

ESCENOGRAFÍAS WAGNERIANAS EN CATALUÑA: DISTINTAS PROPUESTAS FORMALES A LA INTRODUCCIÓN DEL WAGNERISMO EN LA “ÉPOCA DEL MODERNISMO”.

Lourdes M^a Jiménez Fernández

Este estudio trata de analizar la influencia que provocará en la época del Modernismo en Cataluña el fenómeno wagneriano. Para ello y partiendo de la recepción que hace el movimiento simbolista de éste, estudiamos cuáles fueron las vías de introducción en la Barcelona de fin de siglo, y más concretamente en el campo de la escenografía.

LA INFLUENCIA WAGNERIANA EN EL SIMBOLISMO EUROPEO

A partir del estreno de *Tannhäuser* en París 1861, podemos hablar de la irrupción del wagnerismo como uno de los fenómenos más influyentes en el desarrollo del Simbolismo europeo. No importó que fuese un verdadero fracaso, pues allí se encontraba el artista maldito de las letras francesas, el gran padre de la modernidad artística que se expresó en estos términos sobre la audición wagneriana “*el mayor goce musical que he experimentado jamás*”, como Baudelaire indicó más tarde al propio compositor.

Las reacciones se extendieron más allá de este primer estreno, formándose una gran cohorte de correligionarios en torno a la figura del “mago de Bayreuth” como llamaban por aquel entonces a Wagner. Para colmo había un elemento más a favor del músico, el haber convertido su teatro el Festpielhaus, en un nuevo centro de peregrinación donde se daban cita desde las almas decadentistas –nobles y burgueses,– hasta snobs que deambulaban por una nueva Europa de positivismo científico, materialismo y en la órbita del industrialismo más avanzado.

Wagner incluye en sus óperas muchas de las características que hoy vemos reflejadas en las obras de los simbolistas, el gusto por lo primitivo y lo exótico, por ese mundo de ensoñaciones donde adjetivos como colosal y fantástico se unen en uno solo. Como dice Robert Delevoy:

... “*Para los evadidos del siglo, el wagnerianismo, como fenómeno de éxtasis individual y colectivo, es lirismo tónico, abismo de ensueño, derivación romántica, receptáculo de fantasmas, signo de unión de clases (políticas) y de creencias (múltiples), idealismo multidimensional, folklore filosófico, amalgama y laberinto de mitos, desvaimiento, turgencia, horrores pesimistas, fulgores eróticos, agresiones afectivas, toxinas de muerte*”¹

¹ DELEVOY, Robert. *Diario del Simbolismo*. Ginebra, Skira, 1979, p. 46.

Se busca una pintura wagneriana, a la que éste proporcionará un mundo de leyendas, de temas como el amor-redención de Tristán e Isolda, de caballeros que en busca del Santo Grial no sucumben ante pecadoras y que quizás se encuentren muy cerca de ese ideal tan venerado por los simbolistas como el del andrógino, o en las teorías del psicoanálisis freudiano; mundos de dioses que serán tan imperfectos como los propios humanos, Venus encarnadoras del espíritu del Mal y no la antigua imagen de la Venus-Afrodita, a la que los artistas nos tenían acostumbrados; héroes derrotados y un sinfín de temas más.

Pero uno de los aspectos que más influyó en la obra de todos estos artistas, fue que Wagner planteó un modelo ideal en el que trató de conciliar la unión de todas las artes en una sola, Gesamtkunstwerk, partiendo siempre del drama musical como globalizador de este heterogéneo conjunto.

Para ahondar un poco más en la figura de Wagner y contextualizarla con su época, lo podríamos anunciar como “artista maldito” enlazándolo mentalmente con ese creador del “ennui” de la “vie moderne” que fue Baudelaire. Wagner insatisfecho y rebelde ante la sociedad que le toca vivir, exiliado por motivos políticos, y reiterando para sí y los demás su condición de genio, bien puede enlazar con ese personaje que crea Baudelaire: el artista moderno “maldito” del París de Haussman, que deambula por la ciudad insatisfecho del mundo materialista que le rodea.²

En el contexto del Simbolismo podríamos hacer quizás este planteamiento muy subjetivo: ¿ fue Wagner el nuevo profeta que venido del norte iba a sacudir todas las almas que vivían bajo el hechizo deslumbrante del materialismo? Él que se refugió en la noche para poder dar vida a los amantes Tristán e Iseo, y dejó al día –luminoso– que se la arrebatara; que ya había descubierto ese mundo nocturno, misterioso e irreal que Böcklin expuso en *La isla de los muertos* (1880), encontró en su mecenas el rey Luis II de Baviera, el gran mago hacedor de todos sus proyectos, de toda su vida, de todo su credo artístico, por el que pudo ver cumplidas las preguntas vitales que años más tarde se hacía Gauguin, *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Dónde vamos?* (1897). Gauguin las buscó en Tahití, Wagner creo que las encontró todas en Bayreuth, su último gran refugio.

Baudelaire, Huysmans, Mallarmé, Redon, Fantin Latour, Delville, Egusquiza, Fortuny y Madrazo, Gual, y un largo etcétera de artistas de la época, creyeron encontrar también el Venusberg donde todas las imágenes de voluptuosidad se agolpaban en un sinfín de melodías, y otros iban por los caminos vagando, esperando llegar

² Para un estudio sobre el Simbolismo y los antecedentes de la vanguardia: BALAKIAN, Anna. *El movimiento simbolista*. Madrid, Guadarrama, 1969. BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI, 1988. CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la Modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991. HINTERHAUSER, Hans. *Fin de siglo: figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980. FRANTISEK, Deak. *Symbolist theater. The formation of avant-garde*. London, The Johns Hopkins University Press, 1993. Con un capítulo específico sobre Wagner: *Richard Wagner and the French Symbolists*, pp. 94-133.

hasta el sagrado cáliz que Parsifal con la ayuda del Maestro (Wagner) encontró, redimiendo “inevitablemente” a la bella Kundry; pero esa es otra historia. Todos agrupados en el movimiento simbolista finisecular, que se apartaba del Realismo y del Impresionismo, y que tomando la herencia del Romanticismo se refugian y recrean en paraísos artificiales y lejanos, soñados e irreales, que los alejan por unos momentos de su propia existencia. No serán espíritus viajeros como los románticos, sino que desde sus propios habitáculos burgueses recrearán como el protagonista de *À rebours* (1884), *Des Esseintes*, un mundo de artificios y decadentismo. Quizás una vez más debamos fijar nuestra meta en Francia, y en París como centro pionero y emisor de esta corriente entre literaria y fantástica, que tendrá en sus contemporáneos europeos unos grandes seguidores.

