interpreted by the artists.

Well, Fernand Khnopff was to be one of those artists who knew how to interpret this Wagnerian main character with her air of fatality, mystery and eroticism. Khnopff, who was accustomed to recreating the femme fatal prototype that populated the artistic iconography of the end of the century, embodied that prototype of perverse woman in his Isolde, who, surrounded by infinite mystery, emanated eroticism and sensuality in her pose. He only needed to present her head in the foreground to decipher all the mystery of the main character of the legend. She is enigmatic, ambiguous, with a latent eroticism underlined by her half-open eyes, her head tossed back, her half-open mouth, and placed in an atmosphere filled with silence, so common to the symbolist world. As was habitual in so many of his works, the artist pursued the search for the ideal of beauty, leaning on the world of the unconscious and the intellect, confronting the spectator with a superb play between the two and exhibiting an entire universe of suggestions. And it is just this that can be seen in this example, which is superbly adapted to the symbolic and enigmatic atmosphere in which Wagner supported his musical work. The artist strips Isolde of any additional element identifying her to us in the drama in the three known versions of it. He depicts her alone, in her uncontrolled sexual passion, in the night world from which her figure emerges. The traces of charcoal and pastel give the figure a perfect air of ambiguity.

In a comment that appeared in the Barcelona press together with the publication of this drawing, the anonymous Spanish critic indirectly emphasised these characteristics:

When one knows the *Tristan and Isolde* love story, the poem of the Round Table cycle that inspired one of Wagner’s most beautiful creations, the beauty of that bust of the outstanding German artist can be perfectly appreciated. The eyes, the lips, the attitude, everything breathes that sublime, superhuman passion of that woman in love who died next to her unfortunate lover’s corpse (*La Ilustración Artística*, Barcelona, 14 October, 1907).

This is, undoubtedly, one of the best interpretations of Isolde ever made, a reading that went beyond that irrational and passionate, feeble and modest woman who many academic artists of the moment insisted in interpreting (see the countless works by the followers of the English Pre-Raphaelites, among others).

Bayreuth Collections

CAPTIONS (p. 52-53):

W. Höffert (1832-1901), photographer

Anton van Rooy (1870-1932) as Wotan

Photograph, Bayreuth, 1899

Joaquim Pena Legacy, Library of Catalonia

Bayreuth Album, 1896

Annual publication, Eiberfeld, 1896

Library of Catalonia, 78 Fol C 35/28

Bayreuth, a small town of Bavaria, in the south of Germany, became the best place to go and pay homage to Wagner since it was chosen as the venue for establishing the theatre of the festivals. With the première of *Parsifal* in 1882, collectable objects began to be offered to visitors who went to see the operas. In them, the iconic image of the composer appeared, transformed into a model and spiritual father of several generations. Among the most sought-after objects to inform the traveller and keep them up-to-date with the programming of the festival, of the city, how to find accommodation, travel to surrounding areas, singers, etc. were the different *Bayreuth Guides* and *Bayreuth Albums*, which gave a multitude of details and of which several copies exist in the Joaquim Pena Legacy in the Library of Catalonia. The visitor prepared the journey months in advance, as the North American writer Mark Twain relates to us in his chronicle on Bayreuth, “At the Shrine of St. Wagner”, 2 August, 1891:

It was at Nuremberg that we struck the inundation of music-mad strangers that was rolling down upon Bayreuth. It had been long since we had seen such multitudes of excited and struggling people. It took a good half-hour to pack them and pair them into the train—and it was the longest train we have yet seen in Europe. Nuremberg had been witnessing this sort of experience a couple of times a day for about two weeks. It gives one an impressive sense of the magnitude of this biennial pilgrimage. For a pilgrimage is what it is. The devotees come from the very ends of the earth to worship their prophet in his own Kaaba in his own Mecca.

If you are living in New York or San Francisco or Chicago or anywhere else in America, and you conclude, by the middle of May, that you would like to attend the Bayreuth opera two months and a half later, you must use the cable and get about it immediately or you will get no seats, and you must cable for lodgings, too. Then if you are lucky you will get seats in the last row and lodgings in the fringe of the town. If you stop to write you will get nothing.³⁰

Concerning these albums, we can take as example one of the earliest editions, that of 1889,³¹ in which an entire series of articles for the further attention of the foreign visitor are included in the index of the edition, with translations into French, English and German. The publications were generally not too voluminous; some exhibited industrial bindings with decorations of volutes and geometric and plant motifs of the most accentuated rococo, or front pages in which an engraving with the composer’s image could be included and an interpretation of the *Festspielhaus* as central motif, as in the edition of 1896. They were of some sixty pages, with small essays on: “La ville de Bayreuth”, “Richard Wagner” (a brief approximation to the composer’s biography), “La salle des représentations scéniques”, “La série des oeuvres de Wagner qui seront représentées cette année”, “Biographies des artistes”, “Excursions dans les environs immédiates et au loin”, “Le retour”, and “Advertisements”, all this illustrated by engravings of the village of Bayreuth, the most outstanding buildings, the

theatre of the Festivals, the Wahnfried Villa — home of the Wagner family —; photographs of the main singers: Maternal Amalie, Therese Malten, Ernst Van Dyck, Franz Betz..., as well as of the musical directors: Hans Richter, and images of the places proposed for visits, such as Bamberg, Nuremberg, French Switzerland, Munich, Ratisbon or Kissingen. These offered outstanding information for all aficionados approaching the Festivals that year.

Wagnerian Postcards and photographs of Bayreuth singers

CAPTION (p. 55):

Joaquim Pena Legacy, Graphics Unit, Library of Catalonia

CAPTION (p. 56):

W. Höffert (1832-1901), photographer

Daughters of the Rhine, act I, *Das Rheingold*

Photograph, 1899

Joséphine von Artner, Adèle Morano, Luise-Geller Wolter

CAPTION (p. 57):

W. Höffert (1832-1901), photographer

Alberich, act I, *Das Rheingold*

Photograph, 1899

Fritz Friedrich (1849-1918), bass baritone

Other objects that could be bought when attending the Festivals included postcards like the ones the reputed Catalan Wagnerian Joaquim Pena collected for years when he went to Bayreuth. His postcard album with red covers entitled *Grüsse aus der Ferne* (in a literal translation “greetings from afar”), in which the majority of illustrators who in some moment addressed the representation of the Wagnerian dramas (essentially German artists) find their place, is kept in the Pena Legacy in the Graphics Unit of the Library of Catalonia. As he himself commented from the pages of *España Cartófila*, in 1902 his postcard collection reached a thousand copies.³² It included from artists who addressed the legends of *Tristan und Isolde* or *The Nibelungs* years before Wagner put music to them, like Ludwig Schnorr von Carolsfeld, to set designers like Josef Hoffmann (remember he was in charge of making the first sets for the première of *Der Ring* in Bayreuth, 1876) to so many other illustrators and designers who approached the Wagnerian iconographic universe from the 1870’s on and established the guidelines of this iconography. Among the editions included in this album, we find the complete series (nine postcards) of C. Ritter on the scenography of *Parsifal* in year 1882 in Bayreuth, entitled *Richard Wagner’s Parsifal von C. Ritter*; those of Josef Hoffmann, *Richard Wagner. Ring des Nibelungen von Josef Hoffmann. Wien*, with different scenes from *The Ring* of 1876, or there were also those who were committed to depicting the best known operas, like the series by M. H. Bayerle depicting the Hall of the Grail (*Parsifal*), Tannhäuser and Elisabeth (*Tannhäuser*) or Lohengrin and Elsa, all being published in Munich. Other authors represented are Michael Echter, with the cycle of the Nibelungs and *Tristan*

und Isolde; Hans Thomaschek; H. Fründt, with a series dedicated to *Rienzi*, *Tannhäuser*, *Der fliegende Holländer*, *Meistersinger*, etc. (centring on the female characters of each opera, very much in the *Art Nouveau* fashion with reminiscences of the style of Mucha); Max Lucas, Paul Bayer; Heinrich Heuschmann; Emil Schwalb; Hans Röhm; Ferdinand Leeke, and Franz Stassen, among others. Caricature is also present, with a total of approximately 39 different authors making allusion to Wagner’s life and operas; as well as those dedicated to the tourist propaganda of Bayreuth.

But we cannot forget the postcards with the photographs of the singers and directors of orchestra of the different productions programmed in the festivals, from Rosa Sucher interpreting Isolde, to Emmy Destin, who sang the role of Senta in the première in the Bayreuth Festival in 1901, or Cosima’s première of *The Ring* in 1896, where Alois Burgstaller made his début as Siegfried and Anton van Rooy played the role of Wotan, among others. These photographic portraits are for the most part albumen print postcards, with the size of cards corresponding to Boudoir (215 x 135 mm) and Cabinet (170 x 110 mm). Almost all the postcards are signed by W. Höffert (1832-1901), recognised photographer of the court of Dresden with photographic studios in the most important cities: Berlin, Köln, Potsdam, Hamburg, Leipzig and Hanover, among others.³³ He used to open his studio in Dresden for the celebration of the Festivals of Bayreuth annually from 1889 to 1903. The Joaquim Pena Legacy keeps a large number of these postcards dedicated to the productions of *Der Ring des Nibelungen*, *Tristan und Isolde* and *Der fliegende Holländer*.

CAPTION (p. 58):

Julio Antonio, *Monument to Wagner*, 1911

- 1 As Édouard Dujardin, director of the *Revue Wagnerienne (Wagnerian Revue)*, put it. Cited by Robert DELEVOY, *Diario del Simbolismo (Diary of Symbolism)*, Barcelona, Ediciones Destino, 1979, p. 18.
- 2 Wagner made a dozen trips to France. The most important were between 1839-1842 and 1859-1861.
- 3 Reproduced in the exhibition catalogue *Le Symbolisme dans les collections du Petit Palais*, Paris, Musée du Paris Petit Palais, 21 October 1988 – 19 February 1989, p. 68. My thanks to Dr Francesc Fontbona for the translation of Richard Wagner’s comment to the Prelude to *Lohengrin*.
- 4 Charles BAUDELAIRE (1821-1867), “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”, *Revue Européenne*, 1 April, 1861. The second part was published in pamphlet. Reproduced in Charles BAUDELAIRE, *El Arte Romántico*. “Richard Wagner y Tannhäuser en París”, translation and notes by Carlos Wert, Madrid, Felmar Publications, 1977, p. 229-256, (p. 233-234).
- 5 Ibidem. The second part was published in pamphlet.
- 6 The translation into Spanish was published in *Dramas musicales de Wagner*, preceded by a letter-foreword by the same author (the same one addressed to Federico Villot), vol I, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, 1885, pp. v-liv.

7 Henri FANTIN LATOUR, *Around the Piano or The Wagnerites*, 1885, oil on canvas, 160 x 222 cm, Musée d’Orsay, Paris. Sitting from left to right, the group of outstanding Wagnerites defenders of his work in France: Emmanuel Chabrier, Edmond Maître, Amédée Pigeon; and standing from left to right: Adolphe Jullien, Arthur Boisseau, Camille Benoît, Antoine Lascaux, Vincent d’Indy.

8 For a closer review of French Wagnerism, see Martine KAHANE & Nicole WILD, *Wagner et la France*, exhibition catalogue, National Library - National Theatre of the Opera, Paris, Ed. Herscher, 1983.

9 For further research into the reception of the Wagnerian theatrical and theoretical model in Europe, see the study of Timothée PICARD, *L’Art Total. Grandeur et misère d’une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR, Presses Universitaires of Rennes, 2006.

10 Their writings were points of reference for other European musicians and artists; in fact, the French Wagnerian bibliography would be the starting point for many of the intellectuals who approached Wagnerian studies in the 1890s. Paris was also consolidated as the artistic Mecca for the development of European artistic Wagnerism, although starting from 1882 on it would take turns with Bayreuth and its Festivals in the direct influence in other countries. In this respect, the book published in Paris that was part of the Wagnerian library of Joaquim Pena and which presented a compilation of the Wagnerian bibliography appeared in France and abroad can be highlighted: BC, Secció de Music, M 6981/22. <http://www.bnc.cat/Exposicions/Wagner-col·leccionat-per-Joaquim-Pena/Continguts-de-l-exposicio>. See also *Bibliographie Wagnerienne Française*, rédigée par Henri Silège. en France et a l’Etranger depuis 1851 a jusq’a 1902, Paris, Librairie Fischbacher, 1902, at <http://archive.org/details/bibliographiewag-00sil>.

11 In Joséphin Péladan, préface au *Théâtre complet de Wagner*, Paris-Geneva, Slarkine, 1981, p. XII. Cited by Timothée PICARD, op. cit., p. 84.

12 Catherine MASSIP & Élisabeth VILATTE, “Les principaux ‘illustrateurs’ du Ring”, in *Wagner, le “Ring” en Images: autour de la collection Bruno Lussato*, exhibition catalogue, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994, pp. 57-63.

13 One of the first guides to appear before the public for a foreign visitor was that of Constantin WILD, *Manuel pour les visiteurs de...*, Leipzig, C. Wild, 1894.

14 We can see a good example of it in the Legado Joaquim Pena (Joaquim Pena Legacy), Unitat Gràfica (Graphics Unit), Biblioteca de Catalunya (Library of Catalonia), that has a good number of portraits of Wagnerian directors in the form of postcards: Franz Beidler, Karl Muck, Siegfried Wagner, Franz Fischer, Richard Strauss, etc.; see http://cataleg.bnc.cat/record=b2518589~S13*cat. In the exhibition *Imatges de L’anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner* (Images from the Ring of the del Nibelung. The Bayreuth of Richard Wagner), which I curated for the Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia, April-May 2007, on the occasion of the première of the production of *El anillo* (The Ring) by La Fura dels Baus, I

offered a careful selection of these postcards of the Bayreuth singers. See exhibition catalogue.

15 Francisco M. TUBINO, “Una excursión a Bayreuth. El *Parsifal*” (An excursion to Bayreuth. *Parsifal*), *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, No 37, 8 October, 1882, pp. 199 & 202.

16 *Parsifal von Richard Wagner*, Bayreuth, Kunstverlag von Heinrich Heuschamnn *Jung* in Bayreuth, s/f. (c. 1888), Legado Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya. See the on-line exhibition of the Biblioteca de Catalunya, *Wagner col·leccionat per Joaquim Pena* (Wagner collected by Joaquim Pena), curated by Rosa Montalt in consultation with Francesc Fontbona, May-June 2013, ámbito 6, “Col·lecció wagneriana”, at <http://www.bnc.cat/Exposicions/Wagner-col·leccionat-per-Joaquim-Pena/Continguts-de-l-exposicio>.

17 Hans Paul von WOLZOGEN (1848-1938), writer and philologist. He went to the first festival in Bayreuth in 1876 having already published works like a *Thematic Guide through Music for the Festival of Richard Wagner “The Ring of the Nibelung”*, Leipzig, 1877. He was called to Bayreuth by Wagner in 1877, to take charge of the writing of the *Bayreuther Blätter* (1878-1938), the promotional organ of Wagnerian music and ideas in the world, which he directed until his death.

18 See the exhibition catalogue *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, curator Paolo Bolpagni, Venice, Palazzo Fortuny, 8 December, 2012 - 8 April, 2013, Fondazione Musei Civici di Venezia, Skira editore, 2013.

19 Aureliano DE BERUETE Y MORET, *Rogelio de Egusquiza. Pintor y grabador* (Painter and engraver), Madrid, Publishers Blass, 1918.

20 I have already treated this topic previously in the exhibition catalogue of *La vida y la muerte de Tristán e Isolda por Rogelio de Egusquiza (1845-1915)* (The life and death of Tristan and Isolde by Rogelio de Egusquiza), exhibition catalogue, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (Asturias Museum of Fine Arts), 2007, p. 10-17.

21 See the exhibition catalogue *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, Museo de Bellas Artes de Santander (Santander, Marcelino Botín Foundation, Santander Museum of Fine Arts), 1995.

22 “Le Salon de Joséphin Péladan. Salon National et Salon Julian” (The Joséphin Péladan Hall. National Hall and Julian Hall), in *La Décadence Esthétique*, Paris, 1890, p. 51.

23 See the study of Georges SCHURCH, “La *Revue Wagnérienne*” (The Wagnerian Revue), in the exhibition catalogue *Richard Wagner. Visions d’artistes. D’Renoir à Anselm Kiefer* (Richard Wagner. Visions of artists. From Renoir to Anselm Kiefer), curator Paul Lang, Musées d’art et d’histoire Museum of Art and History, Geneva-Paris, Somogy Publications, 2005, pp. 41-46.

24 Houston Stewart Chamberlain had a prominent role in the Wagnerian initiation of the Swiss set designer and theoretician Adolphe Appia and the Catalan modernists, especially among the members of the *Associació Wagneriana* and above all on Joaquim Pena, who carried out the translation of Chamberlain’s capital work for Wagnerism: *The Wagnerian drama* (Associació Wagneriana, Barcelona, 1902). Equally, most Spaniards who travelled to the Festivals had Chamberlain as a

friend who as well as coinciding in their defence of Wagnerism offered his direct contacts with the Wagner family.

25 <http://archive.org/details/richardwagnersav00jull>.

26 See the exhibition catalogue *Henri Fantin-Latour et Richard Wagner*, Musée des Beaux Arts de Nantes, Cyrille Sciamia, 2008.

27 Cited by Alexandre of Riquer, “Aubrey Beardsley”, *Juventut*, Barcelona, year I, No 1, 15 February, 1900, p. 6-11, (p. 10).

28 Alexandre of Riquer, in the article written on Beardsley for the magazine *Juventut*, described the book *La Mort d’Arthur* as being under the influences of Japonism and of pre-Raphaelism that were so present in Burne Jones; about this scene he writes: “the toast of Tristan is an extremely rich ‘Japanizing’ ornamental page,” *ibidem*, p. 7.

29 For the topic of the androgyne, see the study of F. C. LEGRAND, “El ideal andrógino en la época de los simbolistas” (The androgynous ideal in the time of the symbolists), in the exhibition catalogue *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides* (Symbolism in Europe. Nestor in the Hesperides), Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, p. 123-136.

30 Mark TWAIN, “At the Shrine of St. Wagner”, at <http://www.archivowagner.com/indice-de-autores/167-indice-de-autores/t/twain-mark-1835-1910/444-en-el-altar-de-san-wagner#sthash.tgHElvQa.dpuf>.

31 *Bayreuth Album, 1889*, Berlin, Verlag von Haasenstein & Vogler, Typ. Sam Lucas, Elberfeld, 1889.

32 Joaquim PENA, “La tarjeta postal wagneriana” (The Wagnerian post card), *España Cartófila*, II, Barcelona, 1902, p. 128.

33 See the study by Ricard MARCO, “Joaquim Pena i la projecció d’imatges wagnerianes amb llanterna màgica”, in the exhibition catalogue *Imatges de l’Anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, curator Lourdes Jiménez, Valencia, Generalitat Valenciana, Palau de les Arts Reina Sofia, April-May 2007, p. 14.

THE ARTISTIC RECEPTION OF WAGNER IN SPAIN (1876-1914)

Lourdes Jiménez

Richard Wagner’s name began to sound with force in Spain starting from the 1870s, when one of his operas, *Rienzi*, premièred at the Teatro Real de Madrid (1876) and the reception and dissemination of his art and music theories was undertaken mainly by the press and in elite circles of recognised intellectuals, such as the Wagner Society (Sociedad Wagner) in Barcelona, constituted in 1874. The first images appeared in the press and illustrated magazines of the time like *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística* or *La Ilustración Española y Americana*, among others, which initially simply reproduced the Wagnerian iconography that had emerged in the Bayreuth theatre and had spread thanks to new reproduction techniques like photoengraving. Another key factor for the diffusion of Wagner’s music and aesthetics was the premières of his operas in the main lyrical theatres in Spain: the Real in Madrid and the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, with works such as *Lohengrin*, *Der fliegende Höllander*, *Tannhäuser*, *Die Meistersinger...*

The key moment, though, of Spanish Wagnerism took place with the première of one of his more representative works, *Die Walküre*, which was performed in 1899 both in Barcelona and Madrid, it being from this moment that his music and his art theories were accepted.¹ It is from then on when the characters and the rich iconographic universe of his operas are both popularized and caricaturised. Caricatures of the composer, of the characters in his operas and even of the attending public appeared in illustrated magazines and the press. Also at this time, the first criticisms appeared in the press, like those of Joaquim Pena in *Juventut* demanding greater respect for the première of the works (set design, stage equipment, singers and cuts in the duration of the operas, etc.).