Pero volviendo a la figura de Wagner, dejemos que sea el propio Baudelaire, quizás el gran maestro de esta “modernidad” literaria y artística, quien introduzca esa admiración rendida por su figura. Es muy conocida la carta a Richard Wagner de 1860, tras el estreno de *Tannhäuser* en París; Baudelaire se expresa en estos términos:

*“Señor, ... ante todo, quiero decirle que le debo el mayor goce musical que he experimentado jamás ... En toda su obra he encontrado la solemnidad de los grandes ruidos y de los grandes aspectos de la Naturaleza, y la solemnidad de las grandes pasiones del hombre ... He experimentado varias veces un sentimiento bastante raro, el orgullo y el goce de comprender, de sentirme penetrar e invadir, voluptuosidad verdaderamente sensual y que se asemeja a la de subir por el aire o rodar por el mar ... Estas profundas armonías me parecían semejantes a esos excitantes que aceleran el pulso de la imaginación ... En todas partes hay algo de elevado y de elevador, algo que aspira a llegar más alto, algo de excesivo y de superlativo”*³

EL WAGNERISMO EN BARCELONA COMO PROPUESTA ARTÍSTICA Y CULTURAL DE LA “ÉPOCA DEL MODERNISMO”⁴

Con el término “Época del Modernismo” nos referimos a la diversidad de manifestaciones artísticas y de índole cultural que se dan principalmente en el ámbi-

³ BAUDELAIRE, Charles. “Carta de Baudelaire a Richard Wagner” Viernes, 17 de febrero, 1860. *Camp de l’arpa, Revista de literatura*, Centenario Wagner, n° 105, noviembre 1982, p. 50. También me remito a este estreno en París y lo que produjo a otros escritores como Huysmans en DELEVOY, Robert. *Diario del Simbolismo*. Ginebra, Skira, 1979, p. 47. El mismo autor hace un estudio en el libro sobre relaciones entre los simbolistas y Wagner en su capítulo 2º. “La década malva” (1876-1885), pp. 44-64.

⁴ Los primeros estudios que aparecieron sobre el Modernismo Catalán fueron los de RÁFOLS, J. F. *Modernismo y Modernistas*. Barcelona, Destino, 1949. Y el de CIRICI PELLICER, Alexandre. *El arte modernista catalán*. Barcelona, Aymá Ediciones, 1951. Pero me atengo a la denominación que dio FONTBONA, Francesc, en *Història de l’art català*, volum. VII. *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917*. Barcelona, Edicions 62, 1985. FONTBONA, Francesc, fue el autor de la época del Modernisme 1888-

to de Cataluña, aproximadamente a partir de 1888 año de la Exposición Universal, y los primeros años del siglo XX.⁵

Originalmente se definió el comienzo del movimiento bajo un grupo de intelectuales que en los años 80 y bajo *L' Avenç*, esgrimieron unos argumentos en los que encontramos ante todo una actitud de renovación. Quizás, se podría poner en conexión con el movimiento Simbolista en Francia, que asimismo y en torno a un grupo de escritores, proclamaron en un manifiesto publicado por Jean Moréas en 1886 todas sus propuestas, seguido más tarde por el crítico Albert Aurier y su serie de artículos en los que dio a conocer el ideario artístico de la obra de arte simbolista.

No se pueden exponer claramente unas semejanzas comunes entre ambos grupos, pues distan mucho de poder compararse; pero ahí tenemos unos "artistas modernos" que van a rebelarse contra el gusto dominante impuesto por la burguesía conservadora, y contra la línea oficialista y académica del Estado, y que tomarán conciencia de su condición como artistas propiamente burgueses, rebeldes ante la pasividad cultural del momento en el que viven. Por supuesto que hay claras diferencias entre ambos movimientos: mientras que con sólo mencionar la palabra Simbolismo, nos viene a la memoria un movimiento decadente, de búsqueda de paraísos artificiales, de reuniones en cenáculos casi prohibidos bajo el común denominador de la morfinomanía y todos sus derivados, de grupos religiosos bajo un esoterismo finisecular y todo un largo etcétera; en el Modernismo catalán vemos, por el contrario, un término imbuido de un significado de renovación, avance, progreso positivista, y una reivindicación "nacionalista" heredera del espíritu de la "Reinaxença", ahora más que nunca consciente de este hecho que significaba la afirmación de unos ideales que hasta entonces habían sido dejados en el olvido más absoluto, y son recuperados en una actitud casi triunfante ante el declive a nivel nacional que supuso el "Desastre del 98". Más tarde el Noucentisme se encargará de dar un sentido casi peyorativo al término, y éste quedará adscrito en la cultura popular sólo al arte decorativo.⁶

1905, y MIRALLES, Francesc, de la época del Noucentisme 1906-1917. Y más recientemente, FONTBONA, Francesc, vuelve a hablar sobre el término Modernismo en "¿Existió realmente el Modernismo?". Catálogo sobre *El Modernismo*. Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella, Barcelona, 10 de octubre de 1990- 13 de enero de 1991. Barcelona, Olimpíada Cultural - Barcelona 92, Lunwerg Editores, 1990, pp. 45-50.

Otros estudios importantes sobre el significado del término y la época en que se produce son los de: MARFANY, Joan Lluís. (1975). *Aspectes del Modernisme*. Barcelona, Curial, Biblioteca de cultura catalana, 3ª edic., 1979. Y también el estudio: *Modernismo catalán y fin de siglo europeo. Algunas reflexiones*. En catálogo sobre *El Modernismo*, op. cit., pp. 33-44.

⁵ Para una aproximación a la Exposición Universal de 1888 ver los últimos estudios: AA.VV. *Exposició Universal de Barcelona. Libro del centenario 1888-1988*. Barcelona, L' Avenç, 1988. Y en relación a los aspectos musicales: AA.VV. *Centenari de l'Exposició Universal*. "La Música a l'Exposició del 1888", *Revista Musical Catalana*, nº 42, Barcelona, Abril 1988, pp. 171-188.

⁶ Vuelvo a remitirme a FONTBONA, Francesc y MARFANY, Joan Lluís en los estudios citados en la nota anterior.

Y es en este período cuando surge ese fenómeno del wagnerismo que es el objeto de este estudio. Encontramos las primeras referencias en los años 70 con el doctor Letamendi y Joaquím Marsillach, en los primeros intentos por introducir el fenómeno Wagner en España, y más concretamente en Barcelona.⁷ Después la labor continuadora pasó al terreno musical, y constatamos que la primera audición wagneriana que se dio en Barcelona fue el 16 de julio de 1862; fecha muy temprana, si tenemos en cuenta que en 1860 se escuchó *Tannhäuser* en la ópera de París. Precisamente fue esta misma ópera, y más concretamente la “Gran marcha triunfal” la que se tocó bajo la batuta de Anselm Clavé. A partir de éste se fueron dando a conocer otros fragmentos operísticos con la “Societat Catalana de Concerts de Barcelona” como protagonista.⁸

Pero el año que marca el inicio de mayor difusión del wagnerismo es 1888 con la Exposición Universal como gran motor del cambio que se operó en la ciudad, en ese año en honor de la Reina Regente se dio *Lohengrin* en el Liceo, que en ese momento era el lugar de encuentro social y político de la burguesía de la época.⁹ Pero no podemos hablar de este *Lohengrin* de la Exposición como la primera ópera representada, pues el 17 de mayo de 1882 se dio en estreno en el Teatro Principal.

Wagner era considerado como sinónimo de modernidad en la Barcelona de fin de siglo, que se asociaba con todas esas corrientes que se desarrollaban en el contexto europeo, Art Nouveau, la recuperación del mundo nórdico frente al clasicismo mediterráneo que más tarde retomaría el Noucentisme.¹⁰ Eran recibidos como sinónimo de esa modernidad el teatro de Ibsen, la filosofía nietzscheana; y vemos cómo el campo arquitectónico fue uno de los más influidos. Como dice Francesc Fontbona, “*La modernitat cultural que pintors i escultors buscaren a fi de donar cos al Modernisme no fou mai tan absoluta com la que trobaren els arquitectes*”.¹¹ Sólo que éstos estaban más próximos al catalanismo, ver las figuras de Puig y Cadafalch que fue presidente de la Mancomunidad de Cataluña, Doménech y Montaner, Antoni Gallissá, que recuperaron las viejas formas goticistas que conectaban automáticamente con un claro significado nacionalista.¹²

⁷ JANÉS, Alfonsina: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona, Fundació Vives y Casajoana, 1983. MARSILLACH Y LLEONART, Joaquím. *Richard Wagner. Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona, La Reinaxensa, 1878.

⁸ Programa de los Festivales Wagnerianos representados en el Liceo de Barcelona 1955. Op. cit., p.38. Sobre este tema y con mayor detalle sobre el mundo musical barcelonés y su relación con el Modernismo: AVIÑO, Xosé: *La música y el Modernismo*. Barcelona, Curial, Biblioteca de Cultura Catalana, 1985.

⁹ ALIER, Roger: *Historia del Gran Teatro del Liceo*. Barcelona, Biblioteca de La Vanguardia, 1983. Op. cit., p. 82. Ver también: AVIÑO, Xosé. “Aquella magna Exposició...” *Revista Musical Catalana*, nº 42, Barcelona, Abril 1988, p. 177.

¹⁰ BRAVO, Isidre y GRAELLS, Guillem - Jordi. *Espais wagnerians., desembre 1983 - gener 1984*, Palau Güell. Barcelona, Institut del Teatre, 1983. Ver también: AA.VV. *Wagner y Catalunya. Antologia de textos y gráfcics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona, Edicions del Cotal, 1983.

¹¹ FONTBONA, Francesc. *História de l'art catalá*. Op. cit., p. 32.

¹² *Ibidem*, pp. 37-38.

La otra aportación wagneriana al Modernismo, es la del Wagner de raíces nacionalistas y recuperador de mitologías y leyendas medievales, que transplantadas al terreno nacional suponían una clara transposición cultural como el Sant Jordi - Sigfrido del escultor Joan Llimona, transformado en el patrón de Cataluña.¹³

Los grandes "predicadores" del fenómeno wagneriano fueron el crítico musical Joaquín Pena y La Associació Wagneriana desde su fundación en 1901, los grandes promotores de la difusión de todo el universo musical del Maestro, como casi religiosamente llamaban a Wagner.¹⁴

A modo de conclusión y síntesis podemos recoger las palabras de Pilar Vélez al respecto: "*Wagner, se convirtió en uno de los mejores símbolos de la restauración nacionalista, ingrediente fundamental de la época modernista junto a esa fascinación por el mundo germánico, o nórdico por extensión, que llegó a mitificarse tanto*".¹⁵

DOS PROPUESTAS FORMALES DISTINTAS PARA LA ESCENOGRAFÍA WAGNERIANA DEL MODERNISMO CATALÁN

Partiendo del análisis expuesto anteriormente sobre la asimilación de Wagner en el terreno artístico y cultural del Modernismo catalán, podemos llevarlo al campo de la escenografía para ver si de alguna manera se cumplen estas dos líneas generales.