The second phase in Spanish Wagnerism includes from 1899-1900 to 1914 when there is complete acceptance of the composer’s works and art theories. Now, the identification and translation from Norse mythology and the popularity reached by the musician and his rich iconographic universe expands to all social layers, passing from being a minority and elitist cult to the maidservants being called “Valkyries”. Wagner now enters a period of popular mythification. Catalan modernism makes a good part of the artistic ideology of the total work of art its own, and Wagnerism becomes equated with modernism, as well as, in the Catalan case, with the nationalist ideology, as demonstrated by a good part of the criticisms and illustrations that appeared in the press, especially in magazines such as *L’Esquella de la Torratxa*, *Cu-Cut!*, *Papitu*, *Juventut...* Gaudí and Wotan become one same person in the pages of the monographic about Wagner published in 1910 in the

pages of *L’Esquella de la Torratxa*; the mountain of Montserrat would be broadly equated with the Montsavalt of Wagner’s *Parsifal* and was to be interpreted that way by the artists (Adrià Gual, Oleguer Junyent). These years saw the creation of Wagnerian Associations like that in Barcelona, established in October of 1901 in the well-known modernist tavern of *Els Quatre Gats*, where people like Joaquim Pena, Antoni Ribera or Geroni Zanné performed an outstanding piece of work in the development of Wagnerism in Catalonia. In Madrid, it was not until as late as 1911, after the première of *Tristan und Isolde* at the Teatro Real, when the great boom of Wagnerism took place, represented by fervent followers of the musician like Félix Borrell² or Agustión Lhardy and presided over by the Duke of Alba; a movement which, in its first months, had a large number of followers, among them well-known artists like the renowned landscapist Aureliano de Beruete y Moret. In these years, the most representative works of the composer’s aesthetics were gradually premièred, alternating with the rest of his works in the programming of the lyrical theatres, from *Tristan und Isolde* to *Der Ring des Nibelungen* and the long awaited première, in 1913-1914 (Barcelona and Madrid), of *Parsifal*. Many were the artists who approached Wagner’s work during these years, sympathetic or not to the German master’s music, and adapted it to all the arts. The Valencian group, with the artist Cecilio Pla and writer Vicente Blasco Ibáñez, was very receptive to the interpretation of Wagner’s work, but so were Muñoz Degrain, José Benlliure, Agustín Lhardy, Félix Borrell, Aureliano de Beruete (father), Rubén Darío, Jacinto Benavente, Valle Inclán, Alexandre de Riquer, Joan Maragall, Adrià Gual, Pau Roig, Josep María Xiró, Josep Clará, Julio Antonio, Josep M. Sert, Oleguer Junyent, Amalio Fernández or the cosmopolitan Rogelio de Egusquiza and Mariano Fortuny y Madrazo, who, among many others, were attracted by the enormous fascination that the genius from Leipzig exerted, the German musician who would bring the Nordic fog to the Mediterranean.

CAPTION (p. 61):

Julio Antonio (Móra d’Ebre [Tarragona] 1889 - Madrid, 1919)

Mask of Wagner, c. 1912

Bronze, 33 cm

Museum of Modern Art, Diputació de Tarragona

The young sculptor Julio Antonio, established in Madrid, and regular at the Café de Levante meeting place for the art, music and literary intelligentsia in Madrid, was the person commissioned in 1912 to put up a monument homage to Richard Wagner that the members of the Wagnerian Association of Madrid projected in the Parque del Oeste (or Western Park). Julio Antonio, who had had almost no previous contact with the composer’s music, was accompanied to the Lyric Theatre by his friend doctor Gregorio Marañón, a member of the Wagnerian Association, to get inspiration for the monument: “Now I want to see Wagner prints; now I will be able to understand them,”³ he commented at the end of the concert.

Other monuments to Wagner had already been commissioned

in Europe, like the very well-known one by Gustav Eberlein in Berlin (1901-1903) — widely diffused in the Spanish press —, in which Wagner appears surrounded by the figures of his main characters. But other projects had also been carried out previously in Spain, like the one presented by the Majorcan architect Francesc Roca i Simó in the National Exhibition of 1904, which obtained a third class medal.⁴ Eventually, Julio Antonio opted for producing a monument which was close to a pantheist aesthetics of pagan origin (semi-nude, pensive, erected on a great rock surrounded by nature),⁵ a sculpture set which took up the idea of the monument to Beethoven built by Max Klinger for the exhibition of Vienna in 1902. Similarly to it, he even projected the use of different precious materials like ivory and jet eyes; fire gilded cloak; bronze body; copper teats, mouth and fingernails...⁶

Testimonies of the time, like that of Margarita Nelken and Tomás Borrás, give a good account of the interest awakened by this monument, in which Wagner becomes:

the Sphinx, the colossus of Rhodes, (...) prolonged in this monument without distinction of times or spirits. As they did, the “Wagner” of Julio Antonio symbolizes — without symbols or allegories — such an indestructible force that it ends up being natural like the mountains and the rocks. And no other modern monument has symbolized this.⁷

The sculptor began to work with very schematic sketches (currently in the Museum of Modern Art, Tarragona Provincial Council, where a total of six sketches are preserved, some very schematic ones, although among them there are several ones which coincide with the final project). The definitive monument was of colossal scale and its draft outline was 94 cm high (it is currently kept in the museum). Julio Antonio was going to begin the monument with an eight metre clay model that was to be transferred to the Codina Brothers Foundry where the definitive work was to be cast. The beginning of First World War put an end to the project; the work was not finished given the refusal of the Wagnerian Francophiles to continue giving money to erect the monument to the composer. Julio Antonio’s attempts to finish his work were frustrated, in spite of investing his own money and work, due to the time that passed and because the drying of the clay of his work created the danger of collapse. Finally, he was forced to destroy it in blows, with only the already-finished bust⁸ and the reduced model in bronze surviving.

To conclude, I would like to cite the contemporary opinion of Tomás Borrás on Julio Antonio’s monument, which for him was superior to that of Beethoven projected by Max Klinger in Vienna, because it had been able to transmit the expression of the creative artist’s suffering — “He is the Genius next to God”:

The Wagner that Julio Antonio has engraved for the Western Park is grandiose, suggestive, pure spirit. A high rock, a cliff, a peak, the summit of geniuses and of eagles. On the summit, the musician appears. He is naked, and only a robe covers his thighs and legs. Wagner is leaning slightly forward, as if surprising the harmonies that spring from the deep valleys that dominate his life. He reaches out a hand

— he is going to take his prey. With his other hand, he leans on the rock — he doesn’t want to abandon his place near the heavens. His chest sags, beaten by the air of the free spaces. His head is bathed in blue. His hearing hears and his eyes look. He is the Genius next to God.

He gives a religious impression, the same impression that one feels before an Egyptian or Chaldean sculpture. It is a statue for thought. That statue would be sung for the sensation of divinity and enthusiasm it communicates. I know that any other sculptor would have given Wagner a large cape and beret. This is the difference between an artist and a mechanic of art. The artist exalts intimate conditions. The practical artist copies external appearances. In Julio Antonio’s work, he is the Musician, the Creator, the Ruler. In Klinger’s statue of Beethoven, erected in Berlin, Beethoven is the citizen who is called so.

The head is sublime. It is a head in which the painful rumour of music generation sounds inside. I have brought my hearing closer.⁹

CAPTION (p. 64):

Pau Roig, *Lohengrin*, 1900

- 1** In the case of Madrid and the artistic reception of Wagner, see the doctoral thesis of Patricia CARMENA DE LA CRUZ, *Música y pintura. La estética wagneriana en España, Madrid, 1890-1915* (Music and painting. The Wagnerian aesthetic in Spain), 2 vols., Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, 1998.
- 2** See Félix BORRELL, “El Wagnerismo en Madrid” (Wagnerism in Madrid), and Valentín de ARIN, *Biografía de Ricardo Wagner. Conferencias leídas en el Teatro de la Princesa el día 4 de mayo de 1911* (Biography of Richard Wagner. Conferences read on 4th May 1911 in the Theatre of the Princess), Madrid, Asociación Wagneriana de Madrid, Imprenta Ducazcal, 1912.
- 3** Cited in Lucía GARCÍA DE CARPI, *Julio Antonio, monumentos y proyectos*, Madrid, Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, No 5, 1985, p. 29.
- 4** Project of monument to Wagner in the Architecture section, figure with number 1176 in the catalogue (Height: 1.20 x 2.80; Plane: 1.00 x 0.90 cm), *Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1904* (Official illustrated catalogue of the General Exhibition of Fine arts and Art Industries of 1904), Madrid.
- 5** This was very much in the aesthetics of the time; from pantheism to the Nietzschean philosophy of the superman, they were topics interpreted by the artists of the turn of the century, especially by figures like Xiró.
- 6** Tomás BORRÁS, «Arte y Letras. El Wagner de Julio Antonio» (Art and Literature. Julio Antonio’s Wagner), *La Tribuna*, Tuesday, 12 August, 1913, p. 2.
- 7** Margarita NELKEN, “Julio Antonio”, *Museum*, No 12, vol. V, Barcelona, 1916-17, p. 450.

8 This sculpture is currently exhibited in the rooms of the permanent exhibition of the Museum of Modern Art in Tarragona, dedicated to Julio Antonio’s work and accompanied by some of his preliminary drawings. <http://sae.altanet.org/houmuni/web/mamt///noticies/view.php?ID=304>.

9 Tomás BORRÁS, “Arte y Letras. El Wagner de Julio Antonio” (Art and Literature. The Wagner of Julio Antonio), *La Tribuna*, Tuesday, 12 August, 1913, op. cit.

WAGNER AND THE CATALAN MODERNISTS

Lourdes Jiménez

Modernism and Wagnerism go hand in hand in Catalonia, and both represent that vital attitude, that militantly innovative position that the group of modernist youths from the 1890s professed. Gual, like many other artists of his generation, found himself immersed in this Wagnerian fever that shook the Catalan intelligentsia from the moment of those first bars of Clavé in the Camps Elisis Gardens in Barcelona on 16 July, 1862, with the *March and chorus of the song contest* from *Tannhäuser*. The magazine *La España Musical*, from 1866; the initial Wagner Society in 1874, with outstanding members like Felipe Pedrell, Claudi Martínez Imbert and Antoni Opisso, and later the biographical work and diffusion of two prominent figures of Catalan Wagnerism like Joaquim Marsillach and José de Letamendi, placed the first foundations of this popularisation of the “music of the future”.¹ This stage coincided with the recovery of the sense of identity which appeared in Catalonia under the name of the *Renaixença* (Renaissance), which takes Wagner’s work as an emblem of the reencounter of a people with their cultural roots.² But one thing is to speak of the musical reception of a select group of intellectuals, who were a complete minority compared to the Italian and French operatic tradition of those years, and another is to analyze in what form the Wagnerian iconography arrived in Catalonia and how it was received by the artists and then incorporated into their plastic and thematic repertoire.

The reception of Wagnerian iconography has two key moments.³ The initial period is that of the popularisation of his work (1882-1899), marked by the premières of the romantic operas *Lohengrin* (1882) in the Teatre Principal, and *Der fliegende Holländer* (1885) and *Tannhäuser* (1887) in the Teatre del Liceu. A this point, graphic reception of the composer’s work (iconography of his operas, legends relating to them, portraits of the musician, friends, key places of Wagnerism, etc.) depends mainly on the work of German artists, for the most part published in the 1980s and 1990s in the main illustrated magazines like *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística*, *Arte y Letras*, and the Madrid *La Ilustración Española y Americana*.⁴ Numerous pieces of news were published around Wagner in key dates in the composer’s artistic career such as the première of the cycle of *Der Ring des Nibelungen* (1876) in the Bayreuth Festival Theatre or that of the composer’s last work *Parsifal* (1882), besides informing of his death in 1883 in Venice. These were the subject of a good part of the imagery diffused through photogravures that circulated in the main publishing houses and illustrated newspapers, besides being circulated massively in the Bayreuth *Festspielhaus* which, in those initial years, became a large marketing company for the artistic diffusion of the master’s work (postcards, albums of engravings, monographic books on his work, pencils, ties and numerous memora-

billia that the most avid collectors could acquire, as was the case of Joaquim Pena).

The first graphic translations of Wagnerian work were not original works by Catalan artists, but reproductions of the composer's portraits, of scenes represented in the Bayreuth theatre or reproductions of the performances of the musician's operas on the stage of the Liceu theatre made by draughtsmen working for the newspapers and illustrated magazines. People like Alexandre de Riquer, Jaume Pahissa, Josep Passos, Gómez Soler or Manuel Moliné head a long list of authors that were to faithfully reflect the aesthetics of the German artists and, especially, those from the Bayreuth *Festspielhaus* who codified the accepted iconography spread by the artistic circle close to the composer and the Festivals.

Besides this plastic reception, however, the attitude of the first modernist artists to the Wagnerian phenomenon was that of a vision lacking all transcendentalism (contrary to that of the later generation), as when Rusiñol wrote in his review column for *La Vanguardia*, "Desde el molino" (From the mill), about having seen a Chaldean Wagnerian drama by Sar Péladan or he commented on a *Lohengrin* witnessed at the Paris Opera. And yet, one year later, Rusiñol, who himself belonged to that first modernist generation, on his return to Barcelona organized the so called *Festas modernistas de Sitges* (modernist parties in Sitges) (five in total: 1892, 1893, 1894, 1897 and 1899), where he imitated, in a somewhat humorous key, the meetings of the group of the French Rosicrucians or the "pilgrimages" of the fanatic Wagnerians to Bayreuth, as the newspapers well reported. And we must not forget that the first Catalan opera with clear Wagnerian influences, *The Fada* (The Fairy), with music by Enric Morera and lyrics by Jaume Massó i Torrents, premièred in the penultimate modernist party, that of 1897. Another key moment for the beginning of artistic modernism in Barcelona was that of the exhibition of Santiago Rusiñol, Ramon Casas and Enric Clarasó in the Parés Gallery on their return from Paris on 29 October, 1890, an original party for the celebration of the act was offered in which:

the majestic notes of *Tannhäuser* filled the hall and moved the soul with the delicate contrasts of chiaroscuro, the soft modulations that the artist drew out of the difficult instrument like complaints and sighs of a lively and bereaved being. Amidst that religious silence, Wagner's sublime harmonies infused the soul with intimate delight, in which all the aesthetic enjoyments had their place.

Another even more emblematic place, if it is possible, of Catalan artistic modernism was the *Els Quatre Gats* tavern, inaugurated in 1897, promoted by Casas, Rusiñol, Utrillo and run by Pere Romeu. Multiple artistic activities were offered there: exhibitions of paintings, performances of marionettes and Chinese shadows, concerts, etc. It was in the tavern itself where, on Saturday 12 October, 1901, Barcelona's *Associació Wagneriana* (Wagnerian Association) was constituted.

After this initial moment, one can affirm that the great period of Wagnerism was between 1900 and 1914, beginning in 1899 as a key date after the premières of *The Valkyries* and *Tristan and Isolde*

de in the Liceu theatre. Both premières had important repercussions not only among the young postmodernist generation, people like Adrià Gual, Josep María Xiró, Josep María Sert, Joaquim Torres García, Oleguer Junyent, Feliu Elías or Lluís Masriera among others (belonging to that second period of Catalan artistic modernism), but also among the general public.

At this time, that special symbiosis of Wagnerism-modernism takes place in which the youngest artists integrate the German composer's iconography into their works, demonstrating full acceptance of his subject matter and his art theory. Almost all the examples to be cited take place at the beginning of the century, exactly in those inaugural years when Wagnerian fervour had reached all corners, from infantile dressing-up parties with girls dressed as Valkyries, to the carnivals where it was customary to find disguises of Wotan, Lohengrines and cavalcades including the Wagnerian virgin warriors, as well as so many other examples that could be mentioned. Popularisation went together with the most absolute idealisation of the composer and his work, as we see in a caricature published in the satirical weekly *Cu-Cut!* (1905) on the occasion of the première in Barcelona of his opera *Der Meistersinger von Nürnberg*, which attained great success perhaps due to the proximity of the characters that populate the composer's comedy, the only one in his catalogue.

After all that has been said, one may conclude that Wagner became an important figure of the modernist ideology on the basis of the following premises: his global concept of artistic creation, the so-called *Gesamtkunstwerk* or total work of art; the identification of the nationalist mythology exhibited by Wagner in his musical dramas — drinking from the springs of Romanticism — with Catalanism; his recovery of medieval legends; his rebellious attitude before society transmitted to the anarchism of the end of century and with which the working class of the time identified; his artistic ideology, with the artist's condition as a hero of modern times, transforming his fellow colleagues into participants of a certain type of "religion" where Wagner was considered as the great Redeeming Father — as can be demonstrated with the incorporation to the forefront of Wagnerism of the musicologist Joaquim Pena (1873-1944), who comes to revere the musician's figure, especially after the creation of the *Associació Wagneriana* (1901). Thus, the influence of the German plastic arts and fundamentally of the iconographic universe exported from Bayreuth became the main reference point of the artistic imagery of Catalan Wagnerism. Besides all this, Wagner's name was also tied to the regeneration of music, to the ideas of the Europeanisation of Catalonia compared to the Spanish state, to the origins of popular theatre and to idealism, from which plastic and literary symbolism derives:

But until now the most transcendental crystallisation in contemporary art I find of this pairing of aesthetics and "Argonautism" of human finality is the grandiose and divine work of Wagner's *Ring of the Nibelung* (...) With Wagner, music comes to be the interpreter of the inevitable, and the manifestation is so wonderful and surprising that the other dramatists of this century (excepting Ibsen) are puppet-play authors.⁵

Without entering into particulars, among the many examples that can be cited of the Wagnerian premises identified with artistic modernism from 1900 on, one of the clearest ones may be the Wagnerian concept of total work of art, which was applied to several instances of modernist architecture, such as the Cercle del Liceu, with its major refurbishment of 1902 which was guided by the determination of the president of the entity to integrate major artists of Catalan modernist art like Ramon Casas, Alexandre de Riquer, Gaspar Homar, Josep Pascó and Oleguer Junyent, among others. The same can be said of the work of the architect Domènech i Montaner in the construction of the *Palau de la Música Catalana* (1905). Besides this relationship of Wagnerism with architectural spaces, Wagner's idea of the total work of art was also implicit in other many experiments undertaken on a smaller scale, like that of the creation of the *Sala Mercè* (Mercè Hall) (1904) by Lluís Graner and Adrià Gual, in which shows are offered under the motto "Synthesis of all the arts: cinematograph, plus music, plus declamation", or the later instance the *Espectáculos y Audiciones Graner* (Graner Shows and Auditions) at the Teatro Principal (1905-1907), where the same scheme was repeated. In a similar way, the initiative undertaken by the modernist musician Enric Morera with the *Teatre Líric Català* (Catalan Lyric Theatre) (1901), where they premièred Catalan lyrical works of modernist authors like Enric Morera, Joan Gay, Joan Lapeyra, Enric Granados, Santiago Rusiñol, etc., also fell within the parameters of the integration of the arts.

From 1900 on, the production of works with Wagnerian themes by the young modernist artists made a jump from the illustrated magazines to integration in architectural works, also reaching the ornamental arts, although it should be qualified that the decorative works with this particular iconography were to be tied to architecture of eminently musical character, such as Cassadó & Moreu's house of musical instruments and the *Associació Wagneriana*, the stain-glass windows of the Cercle del Liceu and the Palau de la Música Catalana or the Liceu theatre itself. The themes chosen to adorn all these places were *Lohengrin* (1900), *Tristan and Isolde* and *Parsifal* (1903-1904), *Der Ring des Nibelungen* (1905) and *The Valkyries* (1905 and 1909), as well as the iconography of the composer.

CAPTION (p. 71):

Francesc Soler i Rovirosa (Barcelona, 1836-1900)

Tristan and Isolde, act I, 1899

Sketch

MAE, Institut del Teatre, Barcelona

On 8 November, 1899, *Tristan and Isolde* premièred in Barcelona, a musical drama in three acts by Richard Wagner with a total of twelve performances conducted by musical directors Colonné and Georges-Eugèn Marty and with a cast headed by the Italian soprano Ada Adini as princess Isolde — she would interpret a prominent character once again with the role of Brünnhilde in the theatre of the Rambla that same year. 1899 was indeed a great year for the German musician's popularisation in the city: two of

his most emblematic and representative works *The Valkyries* and this *Tristan* opened in an important wager by the impresario Albert Bernis⁶ to further consolidate the Wagnerian repertoire in the Catalan capital, Barcelona, making every effort with technical and human material when presenting these more advanced operas of the repertoire. On this occasion, he was lucky to be able to count on the mastery of set designer Francesc Soler i Rovirosa, "mestre Soler", as he was known by all the artists.⁷ Soler, sixty-three, had great experience and enormous successes behind him, but this work was going to be his last set design⁸ for a Wagner opera commissioned by Albert Bernis, impresario of the Liceu and a good friend of his. In the moment of production of the decorations for *Tristan*, Soler i Rovirosa was in full creative maturity, incorporating all the new scenic formulas and technical improvements in staging into his work. To do so, in the summer of 1899 he was sent by petition of his friend the young Wagnerian Joaquim Pena and the impresario on a study trip to inspect firsthand and in situ the Wagnerian set designs in their model place, the Bayreuth *Festspielhaus*. In this visit to the Wagnerian temple, he was able to attend the performances offered that year of the cycle of *The Ring* (eight in total), *Parsifal* (seven) and *Meistersinger* (five),⁹ although he was not able to see *Tristan and Isolde*, which was not programmed that season. Besides this, he also shared experiences with the best machinists in the *Festspielhaus*, like Friedrich Kranich, director of stage machinery at the Bayreuth theatre, from whose relationship a postcard dedicated to Soler i Rovirosa is kept in the Joaquim Pena Legacy: "Pour Mons. Soler y Rovirosa de Souvenir. Bayreuth, 28 Jul. 1899. Fr. Kranich (Fig. 1, p. 70).¹⁰

As a result of that trip, on his return, Soler received the commission to write a paper recalling "my scenographic impressions" for the Managing Board of the Society of the Grand Theatre of the Liceu.¹¹ Soler i Rovirosa pointed out that "I particularly wished to visit Bayreuth, and see and hear Wagner's colossal work *in his own house* as it were."¹² He begins by making comparisons of the Bayreuth stage with the French theatres and the Liceu itself, and he observes that the advantage of the German theatres (Munich and Bayreuth):

rests in the interior proportions of the stage in relation to the dimensions of the proscenium arch; in relation to the staging of the decorations and the scene change or mutations. (...) The going up and coming down of curtains, backdrops and openings; the making them move by means of very well balanced counterbalances; the drops or clothes which, being very simply executed, imitate the clouds producing a complete illusion; the fact of making an entire decoration run horizontally, in the way of one of those so called *panoramas of movement*, all this, it has to be admitted, is carried out with a simplicity and artistic precision that we have still not managed to reach.¹³

Above all the other novelties seen in Bayreuth, the Catalan set designer surrendered before "their very notable lighting system":¹⁴

I should say that the brilliant effect produced by most of

the theatre stages in Germany, and of the works that are performed in them, is many times due to the darkness, or little less, that reigns in the hall during the performance.¹⁵

And this darkness in the hall would be what Soler i Rovirosa applied to his sets for the première of *Tristan and Isolde*, suppressing the backcloths and installing focuses of electric light in the gridiron that, from the darkness of the room, transform the stage into a mysterious magic box, both close and distant at once.

On this occasion, all the decorations were made by Francesc Soler i Rovirosa, despite it being customary for several set designers and workshops to participate.¹⁶ The first act (Fig. 2, p. 71) represents the sea and the deck of Tristan's ship during his voyage from Ireland to Cornwall. In the foreground, we see the tent made of tapestries hiding Isolde and Brangäne from the rest of the members of the crew (sailors, Kurwenal — Tristan's servant — and the knight himself), who can be glimpsed at the bottom of the prow of the ship. We move in the stylistic coordinates of the prevailing realism in set designs in Barcelona and, by extension, those of the French and German theatres. The artistic background of this sketch recalls the diorama, where in a horizontal structure all the elements are aligned from the foreground of Isolde's tent, filled with tapestries, to the bridge where the sailors are resting and the helm steered by Tristan. This composition by Soler is characteristic of his staging work, with an atmosphere suggested through transparencies of graded brightness (the impression of marine fog is very accurate), the colours modulated in very subtle gradation, with red, ochre and blue tones standing out, and with a romantic sensitivity animating the whole scene. And yet it very much resembled the original set designs of *Tristan and Isolde* that premiered in Munich in 1865, produced by Angelo Quaglio and which were not only used as a model for the performances in Bayreuth but in other theatres too.

CAPTION (p. 71):

Figure 2. Soler i Rovirosa, *Tristan and Isolde*, act I, 1899

In Soler's case, we should emphasise the incorporation in this scenography of an element of Catalanisation introduced in the drapery of the ship: the Saint George (Patron of Catalonia) of the Gothic façade of the Generalitat, as the architect and critic Bonaventura Bassegoda identified in his chronicle when he commented: "after the applause addressed to the tapestry with Saint George on for its resemblance to the form of the stamp of the Catalanist Union,"¹⁷ to later continue with his reflections on this Saint George:

and to end our commentary about the decoration of the first act, we congratulate the author for the well-thought placing of the national Patron Saint of Isolde's country, which we consider as a type of graphic leitmotiv of the story line of the work, Saint George, being as he is the patron of chivalry, and being, as the work is, one of the most celebrated of the chivalrous cycles.¹⁸

With this comment by Bonaventura Bassegoda, we enter one of the great debates concerning the recreation of historical scenes or legends: the search for "archaeologicalism",¹⁹ the seeking of the so called "local colour" in the set designs of the moment which constituted a habitual practice until the arrival of visual symbolism in the theatrical world. The meticulous and learned chronicle of the première and the set designs of Soler i Rovirosa for this *Tristan* carried out by Bonaventura Bassegoda reflect this well. The critic remits us to the problems that the set designer came across when staging the Wagnerian drama, such as "the lack of authentic originals from which to get inspiration in order to produce the decorations of the ship with a genuine sixth century character." He goes on by saying that Soler made the composition out of sheer erudition; being unable to use testimonies like "the celebrated tapestry of Queen Matilda, or Bayeux,²⁰ a true arsenal of the practices and civil and military costumes of the eleventh century (...), he composed his own tent in an Eastern fashion."²¹

Bonaventura Bassegoda gives a completely accurate description of the second and third acts of the opera produced by Soler i Rovirosa, commenting on the formal characteristics of the set designs which were typical of the designer, like the realism of the group of trees: "in the midst of the mystery of the forest, groups of highly realistic trees stand out. In the architecture (...) he has had to opt for the byzantine."²² Indeed, the architect describes perfectly the similarities between the scenes composed by Soler and archaeological historicism, which was very typical of the period and which would mark the taste and styles of the most traditional public of opera until well into the second half of the 20th century. The second of his designs adapted perfectly to the Wagnerian drama (Fig. 3, p. 74).

The mysterious forest as great protagonist of the scene, with that romantic sensitivity so pleasing to Soler i Rovirosa, the gradation of colours all arranged with great subtlety, the tower from where Brangäne watches to the left and the main characters to the right on the bench of love... The suggestive atmosphere, the broad space where the encounter of the lovers in the forest takes place and the perspective of King Marke's castle in the distance make this scene one of the set designer's most successful and personal ones.

The last scene, act three, shows us Tristan's castle in Britain. He is lying in the shade of a great lime, on a couch, as if lifeless. Seated at the head of his bed is Kurwenal. In his excellent critique, Bassegoda, who was a great expert on the opera and the notes in the libretto, comments on Soler's sets:

The last act comes and Soler finds that the libretto demands that the castle of Tristan's ascendants must be at least one or two centuries older, which puts back its possible architecture until the fourth century, an epoch from which the monuments that have reached us are scarce. We believe it is not at all risky to give it the heavy character it has been given recalling the Roman style stripped of decoration and conserving solely the constructive elements.²³

Indeed, on this occasion Soler adapts perfectly to what is written

in the notes of the libretto, turning to ancient architecture, as Bassegoda points out, and adjusting to the formal characteristics of the set designs of the original première by Angelo Quaglio.

CAPTION (p. 75):

Figure 4. Soler i Rovirosa, *Tristan and Isolde*, act III, 1899

In spite of this influence from German scenography, Soler imparts a much more romantic climate, more in agreement with the powerful music of the Wagnerian orchestration. Specially remarkable are his light and transparent touch, visible in the composition of the lime in the foreground (an old, leafy tree); the ruins of the old castle full of creepers and the cloudscape traced in exemplary perspective — although devised in the way of the traditional diorama —, which proves to be so suggestive and crepuscular that it adjusts very well to the final outcome of the drama. Bassegoda himself highlights this twilight sky and crepuscular air as follows:

One of the most beautiful fragments is the horizon with gauzy cloudscares and the sea treated with highly poetic grandeur. The light of the sky is intense and the background drifts away inimitably, because Soler i Rovirosa knows the secrets of the stage and of perspective and forgets no detail to produce a complete illusion.²⁴

Other critics also offered all kinds of praises of this scenery by Soler i Rovirosa, like the laudatory comments by the critic N.N.N. in the pages of *L'Esquella de la Torratxa*: ("and with respect to the set design: bow down everybody! Soler i Rovirosa has said: 'Here I am'"), which also highlight the absolute identification of the setting with the Wagnerian drama: "That is not just painting a beautiful scenery, but completely identifying oneself with the dramatic and musical sentiment of the work. If Wagner could come back to the world, I am sure he would give a strong hug to the great Catalan designer."²⁵ Also, an expert critic of the theatrical world as was Marcos Jesús Bertrán lauded the work of Soler from the pages of *La Vanguardia*:

The three original decorations of the maestro Soler i Rovirosa are three real jewels. Conceived of with experienced scenographic malice, solid in perspective, splendid in tonalities, rich in details and in harmonisation of colour and disposition of planes and lights, which were worthy successors of those which had before elevated the name of Soler y Rovirosa highest, the three decorations of *Tristan and Isolde* last night produced an unbeatable and lasting impression.²⁶

CAPTION (p. 83):

Pau Roig, (Premià de Mar, 1879 - Barcelona, 1955) *Lohengrin*, act I. scene III, *Arrival of Lohengrin*, 1900 Oil on canvas, 110 x 435 cm Department of Culture. Generalitat de Catalunya

Pau Roig (1879-1955) undertook his *Lohengrin* in the form of an ornamental panel²⁷ made for the Cassadó & Moreu²⁸ house of musical instruments in Barcelona (1900), whose owners were family of the well-known violin cellist Gaspar Cassadó and his father, the 19th century composer Joaquim Cassadó. Roig used to work as a draftsman in the workshop of the furniture maker Gaspar Homar (1870-1953), to whom the complete decoration of the premises was entrusted and who carried it out in the *Art Nouveau* style that characterized him. Homar commissioned the young artist — only twenty-one at that time — with the realisation of the three allegorical panels with musical topics of the most innovative repertoire of classical music to decorate the walls of the instrument shop. The three panels consisted of Beethoven's *Pastoral Symphony*, Glück's *Orfeo* and Wagner's *Lohengrin*, a subject matter that was not very habitual in the Catalan modernist repertoire up to that moment. Roig created all the panels in symbolist style, lacking all the artificiality and decorativeness characteristic of the *Art Nouveau* in which Gaspar Homar carried out the decoration of the instrument shop. He focused on the essential elements of the drama, like the arrival of *Lohengrin* in act I, third scene, in a work that had no parallel until that early moment of Catalan modernist painting, excepting perhaps a later example, the ornamental panels of Adrià Gual of *Tristan and Isolde* and *Parsifal* for the decoration of the seat of the Associació Wagneriana in Barcelona (c. 1903-04). Just as in Madrid, *Lohengrin* was Wagner's most performed and at the same time most popular opera in the Barcelona of the end of the century. It was programmed for all seasons of the Liceu theatre from its première in 1883,²⁹ and in the same year in which this ornamental panel was made, 1900, a total of ten performances were offered, being alternated in the programming with the twelve of the première of *Tristan and Isolde* in Barcelona (1899-1900).

Pau Roig expressed the scenic notes proposed by Wagner in the first act of the opera perfectly, in the moment of the mythical character's arrival. Pau Roig presents the main characters in a very exceptional completely asymmetric and very oblong format: Lohengrin in the foreground, next to the swan to the right of the composition; in the middle ground and before the group, he places Elsa von Brabant, and in a third to the left, he places in a group — around the guessed silhouette of the low oak beneath which justice was imparted — the rest of the characters: Ortrud and Telramund — unusually dressed in a white costume and armour respectively —; King Heinrich, sitting majestically with crown and sword as attributes of his power, besides other less visible figures such as the herald and an unknown stranger. The very oblong and irregular format of the canvas allows Pau Roig to play with the deliberate fragmentation of the figures³⁰ so as to give greater prominence to the synthetic and melancholic landscape of cold tones, a landscape of a medieval epoch we might call timeless, were it not for the costumes of the main characters, and which heralds the "tragic end" of the opera. Despair is breathed in the idealized atmosphere that Roig proposes — just as Wagner reflected perfectly in the prelude of the opera, where the whole mystery of the drama is completely concentrated: brightness and hope with the arrival of Lohengrin, doubts about his mysterious origin in Elsa's heart, and the bleak departure of the knight of the

swan. Everything is bathed in a singular blue tone of a chromaticism unknown in music until then, as Franz Liszt and Baudelaire underlined at the time. With this work, Pau Roig is able to decipher and translate into images all his knowledge of this opera, with that mysterious and melancholic air that surrounds all the figures, very similar to the distant Arcadia that the French symbolist Pierre Puvis de Chavannes³¹ masterfully recreated and which Roig clearly imitated in this Wagnerian example.³² Neither are some of the iconographic symbols characteristic of the symbolist aesthetic missing: the cypresses bordering the riverside, the swan that turns its back before the fatal destiny of the myth, the intense blue that serves as luminous counterpoint for the brilliant figure of Lohengrin. It is worthy of emphasis how perfectly the artist knows the Wagnerian work, closely adjusting the description of the iconography of his characters to it.

An anonymous Lohengrin (Fig. 5, p. 85) hides his face in a half-light that makes his appearance even more mysterious, wearing all the attributes of the Wagnerian hero: chain mail armour, helmet, shield, the golden horn, leaning on his sword in a luminous brightness that envelopes his figure in the characteristic immaculate white (costume), and silver (attributes) that distinguish Lohengrin from other Wagnerian characters. All the other characters are also perfectly depicted in his iconography. The other couple, the bereaved and wicked Friedrich von Telramund and the proud Ortrud (Fig. 6, p. 85), appear in an attitude between presumptuous and expectant before the appearance of Lohengrin. Ortrud is wearing a characteristic mediaevalizing tunic, in this specific case, in a disconcerting white colour, synonym of purity and more typical of Elsa's female figure, and a beautiful headdress adorns her hair. Her partner, the noble Friedrich von Telramund, is also dressed in warrior's costume: chain mail, helmet, shield and sword.

However, there is a detail missing in that perfect conjunction found by Pau Roig between the text of the opera, the music and its translation into images, and this has to do with the haughty and arrogant figure of Elsa von Brabant (Fig. 7, p. 86), who moves forward to receive Lohengrin.³³ According to the Wagnerian text and most of the artistic interpretations made on the topic, Elsa remains kneeling with her back to the river before the immediate appearance of Lohengrin on the boat drawn by the swan. It is only when Elsa's maidens hear the murmurs and the cheering of those present because of the luminous appearance of the figure of the hero getting off the boat that they inform her of his arrival. It is then that she gets up and Lohengrin goes to her encounter. But Roig depicts her with a dark coloured dress — more characteristic of the symbolic darkness of the controversial female character of Ortrud than it is of the vestal nature of easily influenced Elsa —. The beauty and enigmatic attitude in which her figure is wrapped, with a beautiful headdress and a gauzy dark dress with ornamental plant motifs in golden tones, are in contrast with the sensuality provoked both by her enigmatic attitude as well as by the wide neckline that leaves her shoulders naked; something completely unusual in all the artistic performances of the character known so far. Perhaps Roig is proposing a new dimension of the character, in a reading that goes beyond the vestal-fragile female archetypes — opposed to the femme fatal one —, carrying out a much more

complex study where doubts may be guessed in Elsa's face of astonishment, suggesting the impossibility of love between a human being and another of divine origin or, in other words, the inaccessible and impossible utopia which constitutes the great leitmotiv of this opera of Wagner. Thus, this beautiful example of Lohengrin has no parallel with any other work of artistic Wagnerism, remaining as one of the best works on this iconography interpreted by the Spanish artists of the end of the century.

CAPTION (p. 87):

Josep Maria Xiró i Taltabull (Barcelona, 1878-1937)

Siegmond and Sieglinde, act I, *The Valkyries*, c. 1899-1900

29 x 31 cm

Drawing / paper, pencil, charcoal, wash drawing and chalk

Joaquim Pena Legacy, Graphics Unit, Library of Catalonia

XIII.1. BC 1

The main characters of the first act of *The Valkyries*, the twins Siegmund and Sieglinde, find an early translator in the drawing of the young modernist artist Josep Maria Xiró, a still quite unknown figure of turn-of-the-century symbolism who runs parallel to the currents and influences of Central European symbolism, especially the Germanic one, and an atypical case in Spain and Catalonia. With this Wagnerian drawing, Xiró demonstrates, once again, his affinity with idealistic literary topics, so closely bound to vitalism and to the epic and grandiloquent world of the century's end, which represent one more of the aesthetics covered by the rich and plural Catalan modernism.

The study of this drawing leads us irremissibly to make a comparison with the different graphic reproductions of the staging of the opera previously seen in Bayreuth and, of course, in Barcelona. Like other set designers of the time — e.g., Francesc Soler i Roviroa (Liceu, in Barcelona) and Amalio Fernández y Busato (Teatro Real, in Madrid) —, Xiró also chose as an initial reference Max Brückner's scenery of 1876, used for the first time in Bayreuth and based on an initial drawing by Josef Hoffmann. The publication and diffusion of this scene by the press and their presence in some of the opera performances at the Liceu suggest that Xiró subjected himself to the so called *Bayreuth style* when interpreting the brothers' duet in the first act of the opera.³⁴ The iconographic fidelity exhibited in the costumes — well present in the fur pelisse in which Siegmund dresses —; the character's rough aspect; his long hair; the different elements perceptible inside the cabin — the table on which the masculine character stands, the wooden stools, the decoration of the doorframe —; the natural elements like the ash-tree, central motif in this scene; the clearing of the forest which is perceived through the open door — with a disposition and almost identical to the representation of the trunks of the trees and their lighting in Brückner's scenery —, they all show that our artist did not renounce these iconographic references for his artistic treatment.

Xiró allows himself no license to vary and reinterpret the integral elements of the scene; he will only synthesize and focalise, as if we were before a photogram of a movie: the experiential action

of the main characters, the key moment of the first act, when Siegmund comes close to the ash tree and draws the Nothung sword, revealing his condition of hero and son of the god Wotan and, therefore, Sieglinde's twin brother. Our artist once again demonstrates his capacity as narrator of grandiloquent, symbolic scenes, with a style that, without moving away from technical realism, does come closer to that representation of the subjective, of the fantastic, that symbolism proposed and which, in this instance, he expresses through the contrasts between the half-light where the masculine character stands and the strong point of light coming from the back of the room, from the clearing of the forest, visible through the open door and which comes to impact directly on the female character located to the right of the composition. The scene is well built, with three planes that begin at the head of Sieglinde in the lower right angle, proceed to the masculine figure next to the ash-tree and finish at the open door that allows us to see the forest in the background. The atmosphere in which the scene takes place is very well suggested by the chiaroscuro created by the use of charcoal, as well as by the touches of wash and chalk that illuminate the scene from the background, while the artist uses the general brown tone of the paper to colour the elements in the cabin. There is, however, an aspect to highlight in the drawing which is the cut-out of Sieglinde's head — of great expressiveness and beauty —, on which the painter inserts his signature in a monogram: "JM^a XIRÓ", and which may remind us of other ladies' heads in Catalan modernism, like those interpreted by Alexandre de Riquer. Xiró, however, moves away from the melancholic tone of the latter to follow an aesthetic of Germanic influence in this his first artistic period in Barcelona (from 1895 to 1906 or 1907 approximately) before leaving to Paris.³⁵

CAPTION (p. 89):

Josep Maria Sert (Barcelona, 1874-1945)

Parsifal, act I, c. 1900

Chalcographic stamp in black ink and lines retouched with chalk, 26 x 33 cm

Joan Maragall Archive, Departament of Culture. Generalitat of Catalonia

The inclusion of Josep Maria Sert in this exhibition is justified by this excellent etching given to Maragall towards 1900. The reason for this interpretation by Sert of the main character of *Parsifal* can be explained, as in the case of other authors of his generation, by the direct knowledge of the German musician's operas staged from 1882 in the Liceu theatre and, especially, the two big premières of 1899, *The Valkyries* and *Tristan and Isolde*, in which Wagnerism was included in the aesthetic ideology of the artists of modernism. And it is during these years that this Wagnerian engraving of Sert with a dedication to Joan Maragall (1860-1911)³⁶ can be dated. The poet did not ignore the last work produced by Wagner, *Parsifal*, since, according to the specialists, there are echoes of this in his poem *Lo diví en el Dijous Sant* (The divine on Holy Thursday), in which there are references to Wagner's work. The piece is dedicated: "To Joan Maragall cordially, J. M. Sert. A suivre..."