Las primeras escenografías wagnerianas vistas en los teatros de Barcelona, desde el *Lohengrin* del Teatro Principal de 1882 al *Holandés Errante* del Liceo de 1885, son decorados italianos con pequeñas colaboraciones de escenógrafos catalanes. Los años de mayor presencia de montajes y escenografías realizadas por artistas catalanes de obras de Wagner irían desde 1899 a 1913, año del estreno de *Parsifal*. Dato curioso a reseñar al respecto es el del concurso que celebra el Liceo para el estreno de *La caída de los dioses* de 1901, con colaboraciones de Oleguer Junyent y Félix Urgellés trabajando conjuntamente. Aunque la gran apoteosis vino con el esperado estreno de *Parsifal* en 1913 en el Liceo que contó con el trabajo de todos los maestros de la escuela escenográfica catalana, Vilomara, Moragas, Alarma, Junyent, los figurines de Soler Marijé¹⁶, y por supuesto, el *Parsifal* fue para el gran tenor wagneriano Francesc Viñas, que jugó un papel muy destacado dentro de este movimiento.

¹³ MUNTADA, Anna y SALA, Teresa M. "Apuntes de iconografía musical en las artes decorativas del Modernismo". Op. cit., *Catálogo El Modernismo*, p. 145.

¹⁴ Sobre la fundación de la Associació Wagneriana ver: *Estatuts de la Associació Wagneriana*, Barcelona, 1901. También hay una edición de 1906 con una reestructuración de los mismos. Y también PENA, Joaquín. "L'Associació Wagneriana", *Juventut*, nº 126, Barcelona, Any III, 1902, pp. 446-448.

¹⁵ VÉLEZ, Pilar. "Imagen gráfica de las Asociaciones musicales del Modernismo Catalán", *Fragments* nº 7, Madrid, 1986, p. 42. Ver también la exposición que hace la misma autora sobre las asociaciones musicales, en especial de la Associació Wagneriana, y el estudio tipográfico de los programas de las asociaciones principales.

¹⁶ BRAVO, Isidre. "L'escenografia wagneriana a Catalunya", *Serra d'Or*, febrero 1983, Barcelona, pp. 15-22. Y también BRAVO, Isidre. *L'escenografia catalana*. Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

Escenografías wagnerianas en Cataluña: Distintas propuestas formales...

Observamos que a partir de la última década, la presencia de escenógrafos catalanes es mayor, debido en gran parte a la plena asimilación del concepto wagneriano en el contexto cultural y artístico barcelonés, que fue impulsada sin ninguna duda por la labor realizada por las asociaciones musicales y las críticas musicales de Joaquín Pena desde la prensa.¹⁷ Éste gran conocedor de la obra y de las puestas en escena que se practicaban en Bayreuth, arremetía contra los principales gestores del Liceo, que siempre se mantuvo en una línea muy conservadora, criticando cómo los montajes no tenían nada que ver con el espíritu de la obra, ni con el modelo impuesto desde Bayreuth.¹⁸

Las dificultades escenográficas que se planteaban en el montaje de estas óperas eran enormes, nunca antes había aparecido en escena una cabalgata de Walkirias, dragones, hijas del Rin que tenían que nadar en escena, contando con los pocos medios técnicos de la época. Se puede decir que, a pesar de todos estos “problemas técnicos”, Wagner introdujo también en el terreno escenográfico unas novedades hasta ese momento impensables, como el de la extinción de las luces en la sala del teatro durante la representación, el concebir un nuevo modelo arquitectónico de teatro, el del Festpielhaus, en el que destaca la supresión de los palcos, la invisibilidad de la orquesta entre otras características. También debemos reflexionar si la reforma propuesta por Wagner a través del drama musical dio como resultado una interrelación y síntesis de todas las artes para conseguir la obra del porvenir. En el terreno escenográfico no se llevó en vida del propio autor y creemos que intentó participar de esta renovación en el campo escénico de sus óperas, tratando de adentrarse más allá de los límites del realismo anecdótico impuesto por el modelo de Bayreuth.¹⁹

Volviendo a la escenografía catalana vemos el interés que se tomó, quizás en parte presionado por los feroces wagneristas, el empresario Bernis del Liceo, que propuso a uno de los grandes escenógrafos Francesc Soler y Rovirosa un viaje por Alemania (1899) para ver los montajes de los teatros alemanes. A su llegada publicó “*Notas acerca de las artes escenográficas en algunos teatros de Alemania*”, donde destaca como verdadero progreso el de los sistemas de iluminación.²⁰ Tomando como ejemplo la escenografía de Soler y Rovirosa para el estreno de *Tristán e Isolda* en el Liceo (1899) (Figura 1), vamos a observar por un lado, cómo se proyecta esa aportación de raíces nacionalistas tomadas del mundo mitológico nórdico al caso catalán: en éste dicha aportación se convierte en una clara transposición cultural sobre los

¹⁷ Ver las críticas de PENA, Joaquín en la revista *Joventut*: “A propòsit de Siegfried”, *Joventut*, Barcelona, 1901, pp. 162-164. “A propòsit del Tristán”, *Joventut*, Barcelona, 1901, pp. 228-229.

¹⁸ ALIER, Roger. Op. cit., pp. 73-88. En especial el capítulo “El triunfo del wagnerismo”.

¹⁹ Al respecto debo dar las gracias a Isidre BRAVO que me indicó el que Wagner había requerido la colaboración del pintor simbolista Arnold Böcklin para unas escenografías de la tetralogía, que nunca se llevaron a cabo, lamentablemente. Esta referencia también se encuentra en DELEVOY, Robert. op.cit., p. 46.