This work of Sert is one of the most outstanding of Spanish Wagnerian iconography centring on Wagner's last opera, *Parsifal* (1882), taking as his subject the moment of the presentation of Parsifal on stage, act I, in his arrival at the domains of the Grail (Montsalvat) in the shady and solemn forest that appears in the initial comment of the libretto and after Gurnemanz tells the squire the story of Amfortas's injury and the origin of him losing the sacred lance:

Before the abandoned sanctuary / Amfortas was prostrated in heated prayer, / begging, anguished, a sign of salvation: / then a divine splendour emanated from the Grail, / a sacred apparition / that spoke to him with pristine words, / prophetic words that were drawn, clear: / Through enlightened compassion, / guileless fool, / await / whom I have chosen.³⁷

After these words, a wild swan immediately appears on the scene coming from the lake, wounded. The first knight's words offer the key to the moment Sert chooses for his engraving. "The king received the swan as a good premonition / when it flew in circles over the lake, / and suddenly an arrow flew."³⁸

This moment of the entrance of Parsifal is the one chosen by Sert. The young Parsifal³⁹ is represented as a young boy, with a somewhat androgynous youth and beauty, emerging from a sombre atmosphere and carrying a large bow,⁴⁰ disproportionately large, with the lifeless body of the swan on his back and leaning on a structure to advance. Moreover the youth appears to take off a mask that could symbolize the process of initiation that the hero must undergo from his appearance and which must take him from the "lack of fear" (of the crazed and pure youth), to Montsalvat accompanied by Gurnemanz: "Let the pious gape I guide you, / guileless fool / because you are pure, / / the Grail will give you its drink and food". There, he will see the suffering and the pain of Amfortas's wound,⁴¹ recognizing in this experience the pain and suffering of the world, and his call to be "through enlightened compassion / the guileless fool!"⁴²

Sert's Parsifal expresses no despondency on his face nor pain for the death of the swan, as it is narrated in the libretto,⁴³ and his figure going down some stairways achieves a very theatrical effect. The scene displays strong contrasts of light between the dimness of the background and the source of light coming from a streetlamp presented in a somewhat phantasmagorical and abstract form; this point of light is cleverly treated by Sert in order to give depth to the composition, and to emphasise the youth's figure with an extraordinary drawing and the play between lights and shadows brilliantly carried out through the technique of etching. Perhaps this streetlamp, which is not present in the opera's libretto, was introduced by Sert as a symbol for the identification of the young Parsifal with his new being, the chosen one of whom Gurnemanz spoke of in his story: "Through enlightened compassion, /the guileless fool: /awaits /the one I have chosen". Besides this, this work shows in its reading a great comprehension of the Wagnerian drama, and it constitutes a much more complex and symbolic piece than the scenes of the same opera depicted by his friend Mariano Fortuny y Madrazo.

CAPTION (p. 92-93):

Wagnerian stained-glass windows of the Cercle del Liceu (1903-1905)

Oleguer Junyent (Barcelona, 1876-1956). Set designer, painter, decorator

Josep Pey (Barcelona, 1875-1956). Painter, decorator, designer and ex-librist

Antoni Bordalba (?). Glazier

The four stained-glass windows on Wagnerian themes dedicated to the cycle of *The Ring of the Nibelung*, directed artistically and conceived by Oleguer Junyent, drawn by Josep Pey and produced by the Antoni Bordalba stained-glass workshop for the Cercle del Liceu, are one of the most important groups of Wagnerian iconography in Catalan modernism. The historical recreational entity carried out some large reforms in the first years of the 20th century, incorporating at this time some of the greatest artists of Catalan modernism like Ramon Casas, Alexandre de Riquer or Josep Pascó, among others.

The stained-glass windows make up one of the best decorative cycles created in modernism concerning the world of music, together with the three panels of Pau Roig for the Cassadó & Moreu house of musical instruments (1900) with allusions to Gluck's *Orfeo*, Beethoven's *Pastoral* and the Wagnerian *Lohengrin*. Equally, also in the great musical temple of the Catalonia of the time, the modernist jewel which is the Palau de la Música Catalana, Wagner again takes a prominent place in the bust that Eusebi Arnau dedicated to the composer in one of the façades of the building, besides the impressive cavalcade of Valkyries that crowns the proscenium of the concert hall devised by the architect Domènec i Montaner. This is why an institution like the Cercle del Liceu, so bound to the theatre of the Ramblas, opted for the Wagnerian theme when commissioning these four large stained-glass windows (1903-1904) and, on this occasion, for the complete cycle of *The Ring of the Nibelung*, which in those years was fully in vogue and very popular among the Barcelona public. All the operas of the cycle had already premièred, with the exception of *Das Rheingold*, which was not present in programming until the 1909-10 season. As for the others, *The Valkyries* was performed in the 1898-99 season, with continued presence in every year's programming excepting that of 1904-05, and it became the most popular of Wagner's operas; *Siegfried* was offered in the 1900-01 season, and *Götterdämmerung* (Twilight of the Gods) in that of 1901-02, coinciding in dates with the recently creation of the Associació Wagneriana (Wagnerian Association).

The commission to produce this ornamental set was given to Oleguer Junyent (1876-1956), who at that time had already worked on Wagnerian iconography in his position as set designer for *Götterdämmerung* in the Liceu (16 November 1901), although here he would develop his facet as a decorator with these four large stained-glass windows that look onto carrer Sant Pau: *Alberich and the Rhinemaidens (Das Rheingold)*; *The enchantment of Brünnhilde or Wotan's farewell (The Valkyries)*; *The murmurs of the forest (Siegfried)* and *Siegfried's funeral march (Götterdämmerung)*. The designs of the four stained-glass windows were commis-

sioned to Josep Pey (1875-1956), regular collaborator of Gaspar Homar and Sebastià Junyent. As models, they chose foreign works mainly taken from foreign illustrated magazines: *The murmurs of the forest* was modelled after an illustration by Reinhold Max Eichler from the magazine *Jugend* (1900), and as for *The enchantment of Brünnhilde*, this was done from the poster of the première of *The Valkyries* in the Paris Opera (1893) by Eugène Grasset. The art workshops of Antoni Bordalba made them, combining several techniques inspired mainly by medieval stained-glass windows. Specifically, they were made of a combination of cathedral glass, printed glass, American glass and with the use of the technique of grisaille and enamel, not very habitual in modernist stained-glass artwork, but which, in the words of Pey: “the fact of industrialising and vulgarising the use of enamels in (the current epoch) has certainly facilitated the production of stained-glass windows decorated with colours.”

The chosen scenes are fundamental moments in the action of each opera, and they manage to narrate the epic poem of *The Ring of the Nibelung* with total success: the robbery of the gold and the curse on the god Wotan; the punishment of the best of the heroines and daughters of the god, Brünnhilde; the birth of the fearless hero, Siegfried, the only one able to break the curse; and his death, with the announced fall of the world of the gods. These stained-glass windows are, undoubtedly, one of the great examples of Wagnerian iconography of the time.

CAPTION (p. 94):

Adrià Gual (Barcelona, 1872-1943)

Richard Wagner (Leipzig, 1813 - Venice, 1883)

Lohengrin. Reduction for song and piano. Catalan and German. Front cover Adrià Gual

Lohengrin. Printed music: romantic opera in three acts / Richard Wagner; transcription for piano and song by Teodor Uhlig; Catalan translation by Xavier Viura and Joaquim Pena

Leipzig: Breitkopf & Härtel; Barcelona: Associació Wagneriana, 1906

Library of Catalonia

The last great opera of the Wagner's romantic period, *Lohengrin*, is dealt with by Adrià Gual in the first of the librettos of the works of Wagner that the Associació Wagneriana of Barcelona produced in 1906.⁴⁴ *Die Meistersinger von Nürnberg*, by Triadó, followed in 1907. The following year 1908, the one commissioned was *Tannhäuser*, done by another of the great representatives of Catalan artistic symbolism, Alexandre of Riquer, and in 1910 came *Tristan and Isolde*, done by Joaquim Figuerola. Among the main missions of the Associació Wagneriana was his marked didactic and informational character. With the aim of promoting a better comprehension and diffusion of the Wagnerian work, it contemplated that:

Richard Wagner's musical dramas be really represented in our land by Wagnerian artists and in our own language, that is to say, in the Catalan language. (...) It is necessary

to cultivate Wagnerian culture, facilitating the public in general the means of illustration so that they may enter in the true sense of the Wagnerian art, which we will achieve by publishing translations of the poems into our language.⁴⁵

And it is along these lines that Wagner's opera scores illustrated by Catalan artists were produced.

In the case that concerns us now, Adrià Gual's *Lohengrin*, we see how it was adjusted proverbially to the sense that the *Wagneriana* series — the translation into Catalan of Richard Wagner's scores — dictated, with its goal to reach the interested public in the “grand work of art”.⁴⁶ In a perfect synthesis of artistic language, Gual chooses three elements that represent firstly the opera and then the composer: the helmet of the main character, *Lohengrin*, as well as the title of the work and the name of the musician, Richard Wagner. He uses a green colour as background on the cloth of the bookbinding (reminiscent of a world of dreams and hopes)⁴⁷ on which to place the helmet and the shield that symbolize the knight. The garland formed by laurel is a symbol and tribute to the heroes (in this case to Wagner and his opera) from a grateful Catalonia, in this symbolic identification Wagner-Catalonia represented by the four bars of the shield that Gual used to employ to express his idea of regeneration of the country.⁴⁸ Thus, this decorative motif becomes transformed into a clear tribute to the identification of the Catalans with Wagner's artistic and theoretical work. Additionally, another reading can also be made of the relationship between the Wagnerian legend and the historical moment of domestic regeneration in Catalonia: that of a knight searching for utopia:⁴⁹ *Lohengrin* comes to defend and liberate it as a country not only through art, but also through the work of Wagner. The inclusion of the stamp of the Associació Wagneriana documents the commission on the part of the entity and, in this case, this mark could also come to affirm Adrià Gual's authorship.⁵⁰ The illustration also displays some of the symbols which are frequent in Gual's artistic work, like the lyre (always associated with music) next to the laurel crown (in this case framing Wagner's profile and, on other occasions, associated with the theatre),⁵¹ and the spelling with which the name of the association is written.

Some years later, specifically in 1926, Gual made a sketch for a later edition of *Lohengrin* that never came to be published. In this case, he abandoned the initial synthetism of his first work (1906) and frames the scene in Romanic architecture where, from an ogival arch, the figures of the two knights are glimpsed (Lohengrin and Parsifal) together with the dove of the Holy Spirit and the swan as symbols of both operas.

CAPTION (p. 97):

Wagnerian jewels. Isolda. Masriera brothers and Joaquín Carreras, Lluís Masriera, c. 1915-1925

Pendant with the figure of Isolda, Tristan and Isolde

Bagués-Masriera, 2008

Original design in the album of the Masriera Brothers and Joaquín Carreras

Barcelona, c. 1915

Chiselled yellow gold, sapphires, translucent enamel, diamonds and pearl

Bagués-Masriera Collection

The trades of goldsmithery and jewellery could not be left behind in Wagner's artistic reception. The public acceptance of Wagnerian iconography is evident in the creations of Wagnerian jewellery by the firm Masriera Hermanos, as well as in other pieces of goldsmithery such as the commemorative plaques and homages to musicians and singers which were a habitual act of the different recreational societies. For this exhibition, I have wanted to focus on jewellery and, specifically, on the female figure of Isolde, who was the motive for the creation of brooches and pendants by Lluís Masriera.

Curiously, in the branch of jewellery, all the well-known examples belong to one theme, that of *Tristan and Isolde*: the drama of love and death embodied in the myths of the legendary couples that see their love culminating beyond life (like Shakespeare's *Romeo and Juliet*, or Dante's *Francesca da Rimini*). Precisely, these jewels, being destined to possible female clients, are pendants with the figure of Isolde, one of the most symbolic women of Wagner which is what undoubtedly prevails in modernist jewellery with symbolist tints that the new stage of the jewellers Masriera represent with the youngest in his generation, Lluís Masriera i Rosés (1872-1958) at the head. Lluís Masriera would consolidate the prestige of the firm by adapting the symbolist and *Art Nouveau* forms that the new international goldsmithery had already taken up, headed by French jewellery and with the models by Lalique among its main references. He had received his initial training in the family workshop, which he entered at fifteen, working alongside Alexandre de Riquer.⁵² Later, he was sent to Geneva, where he learned the technique of enamelling, precisely the one referred to as “émaux en relief”, which consisted of enamels modelled in low relief that offered an optic illusion of relief, very characteristic of his production.⁵³ From 1900 on, after his visit to the Universal Exhibition which was to represent the great triumph of *Art Nouveau* at the international level, on his return to Barcelona he created a large series of modernist jewels with the best artisans, like the chiseller Narcís Perafita.⁵⁴ The iconography came from the symbolist tendency of *Art Nouveau*, where fairies, butterflies, flowers, dragonflies, swans, birds... had found their place in the new bourgeois taste of the time. The techniques were centred on enamel and the perfection in the execution and the employment of precious stones like diamonds, gems like the ruby, topaz, emerald and sapphire, besides other more special materials— as we will see in the Wagnerian examples — like ivory or mother-of-pearl. Among the iconography used for these modernist jewels, female busts stand out, especially those of the woman-flower and the woman-insect that came from the aesthetics of Apel·les Mestres and Alexandre de Riquer. For the most part, female busts were presented in profile, framed in circular or square structures that refer us to the Renaissance world. Among these female figures, the examples dedicated to the figure of Isolda held an outstanding place, appearing mostly in Renaissance fashion, with headdress

decorated with precious stones of great value and ornamental variety. This type of jewel, without precedents or parallelisms in the French jewellers of the time, became one of the most emblematic pieces in the catalogue of Lluís Masriera.⁵⁵

CAPTION (p. 99):

Brooch *Tristan and Isolde*

Original design in the Masriera Brothers album
Barcelona, c. 1929

Aquarelle on card, 14,3 x 11 cm

Gold, silver, ivory, and enamel

Bagués-Masriera Collection

Lluís Masriera went adapting to the times and adapting his designs to the new aesthetics, like that of *Art Déco*, and as it can be seen in his creations starting from 1929, when, on the occasion of the International Exhibition of Barcelona, he put on display a numerous group of works that were then also shown in the Exhibition of International Sale of Drawings of Modern Jewellery, Precious Stones, and Goldsmithery in Paris.⁵⁶ In these jewels, he incorporated geometric forms and the new chromatic variations achieved with platinum, aquamarine, topazes, lapis lazuli, turquoise and onyx. The jewels also conform to the fashion of white jewellery of the Maison Cartier in Paris, with its preference for structures sewn with diamonds with staggered forms. This can be appreciated in this last example of Wagnerian jewellery: the brooch in *Art Déco* style with geometric forms, where platinum, diamonds and, again, ivory serve to define the faces of the characters, Tristan and Isolde, facing each other.

CAPTION (p. 100):

Francesc Viñas (Barcelona, 1863–1933)

Photographs of Francesc Viñas as Parsifal

Areñas Photo-Studio, Barcelona

Rafael Areñas Toña (1883-1938), successor of Rafael Areñas Miret
Joaquim Pena Legacy, Graphics Unit, Library of Catalonia

Francesc Viñas was unanimously considered the best Catalan and Spanish interpreter of Wagner of his time, although he never completely abandoned his Italian repertoire. Born of a humble family, he came to work in Barcelona as apprentice in a family business. In 1885, he began his musical studies, later entering the Conservatory of the Liceu. His opportunity arrived through the orchestra director Joan Goula, who invited him to interpret the part of *Lohengrin* in the Wagnerian opera of the same name, a role in which he debuted in 1888 in the Liceu theatre and which was one of his great successes, coming to sing it one year later in the Scala in Milan. At that time, he was seen as the natural successor to the tenor Julián Gayarre, and his presence was customary in the seasons of the Covent Garden of London (1893), San Carlo theatre in Naples (1894) or Metropolitan Opera House in New York (1895). In 1908 he debuted in the part of Tristan in the San Carlos theatre in

Lisbon and, in that same year, he sang the same part in the Liceu of Barcelona and the Royal Theatre in Madrid. Besides interpreting the Wagnerian characters of Lohengrin, Tannhäuser and Tristan, in 1913 he inaugurated the part of Parsifal in the Liceu of Barcelona, incorporating it into his career as one of the most acclaimed by the public and loved by the artist. Besides playing Wagnerian parts, he also performed other roles in Italian operas like the Boito's *Mephistopheles*, Verdi's *Aida*, Donizetti's *Lucia di Lammermoor* and Mascagni's *Cavalleria Rusticana*. He retired from the stage in 1918 and, among other activities, he used his prolonged experience as a performer to write two studies: *The art of the song* (1932) and *Legends of the Sacred Grail and of Parsifal* (1934).

Closely linked to the Liceu from its beginnings, Viñas debuted there in all his Wagnerian roles: Lohengrin, Tannhäuser, Tristan and Parsifal, attaining the greatest of success among the public. Passionate for Wagner's music and his study, he offered his collaboration to the Associació Wagneriana of Barcelona in the project of putting on *Parsifal* in the Monasterio de Piedra jointly with the Asociación Wagneriana of Madrid. A true friendship united him with the musicologist Joaquim Pena, Alma Mater of the *Wagneriana* collection, who kept several photographs of the singer characterized in his Wagnerian roles dedicated to him. It is the *Parsifal* series of pictures that we shall highlight here for its coherence and stylistic unity. In total, it consists of six album-type photographs⁵⁷ taken at the Areñas photographic studio in Barcelona on the occasion of his première in the character of *Parsifal* in the Liceu theatre on New Year's Eve 1913. It was customary for singers to commission a certain number of photographs from a renowned photographer and distribute them among their admirers, the theatre management and, obviously, the impresarios. This is why Viñas chose the photographic studio of the reputed Rafael Areñas Jr, who had begun the occupation in his father's photographic studio in carrer Hospital 27 and 29 and was one of the apprentice photographers closest to the well-known Pau Audouard. In 1914, when we date this series on the *Parsifal* by Viñas, Rafael Areñas already had his studio in carrer Diputació and he shared his commercial dedication in the area of photographic portrait with intense activity dedicated to the promotion of photography as art.⁵⁸ He enjoyed certain prestige in the world of the stage, as both his advertisements in the pages of the newspapers and this series show.

The six pictures are within the prototype of artistic photography, of which Areñas was one of the most outstanding photographers in Barcelona together with Miquel Renom. Theatricalization is the main factor in this series, as was habitual in this type of photograph. The specialisation of a singer in a repertoire was always translated into the very marked identification of his person with his characters, recognised and loved by the public. The character-singer's fame was publicized by means of very repetitive profile images in which the character's melodramatic expression constituted his distinguishing mark, the image that the public harboured in their mind and heart and which, in a medium as simple as these photographs, carried great meaning. Most photographs presented images with a particular gesture, in emphasised poses which sometimes almost resembled caricatures. We must keep in mind that such images were closely bound to the world of melodrama and, therefore, the expressions shown in them were usu-

ally highly typified. The melodramatic genre normally implied a good mimic-expressive capacity of the singer in the staging.⁵⁹ A clear explanation of this can be found in the physical distance that there was in the theatre between the actor and the public, which darkened facial expressions. Thus, these were emphasised and substituted, sometimes, with grandiloquent and majestic gesturing. In photography, it is clear that such theatrical expression becomes a simulacrum. Avoiding the grotesque and getting the right fixed, motionless expression was the merit of the artist's interpretive capacity,⁶⁰ as well as part of the photographer's job.