²⁰ MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía española*. Cap. X “El arte escenográfico en Barcelona desde el siglo XIX”. Madrid, Imprenta Blass, 1923, pp. 220-222.

mitos autóctonos, y por otro, la incorporación de toda una iconografía wagneriana al mundo artístico.

La escena corresponde al acto primero de *Tristán e Isolda* que transcurre en la cubierta de la nave que lleva a la princesa Isolda hasta Cornualles, donde será entregada al rey Marke, tío de Tristán. Aparecen en la escena la cubierta de la nave con una gran vela desplegada en un segundo término, y delante de ésta unos estores cuelgan, y unos tapices que sirven de descanso a la pareja que aparece en este primer término. La decoración se basa en la tradicional estructura horizontal, con la sucesión de telones en paralelo de delante hacia atrás que tiene como eje central el mástil y la proa de la nave. Podemos ver en ella elementos que caracterizan la línea escenográfica de Soler: trazos pocos marcados, líneas muy difuminadas que combinadas con las distintas gradaciones lumínicas dan un carácter romántico a la escena. Estas gradaciones de luz vienen señaladas por el cielo en último término, que contrastan con los estores de colores vivos y profusamente decorativos del primero. Hay una conjunción perfecta entre el cromatismo que provocan estos colores y la profusión ornamental que nos hace recordar la condición de la protagonista, princesa y futura reina. El escenógrafo sin apartarse de las líneas generales del realismo ecléctico en los que se movía la llamada escuela realista catalana, se aproxima más a un romanticismo contenido, totalmente lírico, que se adecua perfectamente con el desarrollo general de la obra. Hay más insinuación que realismo detallista, que haga perder al espectador el sentido de la poesía y la música llevado a los extremos en los que siempre se movía Wagner dentro de su drama musical.

Pero lo que más nos interesa es destacar esa apropiación o transposición de mitos a la que antes hacíamos referencia: el escudo de San Jorge que aparece en un estor, por lo que al “nacionalizar” de alguna manera la escena va a ser identificado inmediatamente por el público como mito propio.

Otro ejemplo aún quizás más evidente son los bocetos para un *Parsifal* que proyectó Adriá Gual en 1924 ambientados en el paisaje de Montserrat. (Figura 2).

En cuanto a la segunda línea de introducción que apuntábamos, era la que hacía referencia e iba ligada al movimiento del Art Nouveau, a ese significado que Wagner llevaba implícito en cuanto símbolo de “modernidad” venida del norte de Europa y que en Cataluña adquiere el nombre de Modernismo en cuanto renovación, europeísmo, modernidad; sustantivos todos ellos lejanos a la situación de “decadencia” nacional. Creo que en el exponente de Adriá Gual se podría hacer una relectura perfecta de todo cuanto significó esta “renovación plástica” que se llevó a cabo en el final de siglo, y que generó toda una nueva corriente artística que se adentraba en el nuevo siglo.²¹

²¹ Adriá GUAL QUERALT (1872-1944). Hombre polifacético de su tiempo, pintor, escritor, director de teatro, escenógrafo, y también ilustrador gráfico. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, trabajó en el taller de litografía de su padre. Ya en 1892 inicia sus relaciones con el grupo modernista de

Escenografías wagnerianas en Cataluña: Distintas propuestas formales...

Tomaremos como ejemplo el esbozo para el segundo acto de *Tristán e Isolda* para el Teatre Íntim en 1920 (Figura 3). La escenografía nos introduce en el jardín donde los protagonistas se ven durante la noche, como símbolo de lo prohibido, de lo inconsciente, y en el que aparece el banco como testigo mudo del amor sublime de la pareja y la torre vigía, frontera que separa el mundo de la noche –los amantes– del día-mundo de los valores sociales–. Lo primero que nos llama la atención es la desnudez del espacio que se reduce a los dos elementos precisos, el banco que personifica el amor de la pareja y esta torre testigo que vigila el amor prohibido. Esta escasez de elementos hace que la escena se envuelva en una atmósfera que, más que informarnos detalladamente del lugar donde ocurre la acción, nos sugiere ese ambiente casi opresivo, de temor, de prohibición, donde se encuentran los amantes. El cromatismo empleado recurre al violeta,²² símbolo del amor y la verdad, de la pasión y el sufrimiento, que envuelven la escena para adentrarnos en ese mundo de dolor y muerte como vida, como resurrección, que van alternándose en el diálogo que mantienen. Por otro lado, en el planteamiento de la escena hay una asimetría irreal entre el tamaño de la torre vigía y el banco, que nunca se sitúa delante de aquélla, sino en cualquier otro ángulo de la escena. Esta asimetría hace aún más inestable, más opresiva la propia relación de la pareja, pues hay una constante angustia por ese paso dado del amor prohibido, vetado. Con la conjunción de todos los elementos y la gama cromática empleada, podemos sin lugar a dudas calificar el montaje de simbolista en tanto en cuanto nos introduce en un mundo lleno de sugerencias por la relectura simbólica que hace el espectador, por el diálogo que fluye sin encontrar oposición en el escenario, que se deja invadir sin más junto a la música.

Otro ejemplo aunque fuera del campo escenográfico, fueron las cuatro grandes vidrieras de temática wagneriana para el Círculo del Liceo de Barcelona (1903-1904), *Las hijas del Rin*, *Encantamiento de Brunilda*, *Murmullos de la selva* y *Sigfrido*, bajo los diseños del decorador y escenógrafo Oleguer Junyent, dibujo de Josep Pey y realizados por el taller de Antoni Bordalba.²³ Todas ellas concebidas bajo

Rusiñol, Mir, Morera. Se sentirá atraído por Maeterlinck, Baudelaire, Debussy, Nietzsche y los prerrafaelitas ingleses, y se relaciona con el movimiento wagneriano en Barcelona. Con su primera obra escénica, *Nocturn, andante morat* 1896, lleva a cabo su compromiso por un teatro simbolista, síntesis de la palabra, la música y el color. Participa en las Exposiciones de Bellas Artes de Barcelona de 1894 y 1896. Fundó el Teatre Íntim, más adelante asume la dirección de los Espectacles y Audicions Graner y de la Escola d'Art Dramàtic de la Diputació de Barcelona 1913, que sería más tarde el Institut del Teatre.