These photographic images tended to take two different forms: where the singer was immortalized in a stage moment, and another where the focus was on the character and their introspective search, although there are examples where there is a synthesis of the two moments; also, in other cases, there is nothing more than an aesthetic exercise to show a beautiful costume, or even just an artistic pose with neither the search for introspection or for character representation. In the case occupying us, the series of Viñas on *Parsifal*, the photographs depict the interpreter in different acts of the opera. On this occasion, he chooses the first and third acts, and ignores the second, where female characters are the great protagonists, especially the figure of Kundry. The photographs dedicated to the presentation of Parsifal in act I can all be grouped in the same category: both are within the parameters of the artist's immortalisation in a moment of the scene, and represent the moment in which the young Parsifal arrives in the proximities of Montsalvat in the forest where he gives hunt to the wild swan — a sacred animal.

Viñas is presented in profile in one of the photographs and looking at the spectator in the other, posing before the camera with the elements that distinguish him before the spectator in this act I. He is wearing long hair (Parsifal in these moments is an inexperienced fearless youth, orphaned of his father, who has left his mother's side after following in adventure a group of soldiers on horseback), a simple tunic and sandals. In the first picture, his quiver is on the floor and his bow resting in his hands, which is indicative of the initial action in the opera: his entrance after having killed the swan (Fig. 8, p. 103). In the second image, he faces the viewer, showing his broken bow, in a sign of regret for having killed an innocent living being (Fig. 9, p. 103). Viñas's attitude is restrained, not at all emphatic, and the attributes he has are enough for the recognition of the spectator. Both photographs are dry sealed by the Areñas photographic studio (Photo-Studio Barcelona) and dedicated to Joaquim Pena.

The three photographs belonging to the first scene in act III combine the two aforementioned typologies. The first one immortalises the moment in which Parsifal arrives in the territories of Montsalvat again (Fig. 10, p. 104). Here Viñas abides by the stage directions in the libretto corresponding to the represented scene: "Parsifal leaves the forest, he is wearing black armour, he comes closer, slow, with the helmet closed, the lance low and his head bowed engrossed, dreaming."⁶¹

The other two photographs of this same scene show that typology where the singer offers a moment of concentration on his character and his introspective search. Viñas dramatises, without eloquence, that moment of almost spiritual withdrawal in which

Parsifal removes his armour and prays in the face of Gurnemanz's warning that it was Holy Friday. Again, Viñas's interpretation echoes the stage directions in the libretto: "Parsifal, after a new silence, rises, sinks his lance in the earth before him, abandons his sword and shield; he opens his helmet, takes it off his head and leaves it with the weapons. Then he kneels down in silent prayer before the lance." (Figs. 11-12, p. 105).

The last two photographs correspond to the second scene of act III in *Parsifal*. Viñas again chooses a moment of the character's concentration and introspection, in a scene as important as is the moment in which Parsifal, once arrived at the temple of Montsalvat together with Gurnemanz and Kundry, attends the ceremony of the Titurel's funeral and witnesses Amfortas's impotence when once again trying to perform the uncovering of the Grail. Parsifal heals Amfortas's open wound on the side with the Holy Lance; once Amfortas is healed, the knights ask Parsifal to uncover the Grail. Again, the moment that Viñas interprets in this two-photograph sequence corresponds to the stage directions in the libretto itself. The first one with a background that now offers a vision of a church interior with a Gothic stained-glass window in the background from where an intense light illuminating the Grail seems to be coming, and another light coming from a low point lights the face of Parsifal-Viñas (Fig. 13, p. 106) In the following photograph (Fig. 14, p. 107) he repeats the same action but, in this case, he is located behind an altar with the chalice held in mystic attitude. In both of these examples, Viñas closely follows the comment on the scene: "Parsifal goes up the steps of the altar of consecration, takes the Grail out of the coffer, opened by children, kneels down and prays in silence while he contemplates it. The Grail is illuminated little by little, darkness growing in the room while from on high a glow descends."

To conclude, we observe how Viñas abides by the comments in the libretto written by the composer to perform this synthetic vision of Parsifal, a very dramatized version, without grand emphatic expressions, looking for an interpretation focused on the character's symbolism and his introspection, which, in the case of Parsifal, is perfectly adjusted to the dramatic reading made by the staunchest Wagnerians of the time — like the tenor himself, Joaquim Pena or Miquel Domènech Espanyol — in their Christian translation of Wagner's drama.

1 See Alfonsina JANÉS, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona* (The work of Richard Wagner in Barcelona), Barcelona, Salvador Vives i Casajuana Foundation, City Hall of Barcelona, 1983. On the music in modernism, see Xosé AVIÑO, *La música i el modernisme* (Music and Modernism), Barcelona, Edicions Curial, 1985.

2 See Francesc FONTBONA, "Richard Wagner et l'art catalan" (Richard Wagner and Catalan art), exhibition catalogue *Richard Wagner. Visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer* (Richard Wagner. Visions of artists. From Auguste Renoir to Anselm Kiefer), Paul Lang curator, Geneva, Museum of Art and History, 2005, p. 48-55, p. 48, and the conference "Wagner en l'art català" (Wagner in Catalan art), Barcelona, IEC, 10 April, 2013, http://videoteca.iec.cat/entrada.asp?v_id=378.

- 3** I previously dealt with this topic in Lourdes JIMÉNEZ, “La recepció de la imatge wagneriana pels modernistes catalans” (The reception of the Wagnerian image by the Catalan modernists), *Revista de Catalunya*, No 154, September 2000, Barcelona, Fundació Revista de Catalunya, pp. 53-74.
- 4** Eliseu Trenc already studied in his day the reception of Wagnerian art in illustrated magazines in Eliseu TRENC BALLESTER, “El wagnerisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910)” (Wagnerism in the Catalan plastic arts), in *Miscel·lània Joan Gili*, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1988, p. 559-584.
- 5** Jaume BROSSA, “In reference to Pelleas et Melisanda”, *Catalonia*, Barcelona, 15 October, 1898, p. 239.
- 6** Albert Bernis (Molins de Rei, 1850 – Barcelona, 1911). He was impresario of the Novedades and Principal theatres, where he introduced electric lighting, in 1874 in the work *The charmed Chalice*, with scenography by Francesc Soler i Rovirosa. From 1882 on, he began directing the Liceu uninterruptedly until his death, being the impresario who premièred Wagner’s first operas with the collaboration of set designers Soler i Rovirosa and Maurici Vilomara, as well as directors Joan Goula and Antoni Ribera i Nicolau. Thanks to their support, he introduced important novelties in the Wagnerian première of *The Valkyries* (performed on 25 January, 1899, for the first time), where he incorporated the cinematographer to give the necessary reality to the cavalcade of the Valkyries (act II).
- 7** “As people of the present generation justly called him,” cited by Raimon CASELLAS, “El gran escenógrafo catalán” (The great Catalan set designer), special monographic on the occasion of the death of Soler i Rovirosa, *Hispania*, No 44, Barcelona, 15 December, 1900, pp. 431-447. In 1885, he established his own workshop in carrer Diputació, essential point of reference from then on and frequented by apprentices and collaborators like the set designers of the following generation Joan Francesc Chia, Salvador Alarma and Oleguer Junyent. He collaborated with the perspectivist Josep Calvo and the costume designer Lluís Labarta. Cited by Isidre BRAVO, *L’escenografia catalana* (Catalan set design), Barcelona, Diputació, 1986, p. 82.
- 8** A few months before, in January 1899, he had produced the first act in *Die Walküre*, while his colleague Maurici Vilomara (1847-1930) produced the remaining two: acts II and III.
- 9** See Dietrich MACK, *Bayreuther Festspiele. Die idee. Der Bau. Die Aufführungen*, Bayreuther Festspiele, 2000, p. 39. Surprisingly, if we follow the list with the number of performances of the different operas in the Bayreuth Festivals from their inauguration, we see that Tristan and Isolde was performed for the first time in 1886 under the supervision of Cosima Wagner who repeated in the years (1889, 1891, 1892); after would come a long interval until it would be again staged with a new production in 1906.
- 10** On the back, Kranich’s stamp can be seen, and in pencil annotations by Joaquim Pena: “Director scenic machinery Bayreuth Theatre”, and a numeration with its cataloguing 20356 (Joaquim Pena Collection). In Llegat Joaquim Pena, Graphics Unit, Biblioteca de Catalunya.

11 Francesc SOLER I ROVIROSA, *Notas acerca de las artes escenográficas en algunos teatros de Alemania* (Notes on the scenographic arts in some theatres of Germany), Sociedad del Gran Teatro del Liceu, Barcelona, October, 1899, p. 3.

12 Ibidem, p. 3.

13 SOLER I ROVIROSA, *Notas acerca de las artes escenográficas en algunos teatros de Alemania*, op cit, p. 4-8.

14 This characteristic in the application of the illumination was praised by other artists of the moment like Rogelio of Egusquiza, Adolphe Appia, Mariano Fortuny and Madrazo, Adrià Gual or Siegfried Wagner; see Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, “La iluminación de la escena, una solución técnica a la revolución escénica wagneriana” (The illumination of the scene, a technical solution to the Wagnerian scenic revolution), in the essay “La reforma del drama wagneriano y los artistas españoles. Afinidades teóricas con Appia” (The reformation of the Wagnerian drama and the Spanish artists. Theoretical likeness with Appia), in exhibition catalogue *Adolphe Appia. Escenografías*, curator Ángel Martínez Roger, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Fundación Pro Helvetia, 2004, pp. 85-94. See especially the case of the painter Rogelio of Egusquiza, determined Wagnerian who adapted his theorisations on illumination in the theatre of Bayreuth and transferred them to the interpretation of many of his Wagnerian works. See the article by Rogelio of EGUSQUIZA, “Ueber die Beleuchtung der Bühne. Eine Zuschrift an den Redakteur der Bayreuther Blätter”, *Bayreuther Blätter*, June, 1885, p. 183-186.

15 SOLER I ROVIROSA, op cit, p. 11.

16 In most productions, the sets for different acts were assigned to different workshops. This multiplicity of interventions caused evident incoherence among the diverse aesthetic sensibilities participating, united by a common line towards realism; see Isidre BRAVO, “L’escenografia wagneriana a Catalunya”, in *Presència de Wagner (1883-1913)*, Serra d’Or, Barcelona, year XXV, No 281, p. 17 (p. 81).

17 Bonaventura BASSEGODA, “Lo decorat de *Tristano e Isotta*”, *Diario Reinaxensa*, year XXIX, No 7985, Barcelona, Sunday, 12 November, 1899, p. 7165.

18 Ibidem, p. 7.166

19 The archaeologist and historian José Ramón Mélida (Madrid, 1856-1933) was one of the pioneers in reporting the importance of archaeology in the scenic arts for an appropriate visual treatment of what is seen on the stage. Of great prominence is his contribution to this study with the investigation done for the magazine *La España Moderna* (Madrid, 1892), which helps understand the importance of this topic when interpreting a dramatic text for the stage. We find statements from him like:

The property in the decorations (...) must adhere to several circumstances. If it is a historical work, the decorations must be adjusted, not only to the prevailing art of the time of the action, but to the style or styles of the locality or localities in which it is performed. (...) These errors are sometimes made in works of repertoire, for which the available decoration in the theatres is used. In new works, the painting scenographers usually make use of the elements that

the history of the monumental art offers them to adjust to the historical truth. Archaeology, having advanced greatly, makes the frequent errors of another time unforgivable. (...) the plan and dimensions of the room, the decorative taste of the tapestries, the form of the seats of honour and the making of the costumes, all contribute to giving the special physiognomy of that time; there must be something of the ambience (permit me the word) in the scene, of the historical moment reproduced, so that the public breathes that atmosphere and identify themselves, without realising it, with the characters and with the action.

Cited by José Ramón MÉLIDA, “La Arqueología y las artes plásticas en el teatro”, *La España Moderna. Revista Ibero-Americana*, year IV, No XXXVII, January, 1892, pp. 151-163 (pp. 154-155).

20 However, years later, Adrià Gual would resort to the tapestry of Bayeux for his set designs for *Tristan and Isolde* (Theatre Goya, Barcelona, 1920), as the infinity of sketches with notes of the cited piece demonstrate.

21 Bonaventura BASSEGODA, “Lo decorat de *Tristano e Isotta*”, op cit, p. 7.166.

22 Ibidem, p. 7.166.

23 Ibidem, p. 7.167.

24 Ibidem, p. 7.168.

25 N.N.N., “Liceo”, *L’Esquella de la Torratxa*, year 21, No 1088, Barcelona, 17 November, 1899, pp. 737-738.

26 Marcos Jesus BERTRÁN, “Tristán é Isolda. Poema musical en tres actos por Ricardo Wagner. La representación en Barcelona”, *La Vanguardia*, Barcelona, Thursday, 9 November, 1899, pp. 4-5.

27 Francesc FONTBONA was the first one in attending to the importance of this outstanding decorative piece by Pau Roig in, “Obras del modernismo”, *Destino*, Barcelona, year XXXVI, No 1935, 2 November, 1974, p. 49.

28 See the recent study by Clara CATALAN BELTRÁN, “El almacén de pianos Cassadó & Moreu: fusión de las artes en el Modernismo”, *RACBASJ*, No XXVI, 2012, pp. 117-134.

29 Excepting in the seasons of 1885-1886, in which *Der fliegende Holländer* opened, and that of 1886-1887, when *Tannhäuser* opened. On such a significant date as that of 1888, year of the Universal Exhibition celebrated in Barcelona, we see how a total of 23 representations of *Lohengrin* were offered. It must also be emphasised that the tenor Francesc Viñas made his first appearance in this year.

30 However, this compositive resource is not used in another of the examples as is Beethoven’s *Pastoral Symphony*.

31 The figure of Puvis de Chavannes was well known by the different generations of artists of modernism from its initial diffusion undertaken in the magazine *La Ilustración Ibérica* (1880s) under the direction of Alfred Opisso, until the complete number the magazine dedicated in homage to his death in Luz, No 5, November 1898, pp. 51-59, with articles by A. L. de Barán (Miquel Utrillo), Santiago Rusiñol, Casellas and Josep M^a Jordá, among others. For the different influences of foreign artists in symbolism, see the studies of Eliseu TRENC, “Els inicis de l’art idealista modernista (1890-1898)”, in *Actes del Col·loqui*

Internacional sobre el Modernisme, Barcelona, 16-18 December, 1982, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1988, pp. 145-163, and his more recent study, “A l’entorn del simbolisme”, in *El Modernisme. Pintura i Dibuix*, vol. III, *El Modernisme*, Francesc Fontbona (dir.), Barcelona, Publishers L’Isard, 2002, p. 40.

32 As Eliseu TRENC BALLESTER indicated at the time, “El wagnerisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910)”, in *Miscel·lània Joan Gili*, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1988, pp. 563-564. We should also indicate that Pau Roig had not yet travelled to Paris, which he would do one year later, in 1901 and he had still not come into contact with the different aesthetics that were practiced in the art capital. See the studies of Francesc FONTBONA, *Pau Roig. París, a l’entorn de 1900*, Barcelona, Sala d’Art Artur Ramon, 1994; and the more recent, Francesc FONTBONA, “Anglada Camarasa i els postmodernistes de París”, a *El Modernisme. Pintura i Dibuix*, vol. III, in *El Modernisme*, Francesc Fontbona (dir.), Barcelona, Edicions L’Isard, 2002, pp. 255-258. Clara BELTRÁN, in her recent study on the paintings, affirms that she sees in this *Lohengrin* by Roig concomitances with *The Dream*, 1883, Musée d’Orsay, de Puvis de Chavannes, in “El almacén de pianos Cassadó & Moreu: fusión de las artes en el Modernismo”, op cit, p. 134.

33 This matter was already approached in the article by Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, “La recepció de la imatge wagneriana pels modernistes catalans”, *Revista de Catalunya*, No 154, September, 2000, Barcelona, Fundació Revista de Catalunya, 2000, pp. 53-74, (pp. 71-72).

34 It must be emphasised that this drawing was in the personal archive of Joaquim Pena, and it must have been highly valued by the musicologist since perforation marks were found (for having exhibited it on the wall). We do not know if there was a friendship between Pena and the artist; we do not have evidence in the documents studied of any Xiró and Pena correspondence, but we can relate the artist with the Associació Wagneriana, as seen in the Joaquim Pena Legacy at the Unitat de Música in the Biblioteca de Catalunya. There, in the section “Joaquim Pena. Comissió Associació Wagneriana” (1903), in the documents relative to the member’s meeting held on 30 June, 1903, the following information appears: “Members attending the General Meeting today. Full Members Josep M. Xiró, Joan Cendra,” M 6983/34.

35 See the biography of Josep Maria Xiró i Taltabull produced by Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, for the *Diccionario Biográfico*, Real Academia Española, Madrid, released in 2005 (pending publication).

36 There is evidence of Sert’s presence in the Bayreuth Festival in August, 1899, thanks to Antoni Ribera’s criticism in *Diario de Barcelona* on 15 August, 1899. Cited in Eduard BLANXART, *Antoni Ribera*, Col·lecció Gent Nostra, No 135, Barcelona, Infesta Editor, 2008, p. 27. For a detailed study of this work, see Lourdes JIMÉNEZ, “Iconografía wagneriana en la obra de Sert. Un Parsifal desconocido dedicado a Joan Maragall”, *Revista Haidé*, No 2, Estudis Maragallians, Butlletí de l’Arxiu Joan Maragall, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2013, in print.

- 37** *Parsifal*, Spanish translation by Anselmo ALONSO, hand programme, Palau de les Arts Sofia, Valencia, Reina Season 2008-2009, p. 34. [Our translation.]
- 38** Ibidem, p. 34.
- 39** The figure of Parsifal represents the pure hero, like Siegfried in *The Ring*, who will also have to complete a series of tests, and like the main characters in Mozart's *Die Zauberflöte* or the Wagnerian *Lohengrin*. The story of initiation that is foreshadowed from the beginning of the hero's appearance in act I should lead the guileless youth to the painful experience of the world as suffering and, through it — recognized in the pain of others, in Amfortas's wound —, in his encounter with Kundry in act II, he himself can experience absolute human love, renunciation and redemption. We have one of the first artistic representations of Parsifal in the costume designs Joukowsky made for the Bayreuth première in 1882, which became models for later performances. In his appearance in act I, Joukowsky depicts him as an immaculate youth, a sexless being, which brings us to equate him with the androgynous ideal that could be read in the character's dramatic resemblance and, in turn, couple him with those ideal beings that populated the end-of-the-century aesthetic universe in the work of some symbolists like Fernand Khnopff or that of the Rosicrucian ideal of Sar Péladan. Cited by Lourdes JIMÉNEZ, "Parsifal, una aproximación iconográfica a la última obra de Wagner", in *Parsifal*, hand programme, Season 2008-2009, Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia, pp. 148-150.
- 40** In the libretto, it will be Parsifal who speaks on this: "Gurnemanz: Who has given you the bow? / / Parsifal: I made it myself / to expel from the forest / the wild eagles." And later on he continues with the narration: "My bow served me well / against enormous and fierce men." In *Parsifal*, Spanish translation by Anselmo ALONSO, op cit, pp. 38-39. [Our translation.]
- 41** Parsifal, in the hardest moments in / which Amfortas screamed, has put his / hand on his heart and has kept it / there a time, spasmodically. / He remains standing, immobile and rigid... Comment Act I, Parsifal, hand programmes, Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia, op cit, p. 49. [Our translation.]
- 42** Ibidem, p. 50.
- 43** "Gurnemanz: (to Parsifal): Was it you who brought down the swan? / / Parsifal: Yes, it is certain! On the fly I knock down what flies! / / Gurnemanz: You have done that? Does not your act upset you?"
- 44** In the Joaquim Pena Legacy, in the Music Section of the Biblioteca de Catalunya, there are documents of the Associació Wagneriana and, in particular, the typewritten contract between the entity and the German musical editorial Breitkopf & Härtel, Leipzig, Associació Wagneriana, 31 1905. M 6985/21.
- 45** Statutes of the Associació Wagneriana, Barcelona, 20 October, 1901.
- 46** Ibidem.
- 47** The same as Lohengrin as hero praised on his arrival at Brabant in act 1 of Wagner's opera.
- 48** Frequently used in other works like in the new stamp he made for the Unió Catalanista (Catalanist Union) party; in the headline that he produced for the programmes of the Graner Audi-

tions and Shows and, among others, on the cover for the magazine *Teatre Català*. Cited by Isidre BRAVO, "L'espai de les imatges", in Jordi COCA, Carles BATLLE, Isidre BRAVO, *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*, Barcelona, Diputació-Àmbit Serveis Editorials, 1992, p. 199.