Pronunció una conferencia sobre *L'art escènica y el drama wagnerià* en la Associació Wagneriana. AA.VV. "XXV Conferències". Barcelona, Associació Wagneriana, 1908, op.cit., pp.115-144.

²² Recordemos que en su primera obra *Nocturn, andante morat* (1896) ya emplea este color, muy esteticista y marcado por el gusto simbolista. Ver al respecto dentro de su etapa como ilustrador: VÉLEZ, Pilar. *El llibre com a obra d'art a la Catalunya Vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989, p. 263. Y los estudios de TRENC BALLESTER, Eliseu. *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*. Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas, 1977. Y del mismo autor "Adrià Gual, grafista modernista", *Serra d'Or*, n° 223, Barcelona, 1978, pp. 51-59.

²³ VILA GRAU, Joan y RODON, Francesc. *Las vidrieras modernistas catalanas*. Barcelona, Polígrafa, 1983, p.62. FONTBONA, Francesc (coordinador). *El Cercle del Liceu. Història, Art, Cultura*. Barcelona, Círculo del Liceo, 1991.

un estilo realista sintético pero que derivará hacia un decorativismo muy acentuado, propio del Art Nouveau.

En *Las hijas del Rin* (Fig. 4) nos encontramos uno de los temas wagnerianos más representados, su iconografía se enmarca dentro de la imagen del hada o mujer de agua, presencia habitual en las artes del momento. Ésta se deriva del tema de Lorelei –mujer que habita en el Rin y hechiza a los hombres hasta conseguir atraparlos–, otro tema muy utilizado como recurso iconográfico en el fin de siglo es el de las sirenas. Junyent nos narra perfectamente la escena que traduce de la ópera wagneriana en la que aparecen las hijas del Rin custodiando el tesoro, que robará Alberico tras renunciar a aspectos no materiales como el del amor, frente al del poder. Junyent buen conocedor de la obra wagneriana, ganó en 1901 un concurso para el estreno de *La caída de los dioses* en el Liceo, del que obtuvo como premio un viaje por Alemania para conocer de primera mano los lugares wagnerianos que más tarde le ayudaron para la decoración de las vidrieras; el haber presenciado ese realismo tan propio del círculo de Bayreuth y característico de los artistas alemanes y centroeuropeos: Böcklin, Hans Thoma, Max Klinger, Franz von Stuck, etcétera, y el decorativismo Art Nouveau que vio en París en los dos años que estuvo en el taller del escenógrafo Carpezat en la Ópera de París (1899-1900).

En cuanto a las tres vidrieras restantes, Francesc Fontbona ya comentaba en el capítulo de “L’art en el Cercle del Liceu”: ...”*El vitrall de l’Enterrament de Sigfrid, segons ha trobat Magdala Pey, té una relació temàtica i compositiva molt evident amb un cartell d’Eugene Grasset*”.²⁴

En relación a este tema y respecto a las vidrieras restantes *Encantamiento de Brunilda y Murmullos del bosque*, cotejando los modelos iconográficos y compositivos, observo que hay un cierto paralelismo entre éstos y un cartel para *La Walkiria* (1893) realizado por Eugène Grasset en cuanto al primer tema, y de una ilustración de Reinhold Max Eichler para la revista *Jugend* (1900) *Siegfried im Walde*, del *Murmullos de la selva* de Junyent.

Retomando la vidriera *Encantamiento de Brunilda* (Fig. 5) y comprobando las fechas en las que el ilustrador gráfico Grasset expuso su cartel para *La Valkyrie* (1893)²⁵ (Fig. 6), y los dos años que estudió citados anteriormente en la Ópera de París, podemos suponer que quizás vio el cartel o una reproducción del mismo. Sabemos que Grasset figura como uno de los grandes nombres de la cartelística europea, y que influyó decisivamente en el desarrollo del cartel en Barcelona. Como recoge Eliseu Trenc– Ballester: ...”*el año 1896 es decisivo en la historia del cartel mun-*

²⁴ FONTBONA, Francesc (coordinador). *El Cercle del Liceu*. Capítulo sobre “L’art en el Cercle del Liceu”, op. cit., p. 31.

²⁵ Extraído de INFIESTA, María y MOTA, Jordi. *Das werk Richard Wagner’s im spiegel der kunst*. Tübingen, Grabert-Verlag, 1995, ilustración 266. Doy las gracias a ambos autores por la información prestada y el material proporcionado, gran parte utilizado en este estudio.

dial y lo es también para el nuestro... Se celebra en Barcelona, el 3 de diciembre en la Sala Parés, la primera exposición de carteles en España. Figuraban en ella obras de los grandes maestros del cartel: Chèret, Grasset, Toulouse-Lautrec, Puvis de Chavannes, Forain, Beardsley... ”²⁶. Podemos pensar que esta exposición pudo haber influido en la obra gráfica de Junyent, al que vemos participando como dibujante e ilustrador para la revista *Hispania* alrededor de 1900, y en 1901 para el *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, donde se publicaron ilustraciones de Alphonse Mucha en la cubierta y la decoración alegórica de los doce meses compuestas por Junyent.²⁷

Observando los dos ejemplos, vemos cómo hay una clara relación compositiva en cuanto al modelo formal. La composición de Grasset se enmarca por un lado, en una línea decorativista muy cercana al Art Nouveau, ver la profusión decorativa de las armas de Wotan y Brunilda –escudos y cascos–, y por otro, la influencia del dibujo japonés. En cuanto a la composición de Junyent, en la escena destaca un realismo muy en la línea de la iconografía wagneriana que producían los festivales de Bayreuth –ver los montajes escenográficos de la época–, pero que sigue un decorativismo muy evidente en líneas generales en toda la escena, al igual que la profusión de elementos decorativos en el escudo del dios Wotan muy parecido formalmente al anterior de Grasset. Desde niveles iconográficos, la disposición de la escena de Junyent es muy similar a la del ilustrador francés, Wotan invocando al fuego con su lanza, Brunilda sobre el lecho con los atributos de diosa –lanza en la mano, casco en la cabeza y el escudo que reposa sobre su cuerpo tendido–, rodeada de llamas que reflejan fielmente la escena del final de *La Walkiria* wagneriana.

En cuanto a la vidriera *Murmullos de la selva* (Fig.7) de Junyent, observamos que hay un paralelismo muy evidente en la relación compositiva y temática con la ilustración de Eichler (Fig.8)²⁸ para la revista *Jugend* (1900). Antes de hacer un análisis debemos recordar cómo la difusión de las revistas ilustradas fue muy importante para los artistas a finales y primeros de siglo. En el caso de Barcelona como en el de otras grandes ciudades como Bruselas, Viena, sabemos que se difundieron por los ambientes artísticos. Para nuestra exposición teórica es significativo destacar cómo en el Quatre Gats, núcleo artístico del modernismo se podían leer los últimos números de revistas como *Jugend*, *The Studio*, *Simplizissimus*, *Pan...* Y destacados artistas como Alexandre de Riquer o Sebastián Junyent hermano de nuestro decorador, poseían suscripciones y números de las revistas más importantes en sus bibliotecas.²⁹

²⁶ TRENC BALLESTER, Eliseu. *Las artes gráficas...*, op. cit., p. 147.

²⁷ TRENC BALLESTER, Eliseu. *Íbidem*, op. cit., pp. 124 y 130.

²⁸ Material de la Biblioteca de Catalunya. Secció d'Estampes, Mapes i Gravats. Legado de Joaquín Pena: Wagner Kalender (sin fecha), ilustración nº 258. Doy las gracias al Dr. D. Francesc Fontbona por todo el material consultado, la información facilitada y sus consejos en el estudio del tema.

²⁹ TRENC BALLESTER, Eliseu. *Íbidem*, p. 118.

El paralelismo entre las dos composiciones es muy evidente, llevándonos a hacer un comentario conjunto, salvando algunos matices como el visto anteriormente del carácter más sintetista y decorativo de Junyent como en las restantes vidrieras, y más realista con dibujo más seguro, y casi podríamos añadir viril por parte del alemán. Sigfrid aparece sentado en una roca escuchando los murmullos de la selva, con la espada y la piel que le cubre desde la mitad del torso, dejando la otra mitad al desnudo. Su iconografía responde bastante bien al del héroe wagneriano, joven y de fuerte musculatura. La disposición formal en la que sitúa Junyent al personaje es totalmente paralela a la ilustración de la revista *Jugend*, haciendo hincapié que ésta se publicó en 1900, tres años antes de realizar las vidrieras para el Círculo del Liceo.

Para concluir podemos observar cómo la influencia de Wagner en el contexto europeo fue muy importante, pero hay que tener en cuenta que en el caso catalán ésta es aún mayor por el hecho de esa apropiación y transposición de culturas, dentro de ese resurgir “nacionalista”, y por otro lado, la gran aportación del wagnerismo como símbolo de modernidad que se desarrolló en el resto de Europa, y que por lo tanto era material viable para ponerse a un nivel igualitario al de los demás países. No podemos dejar de destacar, que el Teatro del Liceo de Barcelona y la acción de la propia sociedad catalana, hacen de Barcelona la segunda capital del wagnerismo después de Bayreuth.

Escenografías wagnerianas en Cataluña: Distintas propuestas formales...