- 49** In this case Wagner, Adrià Gual and the members of the Associació Wagneriana.
- 50** Already from their beginnings and their first acts as an association, they had the stamp designed by Adrià Gual (November-December, 1901). Source: Joaquim Pena, Associació Wagneriana, Unitat Música, BC.
- 51** See the poster of the Graner Auditions and Shows, in which a very similar laurel crown to this example of the stamp of the *Wagneriana* surrounds the mask of the classic tragedy.
- 52** Pilar VÉLEZ, *Joies Masriera. 200 Anys d'Història*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1999, p. 75.
- 53** Ibidem, p. 75.
- 54** Pilar VÉLEZ, op cit, pp. 86-88.
- 55** Mariàngels FONDEVILA I GUINART, "Lluís Masriera. Joier", in exhibition catalogue *Els Masriera*, Barcelona, MNAC, Edicions Proa, 1996, p. 88.
- 56** Mariàngels FONDEVILA I GUINART, "Les joies de Lluís Masriera", *Coup de Fouet*, No 9, Barcelona, 2007, p. 28.
- 57** From the 1880s, thanks to the trade in photographs, general public interest and the promotional use these had, new, larger formats were developed — besides the cabinet — and proliferated in these years: album, *margherita*, *artiste*. All these new formats allowed the photographer and the artist greater compositive freedom, which combined with a concession to the spectacular by using exotic pictures and settings of atmospheres, as was seen in this stage scene. The actor or lyrical singer now appears wearing the theatrical costume and is, therefore, in the best of conditions to depict the character with a more authentic and realistic interpretation. Cited by Valerio CERVETTI and Francesca MONTRESOR, "Il melodrama in posa", in Giovanni CODI and Carlo SISI, *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, exhibition catalogue, Milan, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2001, p. 34.
- 58** Núria FERNÁNDEZ RIUS, *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)*, doctoral thesis, Barcelona, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 2008, p. 512, at <http://www.tesisenred.net/handle/10803/32063>.
- 59** The importance of this aspect was a relatively late discovery in the long history of musical performance. It was not until 1770 that Jacques Jean Rousseau found this model in his melodrama *Pygmalion*. See the article by Andrés RUIZ TARAZONA, «La obra musical de Rousseau», in *El País*, Madrid, 7 September, 1978, at http://elpais.com/diario/1978/09/07/cultura/273967202_850215.html.
- 60** On stage, actors used to gesture very emphatically, which was justified by the distance from the public to the stage and the very expressiveness of the movement; when taking photographs, however, the photographer had to become producer, knowing how to squeeze the whole work of acting into the immobility of the image.

- 61** Lourdes JIMÉNEZ, "Francesc Viñas. An exceptional Parsifal", in exhibition catalogue *Parsifal. La busca del Sant Grial*, curator Lourdes JIMÉNEZ, Valencia, Palau de les Arts Reina Sofia, 25 October - 7 November, 2008, rep. p. 33. (This was the image of the poster of the *Parsifal* exhibition. *Parsifal. La busca del Sant Grial*.)

ADRIÀ GUAL AND THE LOST PANELS OF THE WAGNERIAN ASSOCIATION (CIRCA 1903-04) Lourdes Jiménez

Adrià Gual, Wagnerian artist and visionary modernist

If Adrià Gual (Barcelona, 1872-1943), illustrator, painter, scenographer, costume designer, theatrical writer, theoretician, theatre director and so many other things, had not been familiar with Wagnerian art theory, he would certainly not have created some of the most original and genuine works of Catalan modernism and he, as an artist, would not have been one of the most restless, versatile and outstanding of his generation. Gual admired Wagner to the point of idealism, but he was critical of certain aspects of the staging of Wagner's work produced while the German composer was alive and which were later programmed in Catalonia. Without knowing it, he coincided fully with another renovator of the modern stage, the Swiss theoretician Adolphe Appia,¹ and he approached the German musician's work from different angles. On one hand, he adapted proposals linked to the Wagnerian environment — especially when following the Wagnerian use of legend in his works as stage director, directly based on the composer's works —, and the influence of Wagnerian themes is visible in his narrative and dramatic work, as is the influence of the musician's theory of artistic correspondences and of "art for art's sake". On the other hand, Gual's artistic works include many Wagnerian themes, with illustrations, paintings, sceneries, writing of critical articles, plays and conferences that made him stand out as one of the artists most closely tied to, and debtors of, Wagner's influence in Catalonia.

As early as 1904, he gave a conference on "Scenic arts and the Wagnerian drama" in the headquarters of the Wagnerian Association in Barcelona, where he laid the basis for scenic art and how to carry out theatrical performances following Wagner's artistic theories. There, Gual's initial point of reference was the book by the English theoretician and thinker, Houston Stewart Chamberlain,² *The Wagnerian drama* (1892),³ which had also constituted the starting point of the theories on the modern staging of Wagner's dramas expressed by Adolphe Appia. In his conference, Gual heatedly defended that:

The work of Wagner, which at the beginning needed to be explained with writing and words and which implied endless theories and demonstrative works to convince of their importance and the highest reasons motivating it, was nothing other than a demonstration fifty years ahead of its time).⁴

And he added that, at the moment of writing, surely "he would have triumphed, without any difficulty (...) to find spirits in need of his art", spirits that were well framed within the lines of the sym-

bolist and decadent movement that ran through the renovation of European theatrical practice, from Gordon Craig, Appia, Lugne Poé and Gual himself, among others. However, he goes on to point out that Wagner would have never been idolized — as he himself did — if he had not suffered the rejection of his theories and advances in the practice of theatre while alive. He would have never experienced that “process of the great artist, that aspect that makes them truly magnanimous, the aspect of apostle and martyr, the aspect of conviction, intransigence, the stamp of hero, the aspect by which all geniuses have imposed themselves on all the new generations.”⁵ We see, therefore, how Gual based all his new scenic positions and innovations in dramaturgy on the received Wagnerian influence, not only idealizing his lyrical work, but also the artist himself, transforming him into an apostle, martyr and hero.

Right from the outset of his career, with the foundation of the Teatre Íntim (Intimate Theatre) in 1898, the proposed programme was already directed to serve as a new instrument of regeneration: the committed artist who becomes a redeemer, clairvoyant of their mission — as the figure of Richard Wagner was. Gual was in very close contact with the music world. From the 1890s, he studied music, being a companion of Pau Casals. Beginning with his text *Blancaflor*, he began his profitable and notable collaboration with various Catalan composers such as Granados, Morera, Albéniz, etc. Similarly, parts of his illustrations were tied to the music world, as were his posters for the *Orfeo Català* (1900 and 1904), among others.

Adrià Gual stated in his memoirs, *Mitja vida de teatre* (Half a life in theatre) (Barcelona, Aedos, 1960) that “Wagner was served to us without any emotion or the least intention of establishing the new vision of musical drama pursued and propounded by him”, without this having any relation with the public’s acceptance of some of his works, like “the religious silence of that opening night of Tristan and Isolde in Barcelona,”⁶ which meant, among other things, that the public was favourably inclined to his music. He also stated that Wagner’s work is “a form of drama that is fully adaptable to our aesthetic trends and that it is a duty of all those who have it in their hands, to make it accessible to the people”,⁷ among them, the Wagnerian Association, with Joaquim Pena at its head from its foundation.

In his aforementioned conference, which was archetypical of Gual’s ideas on Wagner, he concludes that, although the German teacher “took care of everything in his work, absolutely everything,” he is surprised that he did not take care of the visual part of the staging of his operas, in which a clear imbalance is perceived between the music and its artistic translation, from which he deduced that Wagner did not give the same importance to the artistic part as, for example, to the musical production, to the expressions of the actor-singers, to the dance, etc. The example he gives come from the contemplation of a photograph of the final scene of *Twilight of the Gods* represented in Bayreuth, where this “artistic end, which so little responds to the masterful literary-musical conception in the work of the great poet-musician, denotes a kind of disequilibrium in the general process of this production. Wagner regards as ‘an artifice’ everything that is not music, gesture or poetry”.⁸ Finally he concludes that Wagnerian theory does

not belong together with the artistic implementation of the performances in Bayreuth, just as he certifies in this passage:

I believe that Wagner neglected to think that the right atmosphere in the artistic background of his dramas had such importance and needed to be treated with the same consideration as these other elements, rated by him as unique elements of true and human art. In this sense, he needed to look for, not great scenographers to paint wonderful backdrops, but rather he should have worried, in my understanding, about “scenic innovation” the same way he worried about the “innovation of drama.” Thus, it would have borne perfect relation. He had actually resolved this innovation himself, perhaps without realising. The same theories that served to guide his dramatic innovation served also to orientate scenic innovation. (...) Then Wagner would have given the same importance to gesture as to the poetry and the music, to that art whose mission is to provide the right environment for the unfurling of the opera.⁹

These completely true and interesting reflections put him in the same situation of questioning the visual part in Wagner’s work as another theoretician and scenographer as important as the Swiss Adolphe Appia did. After everything we have just said, we can state that Adrià Gual is one of the most outstanding Wagnerian artists not only in Catalonia but in Spain, and this is why, together with Rogelio de Egusquiza and Mariano Fortuny y Madrazo, he became one of the best instances of the plastic, theoretical and artistic reception of Wagner’s work. Throughout his career, Gual worked on all of the most important operas and musical dramas in the Wagnerian repertoire; the exceptions were *Rienzi* and *Meistersinger von Nürnberg*, which could perhaps be explained for the former being a historical melodrama, and for the comic tone of the latter, a genre which was not common at all in Gual’s theatrical and artistic language. He did work on the three operas that make up the composer’s romantic period: *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* and *Lohengrin*: in the first two, in the theatrical environment, and in *Lohengrin*, as an illustrator. However, *Tristan and Isolde* was the opera which took up most of his work and research in the Wagnerian field. For *The Ring* (*Der Ring des Nibelungen*) he only made two sketches, for which he chose the scene that best synthesizes Wagner’s epic poem: Siegfried’s death (*The burial of Siegfried*). As for *Parsifal*, he also showed a special interest in it, mainly with the analogy he made of Montsalvat with the mountains of Montserrat in his work for *Montsant* (c. 1932), which emulates the Wagnerian *Parsifal*. Gual’s special condition as a total artist is also reflected in his Wagnerian work, which embraces all artistic aspects: illustration, painting, scenography, costume design, artistic bookbinding, theoretical essays, conferences, critical articles and a religion of art that is the main leitmotiv of his entire artistic career and which Wagner’s art theory promulgated.

CAPTION (p. 113):

Adrià Gual, *On the way to the Grail, Parsifal*, photograph-painting for the Wagnerian Association

The Wagnerian Association: Gual’s lost panels

After the foundation of the Wagnerian Association in 1901, its first meeting place was on the premises of *Els Quatre Gats*, where the first assembly was held on Saturday, 12th October, 1901. Some months later, the association already occupied the first floor of Carrer Canuda, number 31 (in November 1901 the contract with the *Associació de Catòlics* was signed, making the first floor of Carrer Canuda number 31 the Association’s legal address). Until today, and in spite of the comprehensive study carried out by Alfonsina Janés on Wagner in Barcelona, and of the consultation and investigation made in the Joaquim Pena Legacy of the Library of Catalonia and in the correspondence of Adrià Gual in the Institut del Teatre, I have not found documentation confirming the commission of the murals for the head office of the Association to Gual. His active participation with the *Wagneriana* is quite noteworthy, and the artist is closely bound to the Association, especially during its first years of operation. Later on, it would be the set designer Oleguer Junyent who was to be deeply involved through his artistic collaboration in the Festival Wagner celebrated in the Palau de la Música in 1913 and other projects. Also, Gual’s great friendship with Joaquim Pena, president and Alma Mater of the Palau, support the idea that his collaboration with the Wagnerian Association was not only limited to the artistic. Thus, he also offered a revealing conference on 11th March, 1904, “L’art escénica i el drama Wagnerian”, in which he not only presented a synthesis and reflection on Wagnerian art theory and its application to the contemporary scenographic panorama, but he also laid the foundations of a new work of art derived from the Wagnerian notion of the total work of art — a notion that was to become central for the ideology of his production as painter, illustrator, set designer, man of theatre, theoretician, etc. Since 1894, he had already been working on the topic of the correspondence between all the diverse theatrical arts, becoming conscious of the “spontaneous mutual revelation between word, music and visual representation.” He also produced the design of the first of Wagner’s scores adapted to Catalan for the *Wagneriana* series (*Lohengrin*, published in 1906), as well as another cover for a later edition of the same opera in 1926. Besides this, he was the author of the cover, front page and illustrations of Oscar Wilde’s edition of *Salomé* in the translation by Joaquim Pena (1908), which was one of the most important landmarks in symbolist illustration.

But, above all, his most outstanding works were the ornamental panels on the themes of *Tristan and Isolde* and *Parsifal*. Both Gual and Pena loved these two late operas more than all the rest of the Wagnerian repertoire, as is seen in their artistic production on them: the staging of 1920 of the lovers’ legend in the *Trilogy of love*, and the drawings for the unpublished *Montsant* (1932). Their friend Salvador Vilaregut had already even commented in 1898 that Gual “confided and transmitted to me the impressions that *Tristan* and *Parsifal* produced in him, after studying his immense poetry and unravelling his divine music, devote fanatic of Wagner’s last epoch.”¹⁰ As for Pena, speaking of Parsifal, he came to state that “the effort of a whole century is synthesised in it,”¹¹ as well as that:

We know of no work of art that may be compared to it, nor do we know how to approach the idea that its author was

a man like any other (in appearance), because *Parsifal* does not seem the creation of a mortal, but of a god. Because it is, in fact, the masterpiece of the god of music, who before abandoning the earthly world wanted to leave us his testament in writing. (...) *Parsifal* is the healthiest balsam we know, the most efficient consolation for the tribulations of the soul, the most splendid affirmation for those who doubt.¹²

Joaquim Pena’s activity as President of the Wagnerian Association (1901-1904) was not limited only to the spreading of the German musician’s music and aesthetic knowledge among the associates; he also commissioned the production of several artistic pieces that came to enrich the work of the visual artists of the time and fostered a greater integration of them.¹³ During his time as president, he organized several events in which, in addition of Wagner’s music, pictures of the staging of his operas in German theatres were also studied, especially those of Bayreuth, as well as French theatres, etc. Exhibitions and conferences accompanied by projections of images were programmed in the two well-known premises of the association, especially in that of carrer Fortuny, number 3 (in the concert hall of the Chassaigne Frères house, which offered an “exhibition of pictures of the characters, decorations and scenes of *The Twilight of the Gods* as performed in Bayreuth, organised in the front room of the Chassaigne hall.”¹⁴ Later, in 1902, they acquired a projector with which they illustrated the conferences with artistic examples of sets, scenes and characters¹⁵ that served as a guide to the topics of the operas they were listening to, all images Pena had bought on his multiple trips to Bayreuth. Besides these informative and artistic sessions, the Wagnerian Association, on instruction of its president, commissioned four scores in German-Catalan version of the Breitkopf & Hartel edition: *Lohengrin* (1906), designed by Adrià Gual; *Die Meistersinger von Nürnberg* (1907), by Josep Triadó; *Tannhäuser* (1908), by Alexandre de Riquer, and *Tristan and Isolde* (1910), by Joaquim Figuerola. Collaboration also began on the design of music programmes with the printers Oliva & Vilanova.

In spite of not having found documentation on the commission of the panels to Gual, my hypothesis is that the idea arose from the president of the Association, Joaquim Pena. Until some years ago, this decoration was only known through some pictures of the Wagnerian Association that had been published in Alexandre Ciriaci’s monographic on *El arte modernista catalán* (Catalan modernist art), 1951, where the main hall is seen, as well as three pictures reproducing Gual’s paintings for the ornamental panels (*The Belfry of the Grail*, from *Parsifal*; *The port of Cornwall* and *The garden of the lovers*, in reference to *Tristan*); images that years later Isidre Bravo would reproduce in his monographic dedicated to Gual in 1992. It was not until eight antique photographic plates came onto the antique dealer market in 2004 that knowledge of this unusual and unknown decoration was enlarged upon. These photographs were acquired by Dr. Francesc Fontbona for the Graphics Unit of the Library of Catalonia,¹⁶ and they corresponded to the themes of: *Tristan and Isolde: The White Sales* or *The Ship of Isolde* (act I), *Cornwall, the Port* (act I) and *The Meeting Place* (act II) (Figs. 1-3).

CAPTIONS (p. 116-117):Figure 1. *The White Sales*, act IFigure 2. *Cornwall, the Port*, act IFigure 3. *The Meeting Place*, act II

Regarding *Parsifal*, there are five photographic plates, out of a total of six paintings, that were reproduced for the first time in their entirety in the *Parsifal* exhibition The search for the Holy Grail (Palau de les Arts Reina Sofía, Valencia) in 2008,¹⁷ in which an approach to Gual's treatment of this opera was offered with the photographs *On the Way to the Grail* and *The Belfry of the Grail* (act I), *The Deathbed of the Conquered* and *The Garden of Klingsor. The Flower Maidens* (act II) (Figs. 4-8).

CAPTIONS (p. 118-119):Figure 4. *On the Way to the Grail*, act IFigure 5. *The Belfry of the Grail*, act I and act IIIFigure 6. *Klingsor's Castle*, act IIFigure 7. *Garden of Klingsor. The Deathbed of the Conquered*, act IIFigure 8. *Garden of Klingsor. The Flower Maidens*, act II

Fortunately, some years later and again thanks to the Joaquim Pena Legacy kept in the Library of Catalonia, the paintings of Gual appeared on 22nd May, 2009.¹⁸ For the first time, the complete decoration for this entity could be contemplated. Almost all the authors that have spoken of this work have coincided in highlighting the compositional audacity of the two series. Isidre Bravo commented that "they are masterpieces fruit of a special synthesis between form, theme and composition." Eliseo Trenc, on the other hand, praises these panels above the rest of Gual's ornamental production. And Francesc Fontbona assesses the group after the appearance of the old photographic plates and declares that it "shows an audacious conception of the coming expressionism." The truth is that Gual had already produced other ornamental works equally based on symbolist parameters, as are the two panels for a funeral chapel made during his stay in Paris (1901), or the one made later for the *Maison Doré* (1905) together with Riquer, Urgell and Vancells, among other artists; besides other examples like the commission for the Casa Pla in Barcelona's Via Laietana (yellow monochrome with great visual dynamism achieved through the use of plant and architectural forms), or his work on the new studio of the photographer Audouard (placed next to the decorations by Domènech i Montaner, 1905), and the mural painting decoration for the interior patio of the Casa Durall in the Bonanova (1911).

After a general study of the decoration, I believe that Gual produced the design of the group with the collaboration of Joaquim Pena, studying the space that the panels would occupy in the room. He focused on the topics of *Tristan and Isolde* and *Parsifal* that complement the very figurative drawings of the German illustrator Franz Stassen (1869-1949), placed under his paintings. One can say that Gual deploys here his condition as set designer as much as that of painter, making some synthetic landscapes, of

little figurative character and centred on the symbolism of each scene. Studying the original pictures of the interior of the entity's hall (Figs. 9 to 11; kept in the Graphics Unit, Library of Catalonia), one may observe that the ornamental panels are placed at a higher level, as a frieze simulating a lattice, framed by some flat wooden strips cut perpendicularly to each other (seemingly of mahogany colour). One year before, in 1902, Ramon Casas had also made the design for the decoration of the so-called *La Rotonda* (smoking room), at the Cercle del Liceu, in a very sober style, arranging the paintings in mahogany frames fixed to the wall that, in the lower part, framed seats built into the wall and, in the upper part, had a coffering supported in wooden *modillons*. Also in the *Wagneriana* score series, as in the design of Casas (as Francesc Fontbona studied in "L'art en el Cercle del Liceu"), there is that same sobriety without the stridencies of Art Nouveau forms, the style that by these dates had already overrun most modernist art. In 1951, Alexandre Cirici referred to this decoration of the Wagnerian Association, commenting that it resembled the English ornamental style. Under the panels and also fixed in those frames appear the drawings by Franz Stassen:¹⁹ a series of 14 drawings dedicated to the opera *Tristan and Isolde* (1900) and the 15 dedicated to *Parsifal* (1902).

Keeping in mind the publication dates of Stassen's drawings (1900 and 1902), around the time of Gual's return to Paris (1902), the making of the panels and the decoration of the room may be dated between (1903-1904), years in which he did not stop working and delving deeper into the work of Wagner with the drawing *El cant de Brangania* (1903) for the magazine *Joventut*, or the aforementioned conference offered in March 1904, "L'art escènica i el drama wagnerià" (Scenic art and the Wagnerian drama), which had a conclusive character in the study of the scenic and theoretical work of the musician.

CAPTIONS (p. 120-121):Figure 9. Hall of the Wagnerian Association. Works on *Parsifal* by Gual and StassenFigure 10. Amplification of the theme of *Parsifal* by Gual and StassenFigure 11. Hall of the Wagnerian Association, continuation of *Parsifal* and *Tristan and Isolde* by Gual and Stassen

Studying the drawings of Franz Stassen at length, one can affirm that they do not have a sense of illustrations, but rather they act as symbols, trying to show and explain the deep meaning of the musical drama, without ending up losing the concrete relationship with the work incorporating the extracted musical leitmotifs of Wagner's score, a resource that had already been chosen by Rogelio of Egusquiza in his etchings on *Parsifal* at much earlier dates, in the 1890s.²⁰ When we examine the photographs of the Wagnerian Association hall, we observe a correspondence between the paintings of Gual and the drawings of Stassen. There is a lavish "decorativism" in the line of the most exuberant *Jugendstil* (Figs. 12-13) in them, in spite of the realism and firmness in drawing which are characteristic of German artists.

CAPTIONS (p. 123):Figure 12. *Kundry and Amfortas* (act I)Figure 13. *Kundry and Klingsor* (act II)

In his first working years (1890s to 1910s), it was customary for Stassen to frame his illustrations with an ornamental fringe in which there are intertwined plant forms occupying the whole space — in a kind of *horror vacui* —, very much in the taste of the artist and of the exuberant Art Nouveau style in which he worked then and which he progressively abandoned later on. This great fringe usually divides the scene into two differentiated parts: on one side, one or several main characters in a main moment of the opera and, on the other, represented at a lower or upper level to the central main scene, a character or scene relating to the first one, in most cases offering an indication of a previous or later moment in explanatory form. The artist does not employ words to specify that we are before a Wagnerian scene, but rather makes use of the musical spellings of the stave to exemplify a precise moment of the drama.

The presence of these illustrations of Stassen would by itself justify the attribution of the decision to put up these decorations to Joaquim Pena, as it would confirm that he was highly fond of buying assorted material on his trips to the German theatres and Bayreuth (picture cards, photographs, calendars, slides, albums of operas, etc.), knowing firsthand the more canonical Wagnerian iconography produced in the German theatres and in Bayreuth, where he came into direct contact with the work of Stassen. There is a very enlightening article about the Wagnerian visual taste of Joaquim Pena, written by Pena himself with the significant title "On an anniversary. Wagnerian Iconography", where he offers an extensive list of artists, paying special attention to Franz Stassen:

Generally the Wagnerian work cannot find that exact representation that the maestro points out in the theatre, because of its great difficulties, (...) that is why the graphic arts have come to give an exact representation of what the Wagnerian work could and should be, so rich in matters that awaken a great pictorial or plastic interest. In this fashion, the motives of inspiration have been numerous, many artists cultivating that genre, some with fortune (...). Each matter, each character, each situation in the Wagner drama, is pictorial; because everything in his work is ennobled. (...) And true masterpieces are the compositions of Franz Stassen on *Parsifal*, *Tristan*, *Tetralogy*, *Lohengrin* and *Tannhäuser*. These paintings give an exact representation of what Wagnerian work has to be. Two of such reproductions are in this page, *Sigfrido* and *Lohengrin*. Even when the absence of colour and the reproduction erasing details, deprive us of much of their delicacy, they can give an idea of what the paintings of Stassen represent (Joaquim Pena, "En un aniversario. Iconografía wagneriana", *Jueves Artísticos de la Publicidad*, No 9, Barcelona, 13th February, 1913).

CAPTION (p. 125):**Adrià Gual** (Barcelona, 1872-1943)

Panels in the Wagnerian Association

Landscapes and scenographic architectonic elements from different acts of the operas *Parsifal* and *Tristan und Isolde* by Richard Wagner; Twelve scenes located in the music hall of the Wagnerian Association, c. 1903-04

Oil on canvas in mural application, 39 x 105 cm and less

Joaquim Pena Legacy, Library of Catalonia

Scenes from Parsifal*On the Way to the Grail*, act I, scene I*Belfry of the Grail*, act I*Klingsor's Castle*, act II*Klingsor's Garden. The deathbed of the conquered*, act II*Garden of Klingsor or Flower Maidens*, act II, scene II*Flowery Meadow or Charms of Holy Friday*, act III**Scenes from Tristan and Isolde***The White Sails or Isolde's Ship*, act I, scene I*Cornwall, the Port*, act I*Waiting in the Castle of King Mark*, act II*The Meeting Place*, act II*Karéol, Tristan's Castle*, act III, scene I*Death from Love or Encounter of Souls*, act III

Therefore, the choice of these drawings by the German artist in order to accompany Gual's ornamental panels on the same topics is more than justified. After the abundance of illustrations full of symbolisms and characters from the Wagnerian iconography proposed by Stassen, we do not know if it was of his own accord or following Pena's artistic advice that Gual opted to do his decoration of *Parsifal* and *Tristan and Isolde* as if he was making some sketches for the scene with a very accurate reading of the comments in the libretto. We see how he opts for a symbolist vision of the spaces, making a very precise and accurate synthesis of the main scenarios of the two dramas, always adjusting to the division in acts in the six paintings dedicated to *Tristan and Isolde*, where he makes two works for each of the three acts: *The White Sails or Isolde's Ship* and *Cornwall, the Port* (act I); *Waiting in King Mark's Castle* and *The Meeting Place* (act II); *Karéol, Tristan's Castle* and *Death from Love or Encounter of Souls* (act III) (Figs. 14 to 19); approximately the same as he does with those of *Parsifal*: *On the way to the Grail* and *Belfry of the Grail* (act I); *Klingsor's castle. The deathbed of the conquered* and *The flower maidens* (act II), and *Flowery meadow or Charms of Holy Friday* (act III) (Figs. 24 to 29).

The works offer characteristics similar to some of his most representative set designs, as in the sketches he later made for *Don Giovanni* (1908), in particular *The Isle of Love*, also his work for *A Midsummer Night's Dream*, made in that same year and where the figurative and chromatic stylisation is taken to the extreme, or the oratorio *Javier* (1930). The stylisation, the synthetism, the schematism, the audacity of the compositions, his interpretation in some cases close to expressionism, the prevalence of

the arabesque and the dramatism of the visions represented and fitted to the essence of the dramas, make of this group one of the most outstanding and important works in the symbolist vision of Gual.

For example, in *Tristan and Isolde* we identify the sailing ship taking Isolde in the first act, *The White Sails or Isolde's Ship* (Fig. 14), moved by an impetuous wind (a simile with the attitude of the vengeful Isolde of this first act), in an audacious perspective with sails bowed in tense diagonals that convey the same speed and impulse with which the couple of lovers unites after drinking the love philtre in passionate and uncontrolled love. On the other hand, the chosen perspective is not at all common in scenic representations, and reminds us vaguely of a cinematographic exercise, Gual not being completely alien to this new art.

CAPTION (p. 127):

Figure 14. *The White Sails or Isolde's Ship*, act I

In *Cornwall, the Port* (Fig. 15), he again chooses a view from up high, where a threatening sky appears taking the form of an impressive mass of clouds forming a great cumulonimbus, which might well symbolize the love tempest arisen between the main characters and the stormy voyage that they must make until they reach the port of Cornwall, where King Mark awaits his nephew Tristan with the coming of his fiancée Isolde. Gual uses the typically symbolist tones (purplish, blues, and greens), very synthesized, thinly spread on the canvas, and he plays with the composition of the canvas in a much more lengthy format than the previous examples, which makes the great mass of clouds the absolute protagonist of the scene; clouds that could almost symbolize the impetuous and defiant arrival of the lovers that defy the moral laws and established order.

CAPTION (p. 127):

Figure 15. *Cornwall, the Port*, act I

Two works exemplify the second act. The first one locates the action in the royal castle of Mark in Cornwall, in a garden with very high trees over the room of Isolde (Fig. 16). With a weighty architectural structure cut behind (the watchtower where Brangäne is located to warn Isolde of Tristan's arrival), all the attention centres on the great staircase placed in the foreground that leads to the garden of love, point of the lovers' encounter, marked by cypresses and the indicative blue tones of the night scene. This is probably the most scenographic work of all. Here the making is typically sketchy, with long brushstrokes.

CAPTION (p. 128):

Fig. 16. *Waiting in the Castle of King Mark*, act II

The second of the scenes is entitled *The place of the Encounter* (Fig. 17), where the love duet between the main characters is developed; the narration in the libretto is:

She throws the torch to the floor (Isolde) and puts it out little by little. Brangäne backs away dismayed. Isolde listens and waits, first timidly, in a road flanked by trees. With more and more anxious movements, she goes into the path and waits more confidently. Her expressions suddenly overjoyed indicate that in the distance she has seen her lover arrive.

In this instance, one of the most beautiful ones, of captivating lyricism, we are once again offered a perspective of the garden of love in a sharp diagonal, showing the road from which Tristan should appear, and where the constant presence of cypresses dominates the space of the composition, sheltering the couple of lovers and at the same time symbolising with that intense greenery the eternity of the love that Tristan and Isolde professed, and which translates into that enigmatic and beautiful duet of love that Wagner offers. The light that disappears to the left of the composition and the mystery that the whole compositional space offers show that Gual knows the symbolism of this scene well. All in all, one can say that his work for *Tristan and Isolde*, of an eminently scenic character, is more lyrical and more unitary in capturing the atmosphere and its tonalities than the somewhat more decorative panels on *Parsifal*.

CAPTION (p. 129):

Figure 17. *The place of the Encounter*, act II

In the third act, represented under the title of *Karéol. Tristan's Castle* (Fig. 18), references to the bare empty space of the early sketch for *Nocturn. Errant. Morat* (1895) are discerned. Gual depicts the devastating view with which this act opens, the castle of Karéol, childhood place of Tristan, of which he has sad memories and which offers dark premonitions for the main characters. In this case, the composition of the scene is very lineal, putting special emphasis on the line of the horizon, in a reference to the sea from where Isolde arrives to save Tristan, a space that contrasts greatly with the one that the main character occupies in the terrace of the castle, during his long agony. The great lime that appears to the right of the composition offers its naked branches to shelter the body of the moribund Tristan while its leaves are falling in clear symbology to the distressing loss of hope and the life of the hero.

CAPTION (p. 130):

Figure 18. *Karéol. Tristan's Castle*, act III

The last of the canvases, entitled *Death from Love or Encounter of Souls* (Fig. 19), can be interpreted as the nocturnal presence

of the souls gathered after the famous *Liebestod* sung by Isolde at the end of the work, in the artist's free reinterpretation. This beyond-the-grave place is the unfathomable, nocturnal space where the lovers live their love both on earth and united after death, under a starry night in which their souls set out on their path under the shelter of some solitary cypresses, symbol of eternity and the passing from earth to heaven. If we follow the libretto, we can read Gual's interpretation in the words of Isolde:

(Mild und leise / wie er lächelt, / wie das Auge... / / How sweet and soft / she smiles, / her eyes / half-open with fondness... / (...) / Look, friends! / Do you not see him? / How he shines / with growing light! / How he rises/ surrounded by stars! (...) / It is such melody / that penetrates me when leaving him, / resonating in me his delicious echoes. / That clear resonance that surrounds me, / is it the wave of soft breezes? / Are they the waves of intoxicating aromas? / How they expand and wrap me! / Should I inhale them? / Must I perceive them? / Should I suck and submerge myself? / Or melt in their sweet fragrances? / In the fluctuating torrent, / in the harmonious resonance, / in the infinite breath / of the universal soul, / in the great All... / lose myself, submerge... / without conscience... / supreme voluptuousness!).

The almost oneiric atmosphere, submerged in blue tones, and the implicit symbolism of this new reading of the lovers' death, turn this work into one of the most outstanding of the whole series of Wagnerian panels by Gual, codifying a new iconography for the end of the opera, an almost abstract atmosphere that connects perfectly with the spiritual dimension of the union of souls so present in the European artistic panorama of the moment, as represented by the Italian painter Gaetano Previati, with his *Paolo e Francesca* (1901), or Umberto Boccioni, also with his own *Paolo e Francesca* (1908-1909), on the same topic.

CAPTION (p. 131):

Figure 19. *Death from Love or Encounter of the Souls*, act III (interpretation by the artist of Isolde's death)

In the paintings on *Parsifal*, Gual expresses himself more as a decorative artist, less synthetic than in his previous proposal. Gual begins his work with the association between the Wagnerian Montsalvat and the mountains of Montserrat and the likenesses with Gaudí's architecture, as he did again, years later, in the sketches and scenic drawings of his work for *Montserrat* (1932). In this case, he offers some unusual and mysterious visions with practically expressionist perspectives and visual translation in his vision of *On the Way to the Grail* and *Belfry of the Grail*, which stresses the symbolism of the Wagnerian drama (act I) of the path that Parsifal, the "guileless fool", embarks on accompanying Gurnemanz to Montsalvat. Gual synthesizes this first act in the path to Montsalvat, but dividing the scene as appeared in the comment of the libretto:

Little by little, while Gurnemanz and Parsifal seem to walk, the scene mutates almost imperceptibly from left to right. The forest disappears. A door that opens up in the walls of the rock now welcomes both. Then they become visible again on paths on high they seem to travel. Distant trumpet echoes wave through the air, calm. Chiming of bells that come closer. Finally they arrive at a great hall that gets lost in the heights in a quite high dome through which only light penetrates. On high, over the dome, a loudening chime is heard.

In *On the way to the Grail* (Fig. 20), he offers us a tortuous passage, resolved with very loose, almost sketched brushstrokes. Because of its expressionist character, the work stands out from the rest of the examples in this series on *Parsifal*.

CAPTION (p. 132):

Figure 20. *On the Way to the Grail*, act I

For the *Belfry of the Grail* (Fig. 21), Gual dwells in the Montserrat environment, offering to the left of the composition the characteristic silhouette of the mountains in a framework of cypresses, which is one of his favourite symbolisms, very repeated in the series on *Tristan and Isolde*. The evening colours impact the towers, dressed in the traditional Catalan *trencadís* mosaics used by the architect Gaudí, in an evocation of his architecture frequent in Gual in other later examples. The peace and spirituality of the atmosphere, together with the doves that nest in one of the towers of the sacred place, give us the keys to the privileged enclave and spiritual retirement of the community of the Grail. Here the palette moves among the rosy, yellows, violets that will characterize the whole series on *Parsifal*. Unlike other contemporary artists who covered the topic, like Mariano Fortuny y Madrazo, Odilon Redon or Jean Delville, among others, Gual moves away from that dark, mystic tone of mystery that surrounds the last Wagnerian drama, expressing in his canvases a vital happiness uncommon in other translations; the colours used, the synthetism and freedom of the compositions, the choice of topics not expressed scenically in the work confer an innovative character on his interpretation of *Parsifal*.

CAPTION (p. 133):

Figure 21. *Belfry of the Grail*, act II

Of the whole cycle on *Parsifal*, it is the second act to which Gual dedicates greatest attention with three works — *Klingsor's Castle*, opening the second act; *The Deathbed of the Conquered*, and *The Garden of Klingsor. The flower Maidens* —, making an unusual and illusory interpretation full of symbolisms and a range of colours that go from red, yellow and violets that reinforce, even more if it is possible, the fantastic and symbolic nature of the Kingdom of Klingsor.

The magic and phantasmagorical world of *Klingsor's Castle* (Fig. 22), located in the northern part of Gothic Spain, is shown in all its splendour, abandoning all references to the Arab world included by other artists that illustrated this scene, like Rogelio de Egusquiza. The work is well adjusted to the comments of the libretto and gives us the keys to that dark, enigmatic world, where sin and perversion inhabit and which constitutes the counterpoint to the Kingdom of Montsalvat:

The enchanted Klingsor's castle. In the underground dungeons of a turret open on the upper part. Stone steps lead to the battlemented defence of the great rampart of the tower; darkness in the background, which is reached going down a protuberance of the wall that forms the floor of the scenario. Instruments of magic and necromancy.

With the snake and the skull, Gual announces the dark arts and the mysterious environment of Klingsor's castle. The strident colours of the image and the architectural references are in agreement with the symbolism of Klingsor. From his watchtower, the wizard patiently awaits the annihilation of all the knights of the Grail and the death of Amfortas as successor of Montsalvat, after the wound inflicted in the side of the king by the Holy Spear, which is now in the power of the wizard. His abilities are reinforced with the authority he exercises on the figure of Kundry, condemned to wander without rest for having laughed at the figure of Christ carrying the cross, and who with her natural charms of a woman, must attract the knights of the Grail to his remote dominion and annihilate them, including Parsifal, the promised hero. In these three works dedicated to the Kingdom of Klingsor, Gual does not choose precise moments of the drama, but rather he makes a global reading of it, extracting all the symbolism from the spaces through which the characters of the work pass.

CAPTION (p. 134):

Figure 22. *Klingsor's Castle*, act II

The snakes and the skulls, the impossible colours that tint a mysterious sky, the use of plain colours with no more treatment than shades not only appears in *Klingsor's Castle* but in the rest of the works belonging to this second act. Wagner includes a meticulous comment in the libretto to detail the exuberance of the lustful nature that opens up before Klingsor's garden of flower maidens, eternal enchantresses of the warrior custodians of the Grail.

He collapses quickly together with the whole fortress [of Klingsor]; suddenly an enchanted garden emerges and fills the stage. Tropical vegetation, luxurious abundance of flowers. In the background, the scene closes in the battlemented walls of the fortress, to which the projections of the castle are attached in decorated Moorish style and with its terraces. Parsifal is on the wall looking with stupor at the garden that extends from below; everywhere, first in the garden, then in the palace, beautiful maidens come out in confused tumult, first one by one, then all in a throng. They are dressed with

delicate veils of soft colours, placed quickly on their bodies, as if fright had awoken them from a dream.

Just as we see, Gual moves away from this comment and makes a free and eminently symbolic interpretation of the enchanted garden of Klingsor. The two trees he presents us as the gateway to the *Deathbed of the Conquered* (Fig. 23) are two feminine figures transformed into trees while they await liberation from the warrior monks of Montsalvat to be able to act as enchantresses in order to bewitch them and then kill them. The turn-of-the-century *femme fatale* finds here an echo not only in the enigmatic and complex figure of Kundry, but also in that legion of flower maidens that inhabit the domains of Klingsor's garden. In the background of the composition appears the great tree of life like the axis of the world with all its implicit symbolism for the diverse cultures since antiquity and which, in its main symbolism, connects the superior world with the earthly one and the underworld. It is flanked by two cypresses which in some way compete with the great figure of the snake mother of enormous dimensions that appears winding in the welcome arch of the garden, between the two trees — a woman again connecting the symbology of eternal sin and Eve with the woman and the forbidden garden.