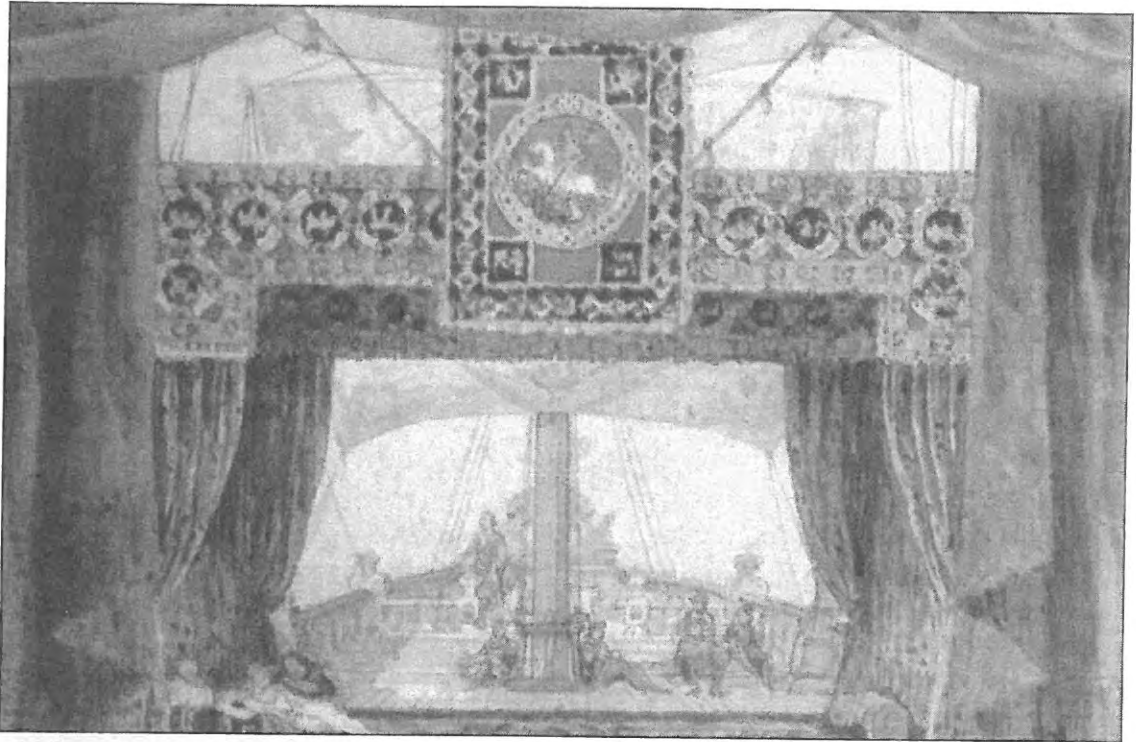
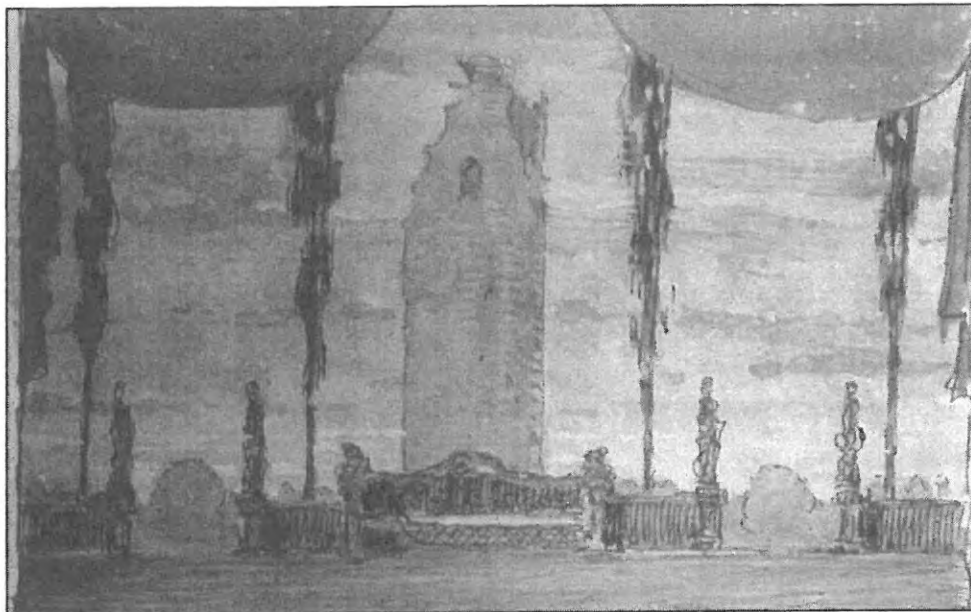


Figura 1 . Francesc Soler Rovirosa: Tristán e Isolda, de R. Wagner. Teatre del Liceu, 1899.



Figura 2 . Adrià Gual: Parsifal, de R. Wagner. Boceto inédito, 1924.

Lourdes M^a Jiménez Fernández



(Figura 3). Adriá Gual: *Tristán e Isolda*, de R. Wagner. Teatre Íntim, 1920.



(Figura 4). Oleguer Junyent: *Las Hijas del Rin*, de R. Wagner. Vidrieras para el Círculo del Liceo de Barcelona, (1903-1904).



(Figura 5). Oleguer Junyent: *Encantamiento de Brunilda*, de R. Wagner. Vidrieras para el Círculo del Liceo de Barcelona, (1903-1904).

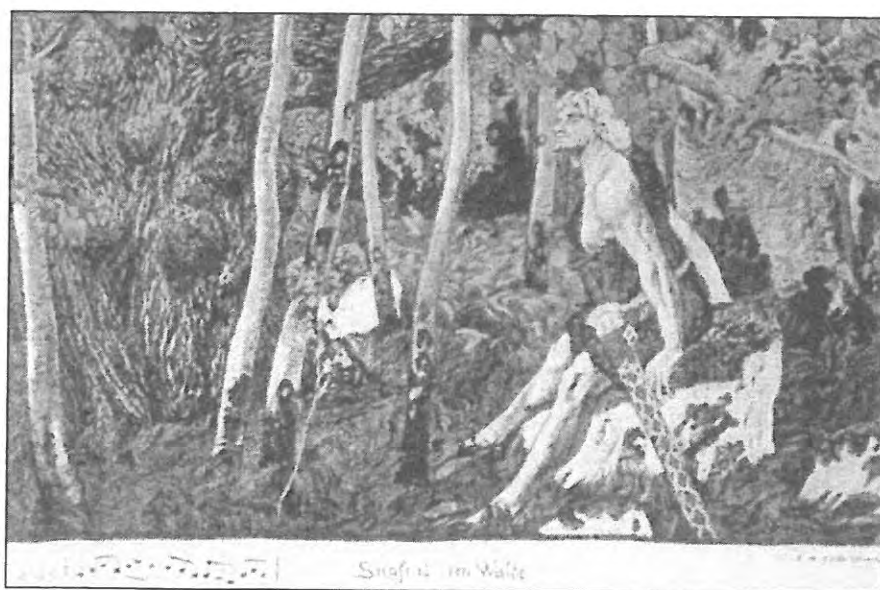
Escenografías wagnerianas en Cataluña: Distintas propuestas formales...



(Figura 6). Eugène Grasset: La Walkyrie, de R. Wagner. Cartel, (1893).



(Figura 7). Oleguer Junyent: Murmullos de la selva, de R. Wagner. Vidrieras para el Círculo del Liceo de Barcelona, (1903-1904).



(Figura 8) .- Reinhold Max Eichler: Siegfried im Walde, de R. Wagner. Ilustración para la revista Jugend (1900).