CAPTION (p. 135):

Figure 23. *Klingsor's Garden. The Deathbed of the Conquered*, act II

One of the most fascinating works in this series is that delirious and unforeseeable *The flower maidens* (Fig. 24); true flowers that emerge from the mysterious waters in vivid tones of violets, yellows, reds and intense blues. They appear ethereal and emulate mermaid songs in an attempt to attract the young Parsifal. These flower maidens are brilliantly interpreted by Gual in their symbolic conception and completely distant from Wagner's scenic proposals. The image, in a disconcerting and oneiric Art Nouveau style, possesses a captivating and sinuous lyricism, strengthened by those violent colours painted with short and long brushstrokes alternating in a frantic movement — like the flower maidens' calling song itself —, and ends being completely surprising in its interpretation upon locating the figure of Kundry emerging from the great central tree from which garlands hang. Here Gual performs a completely evocative exercise, completely unknown in the performances of this moment of the drama:

Kundry's voice: Stay here, Parsifal! / Fortune and delights greet you at the same time. / You, gallant maidens, move away from him; flowers of premature wither, he was not reserved for your game! Enter, heal the wounds, for more than one solitary hero awaits. // Parsifal: Have I dreamt all this? // (He comes back to look timidly at the place where the voice comes from. She appears now, moving the flowered branches away, a youth of precious beauty, Kundry, transformed completely, lying in a deathbed of flowers, dressed with transparent and fantastic veils, a little Arabian in style. Parsifal still speaks to her from afar.

CAPTION (p. 136):

Figure 24. *Klingsor's Garden or Flower Maidens*, act II

A beautiful canvas, *Flowering Meadow or Charms of Holy Friday* (Fig. 25), closes the cycle of Parsifal: a spring landscape with almond trees in flower that lead to the miracle of Holy Friday, with which the opera finishes, full of hope for the future of its main character, Parsifal, heir of Montsalvat and of wisdom. Gual echoes the mystic exaltation of Nature that climaxes in this act III. Parsifal says in the libretto:

Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön!... How beautiful I find the prairie today! / I found prodigious flowers / that climbed me eagerly to my head, / but I have never seen stems, buds and flowers / so sweet and delicate, / nor did everything smell so deliciously / and speak to me so intimately and pleasantly. / Gurnemanz: They are the charms of Holy Friday, Sire!

In a very landscape format, he plays with the composition presenting the long road travelled by Parsifal after recovering the Holy Lance from Klingsor and recognising the true mystery of the Grail, with which he is therefore revealed as the successor of Amfortas. Again the visual synthesis it carries out is the most outstanding feature of this work, which gives away the influence of Puvis de Chavannes. The subtlety and symbolisms of the trees in flower in the foreground, the spring morning illuminated by a clear sky and the mountains of Montserrat, where Gual situated the Wagnerian Montsalvat, are the road to salvation.

CAPTION (p. 137):

Figure 25. *Flowering Meadow or Charms of Holy Friday*, act III

Lastly, based on *Parsifal* too, Gual made two beautiful triangular panels (MAE, Institut del Teatre) for two symmetrical spaces located on each side of Wagner's figure above the piano (Fig. 26). These accompanied as escorts the composers' portrait in a lithograph. They were two angels in beautiful forms and symbolist aesthetics, treated with delicate chromatic nuances and great subtlety of arabesques, carrying the Holy Lance of Amfortas (Fig. 27) — the Holy Lance with which Klingsor wounds him while Kundry is seducing him —, and the chalice of the Grail (Fig. 28) that served as regenerating food for the community of the Grail.

CAPTIONS (p. 138-139):

Figure 26. Triangular panels of the custodial angels of the Grail and the Holy Lance

Figures 27 and 28. Angel carrying the sacred Lance and the chalice of the Holy Grail

Figure 29. Angels in *Parsifal*, Franz Stassen

With these symbols, Gual closed his Wagnerian cycle to decorate the entity presided over by Richard Wagner's colossal figure,

who was guarded by the sacred relics of the last of his works, for which the members of the Wagnerian Association, Joaquim Pena, Domènech i Montaner and Gual, among others, felt true devotion. Gual, in this case, gives a figurative treatment vaguely recalling the drawings that illustrate the edition of *Parsifal* in the *Wagneriana* series, designed by Franz Stassen. The stylisation of the figures, the arabesques and the synthetism deployed equate it with the German master — contemporary of Gual. Gual's quality of expression, however, is much more delicate due to the wealth of strokes and the employment of soft chromatisms (Fig. 29). Returning now to Gual's work, and to conclude, if we compared it with another work of Wagnerian iconography, we could only compare it to Pau Roig's *Lohengrin* (1900) or to the sculptural arch on *The Valkyries* in the Palau de la Música Catalana (c. 1908), for their compositional audacity, their synthetism — not very customary in modernist Catalan painting — and the evident influence of Puvis de Chavannes's symbolism, learned by both artists after the trip to Paris, as well as from modernist sculpture. Thus, one can affirm that, as the old photographs of the decoration of the headquarters of the Wagnerian Association demonstrated, the final outcome of Gual's work is one of the most outstanding and representative works in visual symbolism, besides becoming in its own right one of the best ornamental compositions ever known on the topics discussed. His modernity and the symbolic reading he makes place him at the head of the visual interpreters of Wagnerian iconography.

- 1 On the relation between Appia and Gual, see the study by Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, "Adrià Gual: un modernista visionario. Afinidades estéticas con las teorías escénicas de Appia", in "La reforma del drama wagneriano y los artistas españoles. Afinidades teóricas con Appia", exhibition catalogue *Adolphe Appia. Escenografías*, curator Àngel MARTÍNEZ ROGER, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Fundación Pro-Helvetia, 2004, pp. 100-103, and, more recently, Lourdes JIMÉNEZ, "Gual, entre Wagner i Appia", Dossier Adrià Gual, *Serra d'Or*, No 640, Barcelona, April, 2013, pp. 63-66 (pp. 303-306).
- 2 Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) was one of the people closest to the Wagner family, and went on to form part of the family on marrying one of his daughters, Eva. He was a friend of renowned artists' like Adolphe Appia; the founders of the French *Revue Wagnérienne*, especially Édouard Dujardin and Schuré. He was compiler of the staging theory of the Wagnerian dramas in a monographic book which was to be very important in the diffusion of the staging of the Wagnerian dramas. Joaquim Pena, president of the Wagnerian Association of Barcelona, translated it into Catalan in 1902.
- 3 See Houston STEWART CHAMBERLAIN, *El Drama Wagnerià*, Barcelona, Wagnerian Association, 1902.
- 4 Adrià GUAL, "L'art escénica i el drama wagnerià", in *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana 1902-1906*, Barcelona, Wagnerian Association, 1908, pp. 115-144, p. 127.
- 5 Ibidem, p. 127.
- 6 He was referring to the opening night in the Liceu. Cited by

- Adrià GUAL, “L’art escènica i el drama wagnerià”, op cit, pp. 115-144, p. 128.
- 7** Ibidem, p. 129.
- 8** Ibidem, p. 133.
- 9** Ibidem, p. 135.
- 10** Salvador VILAREGUT, “Adrià Gual”, *La Veu de Catalunya*, year VIII, No 18, 3 May, 1898, p. 145.
- 11** Joaquim PENA, “Un segle de música” *Joventut*, year II, 1901, p. 35.
- 12** Joaquim PENA, “Bayreuth-Munich. Impresions (I)”, *Joventut*, year II, No 83, Barcelona, 12 September, 1901, p. 618.
- 13** On this matter, see the study by Lourdes JIMÉNEZ, “Joaquim Pena, coleccionista y promotor wagneriano”, in *RACBASJ*, Bulletin 2013, Acadèmia de Sant Jordi (in press).
- 14** “Novas”, *Joventut*, year II, No 92, Barcelona, 14 November, 1901.
- 15** The projected images were in fact positive photographic plates in glass support and format 100 x 85 mm and contained 134 images, of which 122 existent plates are kept in the Joaquim Pena Legacy, Graphics Unit, Library of Catalonia. On the occasion of the exhibition *Imatges de l’Anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, organized for the première of *The Ring* by The Fura dels Baus in the Palau de les Arts Reina Sofia, I had the chance to thoroughly study these plates, which had just been recovered at the time, together with Ricard Marco, specialist in photography of the Graphics Unit of the Library of Catalonia. See the study by Ricard MARCO, “Joaquim Pena i la projecció d’imatges amb la llanterna màgica”, in exhibition catalogue *Imatges de l’Anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, curated by Lourdes Jiménez, Valencia, Palau de les Arts Reina Sofia, April-May, 2007, pp. 13- 15. 15.
- 16** There were a total of eight original photographic plates of the twelve paintings that decorated the Wagnerian Association. The titles appear handwritten by the author and signed by Gual. Joaquim Pena Legacy, Graphics Unit, BC. Francesc Fontbona related this discovery for the first time in his text Francesc FONTBONA, “Richard Wagner et l’art catalan”, exhibition catalogue *Richard Wagner. Visions d’artistes. D’Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, Geneva, Musées d’Art et d’Histoire, 2005, p. 50. The photograph reproduced was *On the Way to the Grail* (detail), on the topic of *Parsifal*, p. 48.
- 17** The exhibition was curated by Lourdes JIMÉNEZ on the occasion of the inauguration of the opera season of the Palau de les Arts Reina Sofia de Valencia, precisely with Wagner’s *Parsifal*, with stage management by the German Werner Herzog. Reproductions of all the complete photographs were shown in the exhibition in a section entitled “Adrià Gual (1872-1943). Decoració *Parsifal*. Wagnerian Association de Barcelona” and reproduced under the same title in the exhibition catalogue, pp. 23-25. Catalogue *Parsifal, la busca del Sant Grial*, with text of the same title of the curator and mentioned in pp. 9 and 19. Valencia, Palau de les Arts Reina Sofia, 2008.
- 18** They were kept in a cardboard tube in the Joaquim Pena Legacy in the Music Section. Rosa Montalt, head of the section, found these canvases rolled up and it was Dr. Francesc Font-

bona, director of the Graphics Unit, who identified them as Gual’s panels for the Wagnerian Association. That same morning, Dr. Fontbona communicated the discovery of the panels to me by e-mail. After the direct study of the paintings in the Library of Catalonia (June 2009), their restoration began. After studying the photographs of the canvases, Dr. Fontbona charged me with carrying out the cataloguing for the Library of Catalonia (September 2009).

- 19** Franz STASSEN (Hanau, 1869 – Berlin, 1949) studied in his native city and in the Berlin’s Academy of Fine Arts. Attracted by German history, stories and legends since he was young, when he was nineteen (1888) he came into contact with the work of Wagner for the first time, which made him understand what his own place was. Soon after this moment, he became a customary visitor of the Wagnerian Festivals, besides being a personal friend of the family’s Wagner, especially of their son’s, Siegfried. He can be considered as one of the German Wagnerian illustrators par excellence, due to the great number of publications on the musician’s works, as well as his abiding by the iconographic canons “imposed” from the orbit of the Bayreuth *Festspielhaus* and the imagery generated by their staging. For a long time, Stassen represented Wagnerian art, within which he evolved from the first illustrations with a marked Art Nouveau accent to the realism and the grandiloquence that the Festivals promulgated from the second decade of the 20th century. His conception of Wagnerian works was broadly diffused at the time through albums of illustrations of the most representative operas, like the topics of *Tristan and Isolde* and *Parsifal* that served as the decoration of the Wagnerian Association. I already dealt with Stassen in Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, “Nuevos prototipos femeninos para el cruce de siglos (XIX-XX): de la *mujer germánica* a la *Isolda wagneriana*” (New female prototypes for the crossing of centuries (19th-20th): from the Germanic woman to Wagnerian Isolde), *Boletín de Arte*, No 21, Universidad de Málaga, 2000, pp. 275-277. Jordi MOTA and Maria INFESTA opportunely dealt with Wagner’s work in *Pintores wagnerianos*, Barcelona, Ediciones Nuevo Arte Thor, 1988.

- 20** See in this respect, Javier BARÓN, “Los grabados de Parsifal de Rogelio de Egusquiza”, exhibition catalogue *Rogelio of Egusquiza* (1845-1915), Santander, Museo de Bellas Artes, 1995, pp. 69-75.

BIBLIOGRAPHICAL SELECTION

Published studies on artistic Wagnerism and their reception in Europe include, but are not limited to: Martine Kahane & Nicole Wild, *Wagner et la France*, exhibition catalogue, Bibliothèque nationale-Théâtre national de l’Opéra de Paris, Ed. Herscher, 1983; W. Storch (ed.), *Die Nibelungen: Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, exhibition catalogue, Ed. Prestel, Munich, 1987; Catherine Massip & E. Vilatte, *Wagner, le Ring en images*, exhibition catalogue, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1994; Günter Metken, “Une musique pour l’oeil. Richard Wagner et la peinture symboliste”, in exhibition catalogue *Paradis perdu. L’Europe Symboliste*, general curator Jean Clair, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Flammarion, 8 June to 15 October, 1995: pp. 116-123; Jordi Mota & Maria Infesta (ed.), *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*, Ed. Grabert, Tübingen, 1995; *Richard Wagner, visions d’artistes. D’Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, curator Paul Lang, Geneva, Musées d’art et d’histoire, Musée Rath, 23 September, 2005 to 29 January, 2006; Timothée Picard, *L’Art Total. Grandeur et misère d’une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR, Presses Universitaires de Rennes, 2006; *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, curator Paolo Bolpagni, Venice, Palazzo Fortuny, 8 December, 2012 – 8 April, 2013, Fondazione Musei Civici di Venezia, Skira editore, 2013.

For Catalonia, studies on Richard Wagner’s reception and Wagnerism are numerous; I have therefore limited myself to listing only those referring to artistic fact:

- ALIER, Roger (1993). *Richard Wagner a Barcelona*, exhibition catalogue, Barcelona, Cercle del Liceu.
- BRAVO, Isidre (1983). “L’escenografia wagneriana a Catalunya”, in *Presència de Wagner (1883-1983)*, in *Serra d’Or*, year XXV, No 281, Barcelona, February.
- (1983). Texts in *Espais wagnerians*, exhibition catalogue, Barcelona, Institut del Teatre, Palau Güell.
- COCA, Jordi; Carles BATLLE, & Isidre BRAVO (1992). *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*, Barcelona, Diputació de Barcelona-Àmbit Serveis Editorials.
- FONTBONA, Francesc (2005). “Richard Wagner et l’art catalan”, in *Richard Wagner. Visions d’artistes. D’Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, exhibition catalogue, Geneva, Musées d’Art et d’Histoire: 48-55.
- GUAL, Adrià (1903). “Cant de Brangania”, *Joventut*, No 151, Barcelona, 1 January: 9.
- (1908). “L’art escènica i el drama wagnerià”, in *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana 1902-1906*, Barcelona, Associació Wagneriana: 115-144.

- (1934), “De plástica wagneriana”, Tuesday, 20 February.
- (1960). *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos.
- JANÉS, Alfonsina (1983). *L’obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives i Casajuana, Ajuntament de Barcelona.
- JIMÉNEZ, Lourdes (1997). “Escenografías wagnerianas en Cataluña: distintas propuestas formales a la introducción del wagnerismo en la época del Modernismo”, *Boletín de Arte*, No 18, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga: 233-247.
- (1999). “Introducción de la iconografía wagneriana en la Barcelona de la Restauración (1882-1885)”, *Boletín de Arte*, No 20, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga: 211-236.
- (2000). “Nuevos prototipos femeninos para el cruce de siglos (XIX-XX): de la *mujer germánica* a la *Isolda wagneriana*”, *Boletín de Arte*, No 21, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga: 263-288.
- (2000). “La recepció de la imatge wagneriana pels modernistes catalans”, *Revista de Catalunya*, No 154, September, Barcelona, Fundación Revista de Catalunya: 53-74.
- (2004). “La reforma del drama wagneriano y los artistas españoles. Afinidades teóricas con Appia. Rogelio de Egusquiza, Mariano Fortuny y Madrazo y Adrià Gual”, in *Adolphe Appia. Escenografías*, exhibition catalogue, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 5 May to 6 June, 2004, Fundación Pro Helvetia: 77-104.
- (2005). “*Parsifal* y España (1882-1914): entre la redención y el deseo”, *Parsifal* programme, season 2005, Teatro de la Maestranza, Sevilla: 29-38.
- (2005). Articles on Spanish artists: Rogelio de Egusquiza, Mariano Fortuny y Madrazo, Salvador Dalí, Antoni Tàpies, Joan Brossa, for exhibition catalogue *Richard Wagner. Visions d’artistes. D’Auguste Renoir à Anselm Kiefer*. Musée Rath, Geneva, 22 September, 2005 to 29 January, 2006.
- (2005). “Richard Wagner, del deseo al amor libre”, *Paradigma, revista universitaria de cultura*, No 1, Universidad de Málaga: 36-40; at <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/951/Jim%20Fernandez%20L.pdf?sequence=1>.
- (2007), (curator). *Imatges de L’anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, exhibition catalogue, Palau de les Arts Reina Sofia, Generalitat Valenciana, Valencia, April-May.
- (2007). *La vida y la muerte de Tristán e Isolda por Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, exhibition catalogue, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
- (2008). “*Tristan und Isolde*: su proyección en la literatura y las artes plásticas”, *Tristan und Isolde* programme, season 2007-2008, Teatro Real, Madrid: 122-131.
- (2008), (curator). *Parsifal. La busca del Sant Grial*, exhibition catalogue, Palau de les Arts Reina Sofia, Generalitat Valenciana, 25 October - 7 November.
- (2008). “Parsifal, una aproximación iconográfica a la última obra de Wagner”, *Parsifal* programme, season 2008-2009, Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia: 130-155.
- (2009). “*Tristan und Isolde*: de la leyenda al universo escénico”, *Tristán e Isolda* programme, season 2008-2009, Teatro de la Maestranza, Sevilla: 13-21.

- (2010). “Parsifal. El contexto”, in *Temporada d’Òpera 2010-2011*, Gran Teatre del Liceu, Amics del Liceu: 94-97.
- (2011). “*Die Walküre*. Una historia de amor. La recepción por los artistas”, *La valquiria* programme, season 2011-2012, Teatro de la Maestranza, Sevilla: 21-31.
- (2013). “El hombre y naturaleza”, *Wagner. Eternamente moderno* (Bicentenario de Wagner), “Babelia”, No 1,115, *El País*, Madrid, 6 April, 2013: 10-11. See also the digital edition of the article at http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/21/actualidad/1363870290_710654.html, and the image gallery with comments in the section “Iconografía wagneriana”: <http://elpais.com/especiales/2013/wagner/>.
- (2013). “Gual, entre Wagner i Appia”, *Dossier Adrià Gual, Serra d’Or*, No 640, Barcelona, April: 63-66 (303-306).
- (2013). “Iconografía wagneriana en la obra de Sert. Un Parsifal desconocido dedicado a Joan Maragall”, *Revista Haidé*, No 2, Estudis Maragallians, Butlletí de l’Arxiu Joan Maragall, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, printing.
- (2013). “El estreno del Anillo del Nibelungo (1876). Un modelo de renovación escénica”, *Das Rheingold* programme, season 2013-1014, Teatro Campoamor, Oviedo, printing.
- (2013). “Joaquim Pena, coleccionista y promotor wagneriano”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Sant Jordi*, Barcelona, printing.
- MARCO, Ricard (2007). “Joaquim Pena i la projecció d’imatges wagnerianes amb llanterna màgica”, *Imatges de l’Anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner*, exhibition catalogue, curator Lourdes Jiménez, Valencia, Generalitat Valenciana, Palau de les Arts Reina Sofía, April-May: 13-16.
- MONTALT, Rosa (curator) & Francesc FONTBONA (expert advice) (2013). *Wagner col·leccionat per Joaquim Pena*, Biblioteca de Catalunya, May-June, online exhibition: <http://www.bnc.cat/Exposicions/Wagner-col·leccionat-per-Joaquim-Pena/Continguts-de-l-exposicio>.
- MOTA, Jordi, & María INFESTA (1988). *Pintores wagnerianos*, Barcelona, Ediciones Nuevo Arte Thor.
- PENA, Joaquim (1902). “La tarjeta postal wagneriana”, *España Cartófila*, II, Barcelona: 128.
- (1913). “En un aniversario. Iconografía wagneriana”, *Jueves Artísticos de la Publicidad*, No 9, Barcelona, 13 February.
- TRENC BALLESTER, Eliseu (1988). “El wagnerisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910)”, in *Miscel·lània Joan Gili*, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Publicacions de l’Abadía de Montserrat: 559-584.





Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura