

## INTRODUCCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA WAGNERIANA EN LA BARCELONA DE LA RESTAURACIÓN (1882-1885)\*

Lourdes Jiménez Fernández

La incorporación de la iconografía wagneriana en el último tercio del siglo XIX en Barcelona, se debe en parte al avance producido en las técnicas fotomecánicas, así como al ambiente propicio que estaba generando el movimiento de la Renaixença, en la recuperación de mitos y leyendas autóctonos, que venían a coincidir con el sentido de la obra wagneriana. A través del sistema del fotograbado, y la difusión en las revistas ilustradas de escenas de las óperas del compositor, llevará a que se vayan asentando en el panorama cultural y artístico barcelonés, unas nuevas iconografías, reforzadas si cabe aún más por los estrenos de sus óperas.

Antes de pasar a estudiar la introducción de la iconografía wagneriana en Barcelona, debemos realizar un breve análisis de cual era la situación en Cataluña, y si esta se encontraba en un momento histórico propicio para recibir la obra del músico alemán. Esta implantación es paralela al período de prosperidad –la llamada *Febrer d'Or* (1871-1885)-, que coincide aproximadamente con el reinado de Alfonso XII. La burguesía catalana se consolidaba desde estos momentos, beneficiándose de una prosperidad económica sobre todo en los mercados del vino, tras la plaga de la filoxera en Francia, o el auge industrial con la exportación de metales, y los aumentos en las industrias metalúrgica y textil. A niveles artísticos, esta burguesía quería un arte realista, y vino a sustituir al público mayoritariamente menestral que ocupaba los asientos del Liceo unos años antes, marcando a partir de ahora una nueva programación artística que reemplazaba las comedias de magia, por los ballets, y la ópera ahora presentada con las grandes figuras del bel canto.

El sentido de la obra wagneriana, se adecuaba perfectamente con la recuperación cultural y de raíces nacionalistas que en ese momento se llevaba a cabo desde la Renaixença. Los mitos wagnerianos se correspondían con la búsqueda de raíces autóctonas y fijación de una mitología propia, así como la revalorización de la cultura popular y legendaria de mitos como San Jorge, que coincidía con el Sigfrido

---

\*Este estudio es fruto de los trabajos de investigación realizados bajo el Proyecto I+D de la Secretaría General del Ministerio de Educación y Cultura: PB 97/1110: *Imagen y percepción de la Mujer en la Historia*, cuya investigadora principal es la Dra. Teresa Sauret Guerrero. Asimismo, es parte de la Tesis Doctoral que estoy desarrollando sobre el *Análisis y Clasificación de la Iconografía Wagneriana*.

wagneriano, o el ambiente místico-religioso de Montserrat con el escenario del Parsifal en Montsalvat.

La cronología que hemos escogido para nuestro análisis corresponde a delimitar un primer período de estudio, en el que ya encontramos las primeras imágenes wagnerianas, y nos referimos a esto cuando se tratan de imágenes que tienen relación directa con escenas y personajes de sus obras, o con la propia iconografía del compositor. En un primer momento serán mayoritariamente reproducciones gráficas de obras extranjeras, de origen alemán, las que veamos reproducidas en diarios y revistas ilustradas, aunque no será hasta el Modernismo, cuando nos encontremos con traducciones de artistas catalanes y, por tanto, de obras wagnerianas producidas en Cataluña. Comenzamos en 1882, aunque antes haremos un rápido análisis de la situación musical y los primeros intentos de difusión del repertorio musical wagneriano, año en que se estrena la primera ópera del compositor, el *Lohengrin* el 17 de mayo de 1882 en Barcelona. Y terminamos en 1885, porque esta será la fecha de finalización de esta etapa de prosperidad en Cataluña conocida como la *Febre d'Or*, y coincide con la publicación de los *Dramas Musicales* en castellano de la Biblioteca "Arte y Letras", con una encuadernación industrial afín a la corriente del Esteticismo. También podemos reseñar que hasta 1885 las principales revistas ilustradas *La Ilustración Ibérica* y *La Ilustración Artística*, han comenzado con la introducción y difusión de escenas y personajes vinculados a sus óperas, reproduciéndose mayoritariamente obras de artistas alemanes.

De todas las iconografías wagnerianas existentes, sólo nos hemos detenido en analizar un pequeño número: *Lohengrin-Elsa*, *Brunilda*, *Walkirias*, *Siegfried*, *Wotan*, *Gutrune*, *Tristán e Isolda*, *Senta...*, pues estos son los ejemplos que nos encontramos reproducidos en las revistas ilustradas (1883-1885). En el caso de *Lohengrin* aunque no aparezca de forma directa publicada en estas revistas, es el referente inicial de la primera iconografía masculina introducida en Barcelona, y que más tarde se convertiría en uno de los principales hitos de esta iconografía en el mundo cultural y artístico del wagnerismo catalán.

Un breve esquema de la introducción en el plano musical de las obras wagnerianas, comenzaría en fechas tempranas, más exactamente con la primera audición que diera Anselm Clavé el 16 de julio de 1862 en los "Campos Elíseos", tocando la "Gran marcha triunfal" de *Tannhäuser*. A partir de aquí, el incremento de fragmentos de las óperas de Wagner crecerá, ayudado también por los primeros wagneristas reconocidos como fueron Josep de Letamendi y Joaquim Marsillach, que tanto influirían en la introducción y difusión de la obra del maestro de Leipzig. También podemos señalar la constitución de la primera "Sociedad Wagner" en 1874, en la que participaban Felip Pedrell, el compositor Claudi Martínez Imbert, el crítico Antoni Opisso y el médico Josep de Letamendi, y de quienes tenemos unas de las primeras noticias de referencias artísticas relacionada con la iconografía wagneriana. Se trata de un medallón en relieve del busto del propio compositor, recogidas en el

## Introducción de la iconografía Wagneriana en la Barcelona de la Restauración...

libro *Jornadas de Arte*, y que comenta Felip Pedrell hablando de los wagnerianos iniciadores de esta sociedad:

*...Tengo yo un apreciable recuerdo de la Sociedad Wagner, salvo los autógrafos epistolares del maestro, que conserva Vidal y Llimona: la escribanía de plata con un medallón en relieve del busto de Wagner, preciosa obra de orfebrería salida de los talleres de la casa Masriera, en cuya dedicatoria se lee: "La Sociedad Wagner de Barcelona, a Felipe Pedrell. – Abril de 1874<sup>1</sup>".*

Como vemos los primeros pasos de introducción de la figura del compositor y su obra estaban dando sus frutos, difundiéndose fragmentos musicales por la "Societat Catalana de Concerts", que consideró importante ampliar el repertorio del maestro para la educación del público, siendo, por tanto, una constante su presencia en muchos de los programas sinfónicos<sup>2</sup>. El público, o quizá una gran mayoría, tenía ya en estos momentos plena receptividad hacia la obra wagneriana, o más bien, para ver un primer montaje en cualquiera de los teatros que ocupaban la vida social y musical de la Barcelona de la época, el Teatro Principal o el Liceo. También la prensa y en especial los críticos musicales, tomarán parte al reivindicar desde los periódicos la música del compositor, factor que vendría a hacer aún más relevante la disposición por traducir en escena estas obras musicales.

La fecha de 1882 que hemos escogido como inicio de nuestro estudio, corresponde con el primer estreno de una ópera de Wagner en Barcelona, *Lohengrin*. Se representó el 17 de mayo de 1882 en el Teatro Principal, destacando cómo la prensa de la ciudad aquel día dedicó largos comentarios a esta ópera, y a buena parte de la vida y obra del compositor. Entre ellas encontramos una de las primeras referencias iconográficas de la obra wagneriana en el diario "Los lunes de la Gaceta de Cataluña", donde se dedica una hoja completa al estreno, apareciendo una de las iconografías más repetidas y representativas del retrato de Wagner, en el que se muestra de perfil y con la boina característica de terciopelo.

Podemos afirmar que con este *Lohengrin* se descubría ante el público barcelonés un nuevo repertorio iconográfico, al que más tarde reconocería fácilmente tras la intensa "campana publicitaria" llevada a cabo entre otros por las revistas ilustradas y diarios, basado en los dramas musicales del compositor alemán Richard Wagner (1813-1883). El mismo "Caballero del Cisne", será el que represente nuevamente al compositor de entre todas sus obras en uno de los acontecimientos

<sup>1</sup> SALVAT, J.: "L'obra de Ricard Wagner a Barcelona", *Revista Musical Catalana*, Barcelona, Any X, nº 114, Juny de 1913, págs. 146-147.

<sup>2</sup> AVIÑO, X.: *La Música i el Modernisme*. Barcelona, Curial, 1985, pág. 40.

culturales más importantes del último tercio del siglo pasado acaecidos en Barcelona, *La Exposición Universal de 1888*, representación celebrada en honor de la Reina Regente. El papel principal fue asumido por el joven tenor catalán Francesc Viñas, en una de sus primeras actuaciones como héroe wagneriano, pues más tarde sería reconocido como uno de los principales artífices del wagnerismo y su desarrollo en Barcelona.

Tomemos, por tanto, su iconografía, como una de las primeras que entraría en contacto con el público barcelonés, la cual era lo suficientemente peculiar y atractiva como para que en un primer momento calara hondo en el imaginario popular. Su imagen respondía bien como figura de héroe medieval, y su aparición en escena era tan espectacular y visualmente plástica, que desde un primer momento iría inseparablemente asociada a la figura de la nave conducida por el cisne blanco.

*Lohengrin* entra en escena en el primer acto –escena tercera–, tras ser implorada su aparición en una emotiva plegaria por la joven y virginal *Elsa*, para que hiciera defensa de su inocencia al par que de su honor. El caballero aparece montado en una pequeña nave tirada por un blanco y majestuoso cisne, a través de las orillas del río Escalda, lugar donde se desarrolla la acción en los actos primero y tercero, y entre sus atributos destacan la armadura de plata símbolo clarificador de su condición divina, un yelmo en la cabeza coronado por la figura de un pequeño cisne, y en otros casos de una pequeña paloma –símbolo del Grial–, escudo en la espalda y un cuerno de oro en el costado (Fig. 1). En cuanto a la joven *Elsa*, su alter-ego femenino en la obra, aparece ataviada con larga túnica de corte medieval de color blanco, que simboliza su condición virginal y de pureza. La podemos encuadrar dentro de esa iconografía femenina de la mujer virginal, cercana a las heroínas románticas como *Ofelia* de Hamlet, o las *Aminas*, *Elviras*, *Lucías*, y tantas otras heroínas de óperas. Aparece como un ser frágil, debido a su inestabilidad emocional, y como otras muchas contemporáneas, negadas a saber la “verdad” que tantas veces era ignorada por las mismas, en una negativa sin escrúpulos por parte del mundo masculino.

Pero quedémonos con la crónica burlesca que nos hace el dibujante Manuel Moliné (1833-1901) sobre el estreno de la ópera, una de las primeras traducciones de un artista catalán sobre una obra wagneriana, aunque como ya destacaremos más adelante, sólo la consideremos como una simple traducción gráfica de la representación. En ella vemos una crítica alusiva al montaje escenográfico, con el título de “Lohengrin.- Quatre cops de ploma”<sup>3</sup>. Este va a acentuar la sátira sobre todo en lo concerniente a los vestuarios, por ejemplo en lo relativo a los cascos de los guerreros, donde en los adornos de los remates aparece un animal más parecido a una gallina, en vez del cisne o la paloma que era lo habitual. Otro ejemplo a destacar es la brillante

<sup>3</sup> MOLINÉ, M.: “Lohengrin.-Quatre cops de ploma”, *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, IV, 27-5-1882, pág. 4.

armadura de *Lohengrin*, que resplandecía tanto que deslumbraba al público, y aterrorizaba a *Telramund* –su enemigo en el combate que tiene lugar en el primer acto por defender el honor de *Elsa*-. De esta manera Moliné que era un acreditado y prolífico dibujante de la época, sabe simplificar y sintetizar la iconografía principal del personaje como es la armadura y el casco del cisne. Aunque no podemos hablar de este dibujo como un ejemplo de iconografía wagneriana, -pues sólo es una traducción gráfica sin más pretensiones artísticas que la de hacer la crónica del estreno-, y una agudísima crítica al montaje escénico y a los vestuarios; sí vamos a destacar que hay una voluntad de acercamiento y traducción de la obra wagneriana, resolviéndolo en signos como los ya expuestos y que más tarde actuarían como iconos con valor propio, adquiriendo todo su sentido en las artes de la época.

La representación aunque a efectos escenográficos había sido todo un desastre, había entusiasmado al público, quien ya había tenido oportunidad de familiarizarse con la historia del caballero *Lohengrin* y la desdichada *Elsa von Brabante*, a través de los comentarios que se exhibieron en la prensa, y el breve estudio que se repartió entre los asistentes sobre la obra<sup>4</sup>. Los estrenos y demás representaciones se fueron sucediendo, de nuevo el *Lohengrin* esta vez en el Teatro del Liceo el 6 de marzo de 1883, *El Holandés Errante* o más conocida en Barcelona como *Il Vascello Fantasma* el 12 de diciembre de 1885, y el *Tannhäuser* el 11 de febrero de 1887. Vemos cómo se ponían en escena las tres obras más importantes de su “primera época” y que destacan por su aproximación al esquema clásico de óperas del Romanticismo, en este caso herederas directas de la ópera alemana y en particular del *Cazador Furtivo* (*Der Freischütz*) de Weber.

La publicación de los *Dramas Musicales de Wagner* por la Biblioteca “Arte y Letras”<sup>5</sup>, en 1885, se convierte en uno de los primeros ejemplos de difusión de las obras principales del maestro, además de presentar de forma global las primeras referencias iconográficas de las óperas como *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristán e Isolda*,

<sup>4</sup> Se repartió entre los asistentes al estreno el estudio de Joaquim Marsillach *La Historia del Lohengrin*, ya publicado por “La Ilustración Artística” el 23 de abril, y una traducción del estudio que había realizado Franz Liszt sobre el *Lohengrin* y las reformas de Wagner. Cfr. JANÉS, A.: *L’obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, Ajuntament de Barcelona, 1983, págs. 34-35. Debemos señalar que fue el propio Liszt el que estrenó esta ópera en la corte de Weimar, el 28.8.1850 con motivo del cumpleaños de Goethe. Vid. LISZT, F.: *Lohengrin. (Comentari Crític)*. Barcelona, Edicions L’Hollandes Errant, 1987.

<sup>5</sup> Sobre el estudio de la Biblioteca “Artes y Letras”, la encuadernación industrial, talleres litográficos, ilustradores, y cualquier aspecto relacionado con las artes gráficas, ver los estudios de TRENCH BALLESTER, E.: *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*. Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas, 1977. VÉLEZ, P.: *El llibre com a obra d’art a la Catalunya vuitcentista*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989. VÉLEZ, P., “Les biblioteques il·lustrades, una nova visió de l’Esteticisme”, Barcelona, *D’Art*, nº 13 març 1987, pp. 201-211. Así como FONTBONA, F.: “Del Neoclassicisme a la Restauració, 1808-1888”, *Història de l’art Català*, Vol. VI. Barcelona, Edicions 62, 1983. FONTBONA, F., MIRALLES, F.: “Del Modernisme al Noucentisme, 1888-1917”, *Història de l’art Català*, Vol. VII. Barcelona, Edicions 62, 1983. FONTBONA, F.: “La Ilustración Gráfica. Las técnicas fotomecánicas”, en AA.VV.: “El grabado en España (Siglos XIX y XX)”. *Summa Artis*, vol. XXXII, Madrid, Espasa Calpe, 1988, págs. 428-607.

*El Anillo del Nibelungo...*, iconografía producida por artistas alemanes que podemos decir que fueron los auténticos codificadores de esta imaginería wagneriana.

Podríamos plantearnos, por tanto, el porqué vamos a hacer un estudio sobre esta publicación cuando no se reproduce directamente ninguna iconografía wagneriana realizada por un artista catalán. Sin embargo, esto no es así, pues es muy significativo el que una de las cuatro colecciones existentes más importantes ilustradas de este período, se aventure a publicar las obras de Wagner y en una fecha tan temprana como 1885, dos años después de la muerte del compositor. Además de esto, el diseño de su encuadernación la había efectuado Josep Pascó, uno de los artistas más relevantes en el diseño de sus encuadernaciones industriales, y ligado por estas fechas a la corriente del Esteticismo.

El espíritu comercial que llevaba implícito este tipo de publicaciones, nos indica que esta sería objeto de venta y, por consiguiente, de interés comercial para un público burgués que ya comenzaba a familiarizarse con la música y las escasas representaciones y puestas en escena de las primeras obras del compositor. Su inclusión al lado de novelas como *María* de Jorge Isaacs, uno de los mayores “dramones” de su tiempo, junto a la *Ana Karenina*, hacía parangonable al músico de Leipzig, en la aceptación e interés de un público burgués sediento de diversiones y espectáculos. De esta manera, podía estar “informado” de las sagas y leyendas de los Nibelungos, o hablar del apasionado amor vivido por *Tristán e Isolda* en las tertulias y reuniones recreativas. Hay que dejar claro, que estas publicaciones nada tienen que ver con las efectuadas en fechas anteriores por Josep de Letamendi o Joaquim Marsillach, o más tarde por los acérrimos defensores del wagnerismo como los miembros de la *Associació Wagneriana*, y más concretamente de Joaquim Pena. Precisamente será él quien unos años más tarde, en concreto en 1902, declare su insatisfacción con estas traducciones.

*... aquí fins ara no hi havia altre medi de coneixe'ls poemes que las detestables traduccions castellanas de la biblioteca Arte y Letras, que son l'atentat més inich que contra Wagner s'ha comès...<sup>6</sup>.*

La publicación de los dramas musicales dos años después de la muerte del compositor, llegaba en un buen momento, sobre todo cuando se estaban estrenando en la ciudad las óperas “románticas” como *Lohengrin*, *El Holandés Errante* o *Tannhäuser*, y se programaban fragmentos de sus obras más “revolucionarias” como *Parsifal*, *El Anillo del Nibelungo*, o *Tristán e Isolda*. La traducción de los poemas musicales serviría para de algún modo familiarizar al lector y por extensión al público, con las leyendas medievales y mitos nórdicos singularizados por Wagner; así como

<sup>6</sup> PENA, J.: “L’Associació Wagneriana”, *Juventut*, Barcelona, Any III, nº 126, 10-07-1902, pág. 447.

## Introducción de la iconografía Wagneriana en la Barcelona de la Restauración...

la ilustración de los poemas llevaba a interpretar la nueva imaginería que partía directamente de los artistas alemanes, siendo difundidas todas estas obras a través de las casas de distribución y editoriales de todo el mundo, tanto en revistas ilustradas, como en cualquiera de las artes gráficas: cartas postales, álbums de las óperas, cromos, programas musicales, carteles, anuncios publicitarios...

La Biblioteca "Arte y Letras" se había convertido por su lujosa encuadernación industrial, y la inclusión en algunos de sus volúmenes de las nuevas técnicas como el fotograbado, -técnica fotomecánica que se basaba en la reproducción fotográfica del dibujo o grabado original-, en una prueba inmediata de la mecanización industrial a la que se había llegado en las artes del libro. Este procedimiento lo incorpora en Barcelona Pere Doménech en 1860, y va a tener su gran desarrollo en las décadas de 1880-1900<sup>7</sup>, aprendidos en los talleres parisinos. El primer editor fue Enric Doménech y el impresor C. Verdaguer en 1881, aunque debemos destacar a Daniel Cortezo quien se hace cargo en 1883, y será quien edite los *Dramas Musicales de R. Wagner* en 1885, cumpliendo con una de sus máximas, la de publicar obras que correspondieran sobradamente con los gustos del público de la época. Entre ellas podemos ver entre otros *María* (1881) de Jorge Isaacs, e ilustrada por Alexandre de Riquer, *Músicos Célebres* (1884), *Dramas de Víctor Hugo I* (1884), *Ana Karenina* (1887)...<sup>8</sup>.

Por tanto, vamos a hacer un estudio artístico sobre la publicación en sí, su encuadernación, portada, estructura, la inclusión de láminas por el sistema de fotograbado Meisenbach, etc., de esta editorial y del ejemplo que nos ocupa. Al igual que el resto de los volúmenes publicados, el formato era de 130 x 195 mm., y todos los catálogos de venta de las publicaciones de la editorial, daban cuenta de la introducción de ilustraciones en las diversas técnicas existentes de grabados: al zinc, boj, cobre, acero, cromolitografías y fotograbados, incluyendo a las más modernas como esta última, y que se solía emplear para reproducir los originales de artistas de más prestigio<sup>9</sup>. La encuadernación correspondía al esquema empleado por la casa editorial en todos los volúmenes, encuadre rectangular, rica gama cromática que iba desde los verdes, rojos y amarillos, hasta incluir tonalidades de oro, plata, y tonos mates y brillantes, con caracteres de fantasía, y destacando una composición central alegórica, con una caligrafía redonda, curvilínea, casi siempre roja o dorada.

En el interior, la portada estaba impresa a dos tintas -rojo y negro-, el texto mostraba caracteres elzevirianos, y a veces incluía al inicio de los capítulos cabeceras decoradas. Otro rasgo importante de estas publicaciones era la inclusión de grabados

<sup>7</sup> Todos estos datos están tomados de TRENC BALLESTER, E.: *Las artes gráficas...*, op. cit., págs. 73-74. Y de VÉLEZ, P.: *El llibre com a obra d'art...*, op. cit., págs. 234-239.

<sup>8</sup> VÉLEZ, P.: op. cit., pág. 239.

<sup>9</sup> VÉLEZ, P.: op. cit., págs. 234 y 237.

de importación, entre ellas de la Casa Goupil de París, o los fotgrabados de artistas alemanes como las que incluye la publicación wagneriana<sup>10</sup>.

La mayoría de las encuadernaciones de esta colección, se insertan plenamente en la corriente del *Esteticismo* (1870-1890), término con el que definiera Alexandre Cirici<sup>11</sup> al movimiento paralelo al *Aesthetic Movement* de Inglaterra, y que identificara con composiciones de artistas catalanes en una etapa premodernista. Básicamente como definiera Fontbona, la existencia de este movimiento se percibía junto a un eclecticismo, y lo practicaban “*un important sector de l’art catalá adoptava una morfologia peculiar en què el factor exòtic –bàsicament islamizant i japonesista- i la introducció en la decoració d’elements naturals fidelment representats- bé que sotmesos a esquemes compositius exquisidament artificiosos- conferien un caràcter nou a l’art del país*”<sup>12</sup>. Eliseo Trenc ya advertía que en la colección de la Biblioteca “Arte y Letras”, aparecía con claridad la nueva corriente del esteticismo en las artes gráficas<sup>13</sup>. Entre los artistas que comienzan a adoptar estas nuevas formas nos encontramos con varios de los colaboradores de esta Biblioteca “Arte y Letras”, desde Apelles Mestres, Alexandre de Riquer, Josep Lluís Pellicer y Josep Pascó, que recurrían a elementos neogoticistas, japonizantes, naturalistas, símbolos relacionados con el industrialismo considerado como progresismo, los insectos de Mestres..., con un predominio de las composiciones planas, estilizadas, decorativas, simbólicas...

Josep Pascó (1855-1910) el menos conocido de los cuatro artistas, pero el representante más característico del Esteticismo, fue el diseñador de la encuadernación de los *Dramas Musicales de Richard Wagner* publicados en 1885 por el taller tipográfico-editorial de Daniel Cortezo y C.<sup>a</sup>, en la colección Biblioteca “Arte y Letras”. La obra consta de dos volúmenes, en los que se publican las traducciones de los dramas musicales del compositor. El primero está precedido por la carta-prólogo de Wagner a Federico Villot –fecha en París el 15 de septiembre de 1860–, escrita con motivo del estreno de *Tannhäuser* en esta ciudad, le siguen *Rienzi*, *El Buque Fantasma*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda* y *Los Maestros Cantores*, acompañados de ilustraciones de las óperas reproducidas por el sistema de fotgrabados Meisenbach. En el segundo volumen encontramos *Tannhäuser*, *El Anillo del Nibelungo*. *Tetralogía: El Oro del Rin. Preludio, La Walkiria, Sifredo, El Crepúsculo de los Dioses, y Parsifal. Festival Sagrado en tres actos*, también acompañados por ilustraciones. Una nota característica es que la traducción general de las obras está en castellano, así como algunos de los nombres de los personajes que los traducen como: *Brunilda*, *Sifredo*, *Alberto*, por Alberich; *Gurnemancio*, por Gurnemanz; *Kundria*, por Kundry; *Isabel* por Elisabeth; mientras que otros per-

<sup>10</sup> VÉLEZ, P.: op. cit., págs. 234-235.

<sup>11</sup> CIRICI, A.: “Un període poc estudiat: L’Esteticisme”, *Serra d’Or*, Barcelona, Montserrat, nº 165, juny 1973, págs. 49-51.

<sup>12</sup> FONTBONA, F.: “Del Neoclassicisme a la Restauració...”, op. cit., pág. 260.

<sup>13</sup> TRENC BALLESTER, E.: op. cit., pág. 74.



## Introducción de la iconografía Wagneriana en la Barcelona de la Restauración...

manecen en alemán como: *Hans Sachs, Wotan, Fricka, Fafner, Kurwenal, Walther de Stolzing...*

Como ya indicamos anteriormente, la encuadernación se inscribía dentro de la corriente esteticista. Diseñada por Josep Pascó y grabada a mano por Francesc Jorba, estas encuadernaciones estaban producidas por las prensas de dorar a partir de planchas en bronce grabadas a mano<sup>14</sup>. La composición se resuelve en un encuadre rectangular en el que predomina una bandera como eje central (Fig. 2). En su interior vemos un medallón en forma de sol en una tonalidad oro brillante con la efigie del compositor visto de perfil, circundando este sol hay una figura de dragón, rasgo inequívoco de ese gusto por lo oriental y japonés propios del Esteticismo, convirtiéndose en un elemento anicónico de la misma. Alrededor de la bandera se encuentran elementos alegóricos sobre la música y el teatro, en alusión directa a la condición de poeta y músico del compositor. Estos se sitúan por un lado en el plano inferior en el que vemos una máscara teatral, una partitura de música, un instrumento, una copa y una espada, acompañados por el apellido Wagner dispuesto por una caligrafía curvilínea y que se enlaza con estos elementos. Una gran hoja de palma rodea la banderola hacia la mitad izquierda, y se une con el humo de una antorcha que sube desde el plano inferior de la mitad derecha. Los colores empleados son la gama de azules y celestes, los tonos mates tanto plateados como el oro, y el oro brillante para el sol que enmarca el retrato del compositor. En la parte inferior aparecen grabadas las firmas del diseñador Pascó –mitad inferior izquierda-, y del grabador F. JORBA –mitad inferior derecha.

La portada está impresa a dos tintas, roja y negra, destacando en rojo el apellido del compositor “*De Wagner*”, la técnica empleada en la reproducción de las ilustraciones “*Fotograbados Meisenbach*”, y la colección “*Biblioteca “Arte y Letras*”. El texto está formado por caracteres elzevirianos, y al inicio de cada acto se decora con cabeceras decorativas variadas, que no tienen ninguna relación con el desarrollo de la obra a la que acompañan. En cuanto a las ilustraciones, no se da nombre alguno del artista que las compuso, sólo se menciona la reproducción de fotograbados por el sistema Meisenbach<sup>15</sup>. Todas las reproducciones pertenecen a artistas alemanes que eran expertos conocedores de las sagas y leyendas alemanas, así como de las óperas wagnerianas, entre ellos se encuentran Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) y Theodor Pixis (1831-1907), pintores vinculados a los círculos académicos de Munich.

Habría que especificar que la identificación de los autores con sus obras la hemos podido realizar en primer lugar, por el conocimiento de muchos de los dibujos

<sup>14</sup> *Ibíd.*, págs. 73-74.

<sup>15</sup> “El procedimiento autotípico primero en llegar a España fue el más genuino, el Meisenbach, patentado en 1882 en Munich por George Meisenbach”, en FONTBONA, F.: “La Ilustración Gráfica. Las técnicas fotomecánicas”..., *op. cit.*, pág. 437.

y escenas publicadas en la época y que se identifican claramente con un tipo de escena muy historicista; y a su vez, por un pequeño guiño del artista, pues he podido descifrar en la mayoría de las láminas reproducidas su firma y esto se debe en buena medida a la reproducción de las obras a través del fotograbado.

Kaulbach fue nombrado Director de la Academia de Munich en 1849, y pintor de cámara de Luis I. De entre sus obras destacan dibujos sobre sagas alemanas, y de escenas de las óperas de Wagner como las que aquí se exponen, “La despedida de Lohengrin” e “Isolda ante el cuerpo de Tristán” reproducidos en el volumen I, páginas 183 y 237, y “Tannhäuser ante el cuerpo de Elisabeth”, reproducido en el volumen II, página 43, dibujos fechados entre 1866 y 1867. De Theodor Pixis<sup>16</sup> podemos decir, que fue alumno de Kaulbach en Munich de 1852 a 1856, y es autor de numerosos dibujos con escenas de óperas wagnerianas (*Lohengrin*, *Maestros Cantores*, *Walkiria*, *Oro del Rhin*), para el Castillo de Berg en el lago de Starnberg, y muchas más escenas de óperas wagnerianas fechadas a finales de los años sesenta y principios de los setenta.

Estas reproducciones de artistas alemanes vienen a confirmar en una fecha tan temprana como la de 1885, la incorporación de un nuevo repertorio iconográfico en el panorama artístico y cultural de la Barcelona de la Restauración. El compositor había muerto dos años antes de esta publicación, pero su influencia en el arte europeo finisecular no había hecho más que comenzar. Esta amplia difusión también se llevó a cabo por las revistas ilustradas entre otras, y como definiera Francesc Fontbona como “*la democratización de la imagen*”, es decir, de la circulación y difusión a través de casas distribuidoras de estampas y grabados, y la revolución en las nuevas técnicas como el fotograbado, hacen que este nuevo repertorio iconográfico se instale de manera más rápida en el ideario colectivo, por lo que en años posteriores veremos la total incorporación a la vida artística barcelonesa de estas nuevas iconografías, como *Las Walkirias* del Palau de la Música, o las vidrieras de temas wagnerianos del Círculo del Liceo.

De todas las escenas y prototipos representados vamos a escoger el de *Brunilda* obra de Theodor Pixis, pues en el apartado dedicado a las revistas ilustradas tendremos ocasión de ver nuevas iconografías que pasaremos a detallar más adelante. *Brunilda* o en alemán *Brünnhilde* significa “la que lucha (combate) con la coraza”. Es la hija favorita de *Wotan* el más poderoso de todos los dioses, y de todas las *Walkirias*, vírgenes guerreras que Wagner simplificaría a un número de nueve, en lugar de las trece número máximo en la leyenda. La misión de las *Walkirias* era la de presentarse en los campos de batallas a los mejores héroes escogidos por *Wotan*, los cuales desarmados ante la belleza de las vírgenes guerreras, son abatidos por el

<sup>16</sup> Los datos tomados sobre las biografías de estos autores están sacados de MOTA, J., INFIESTA, M<sup>a</sup>.: *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*. Tübingen, Grabert, 1995, de un apéndice biográfico en español que hicieron sobre pintores relacionados con el mundo wagneriano, págs. 32 y 42.

enemigo, y luego conducidos a lomos de los caballos de las *Walkirias* al *Walhalla*, –fortaleza de los dioses donde van todos los héroes combatidos-. Debemos aclarar que el personaje de *Brunilda* es uno de los arquetipos femeninos más característicos de toda la iconografía wagneriana. Se destacará sobre todo en la segunda jornada de la *Tetralogía*, *La Walkiria*, donde se nos muestra en dos dimensiones bien distintas, en primer lugar como virgen guerrera hacedora de la voluntad de su padre, y más tarde degradada a la condición de mujer mortal y condenada a dormir eternamente rodeada de fuego hasta que no la despertara un héroe, *Siegfried*.

La iconografía más repetida y divulgada es la representación con sus atributos de guerra –coraza, yelmo, lanza y escudo, símbolo de su naturaleza de *Walkiria*-. Físicamente corresponde al tipo de mujer germánica, (Fig. 3) esto es, de gran presencia física, mujeres corpulentas y robustas, de formas ampulosas –labios sensuales, ancho cuello, ojos fríos, larga melena rubia-. En algunos casos a *Brunilda* se la representa con larga cabellera rubia, indicativo de su raza germánica, aunque en otros como el que nos ocupa, tiene el cabello moreno. Siempre vamos a poder identificar de entre las restantes iconografías femeninas wagnerianas a *Isolda*, *Elisabeth*, *Siglinda*, *Kundry*, *Elsa...*, de *Brunilda*, que se la identifica como *mujer fuerte* proponiéndonos un nuevo tipo de mujer, al igual que *Siegfried* era el nuevo hombre, el “héroe”, esta lo va a ser para el mundo femenino, en el caso particular de *La Tetralogía*, y en general en el universo femenino wagneriano.

Un exponente de este nuevo ideario femenino podemos comprobarlo en la caricatura que hizo el dibujante Josep Parera (1830-1902), para el estreno de *La Walkiria* en enero de 1899 en el Liceo. Nos encontramos una caricatura (Fig. 4) de Ada Adini, soprano que interpretó el papel de *Brunilda* con la iconografía propia del personaje: yelmo, coraza –loriga escamada-, escudo y lanza, en el momento de dar su grito de guerra, pero en vez de situarla a lomos de su caballo volador *Grane*, esta va sobre una bicicleta, ejemplo característico de los nuevos avances en la locomoción y de cambios hacia nuevos tiempos. Este prototipo de imagen de mujeres sobre bicicletas no era nuevo, teniendo modelos anteriores en la cartelística del momento: el *Salón Pedal* de Riquer, efectuado en 1897; o el anuncio del *Cosmopolis Cycles* de Adriá Gual de 1898, dos ejemplos característicos del momento en los que aparte de anunciar casas de bicicletas, el reclamo se efectúa a partir de prototipos femeninos, en ambos casos de mujeres jóvenes burguesas, elegantes y modernas, indicativo que junto a las burguesas de Ramón Casas que conducen automóviles, como el ejemplo conservado en el Círculo del Liceo de Barcelona, muestran unas conductas mucho más liberales que sus antecesoras, de un nuevo tipo de mujer precursora de la “Nueva Eva” de los años 20, aunque salvándola con algunos matices, haciendo Parera de su *Brunilda* un modelo femenino equiparable al de estas mujeres.

Por último y para terminar esta aproximación al estudio de la iconografía wagneriana en la Restauración, acerquémonos al mundo de las revistas ilustradas a través de dos importantes ejemplos, *La Ilustración Ibérica* y *La Ilustración Ar-*

*tística*. Hemos escogido estas dos revistas por ser las principales fuentes de iconografía en este momento; queremos dejar claro que nuestra elección se ha visto motivada por la singularidad de las revistas ilustradas, que componían uno de los ejemplos más importantes artísticos de difusión en el momento. También nos podemos encontrar rastros de escenas wagnerianas en diarios o revistas musicales, pero estas no tenían más pretensiones que servir de crónica gráfica, frente al carácter de divulgación artística que proporcionaban los grabados surgidos en estas revistas, ejemplos de difusión a un público amplio que las consumía.

El desarrollo de las revistas ilustradas resultó como consecuencia del perfeccionamiento de las nuevas técnicas fotomecánicas y en especial del fotograbado, que permitía la difusión de manera rápida y eficaz de nuevos estilos e imágenes, y, por tanto, de nuevas iconografías como las que aquí nos ocupa. Estas revistas de gran formato y basadas principalmente en las reproducciones, tuvieron su desarrollo más espectacular en el ámbito catalán a partir de la década de 1880, basándose en antecedentes europeos que habían surgido unos años antes. Entre ellas podemos citar el “*Illustrated London News*”, “*L’Illustration*” francesa, y el “*Illustrierte Zeitung*” de Leipzig, fechados a principios de la década de los cuarenta. En España también contábamos con otro ejemplo “*La Ilustración Española y Americana*”, editada en Madrid (1869-1921)<sup>17</sup>. Básicamente estas apoyaban su información en las críticas artísticas sobre las exposiciones nacionales e internacionales, así como las de Bellas Artes celebradas por las grandes capitales, el reportaje informativo sobre países, y la publicación de retratos de personajes famosos. Como bien dice Francesc Fontbona, la importancia de estas revistas ilustradas, va a repercutir en la divulgación a un público mayoritario, y por otro del contacto y la información constante de los artistas con las nuevas producciones que se hacen en ese momento, últimas exposiciones, nuevos grupos de artistas, esculturas, pinturas, arquitecturas, artes decorativas...<sup>18</sup>.

Este último aspecto conviene remarcarlo, pues con la incorporación de escenas de óperas de Wagner en estas revistas ilustradas, se estaba facilitando un primer contacto de los artistas catalanes, dibujantes como los visto anteriormente Manuel Moliné o Josep Parera, ilustradores, escultores, arquitectos, escenógrafos... con la obra y los personajes de estas óperas. Las imágenes reproducidas pertenecían en su mayor parte a los ámbitos académicos, por lo que la incorporación y difusión de esta iconografía wagneriana va a proclamar ese gusto convencional e historicista que era difundido por estas revistas ilustradas; –y nos referimos al período que estamos tratando, no a imágenes aparecidas en las revistas ilustradas del Modernismo en Barcelona, o de las extranjeras como *Jugend* o *Pan* cercanas al Art Nouveau-, en

<sup>17</sup> FONTBONA, F.: “Del Neoclassicisme a la Restauració...”, op. cit., pág. 256. Para ver con más detalle todo lo relativo a las ilustración y las nuevas técnicas, vid. FONTBONA, F.: “La Ilustración Gráfica. Las técnicas fotomecánicas”, en AA.VV.: “El grabado en España (Siglos XIX y XX)”, *Summa Artis*, vol. XXXII. Madrid, Espasa Calpe, 1988, págs. 428-607.

<sup>18</sup> FONTBONA, F.: “Del Neoclassicisme a la Restauració...”, op. cit., pág. 254.

los ámbitos artísticos catalanes. Vemos, por tanto, precisamente que la interpretación de las primeras obras efectuadas por artistas catalanes como los dibujos de un Moliné, Parera, F. Gómez Soler (¿-1899), o Josep de Passos (1862-1928) todos ellos dibujantes, o las interpretaciones escenográficas o de figurines de un Soler i Rovirosa (1836-1900) y Lluís Labarta (1852-1924) para el estreno del *Tristán e Isolda* en 1899, estén muy vinculados con esa iconografía que se había difundido entre otros como el ejemplo visto anteriormente de la publicación de los *Dramas Musicales de Wagner* (1885), por la Biblioteca “Arte y Letras”. Incluso esta vertiente academicista recogida, además, por la escuela realista de escenografía catalana, va a continuar con esta traducción pasada la frontera del siglo XX. Así nos lo encontramos en los murales de escenas de *Lohengrin*, y el *Tristán e Isolda* efectuadas por el escenógrafo Salvador Alarma (1870-1941) en colaboración con Mestres Cabanes, en una fecha tan tardía como 1925 y conservadas en colección particular barcelonesa, apreciando que estas siguen siendo un ejemplo perfecto de continuidad e inmovilismo de estos orígenes académicos.

Vamos a tomar como punto de partida el caso de *La Ilustración Ibérica* (1883-1885)<sup>19</sup>, en la que datamos la primera referencia iconográfica a las óperas y vida del compositor. Recogemos estas fechas partiendo de 1883 por ser el inicio de la fundación de la revista, y 1885 límite que dan los historiadores del final de la época de la Restauración (1871-1885), así como de la *Febre d'Or*.

*La Ilustración Ibérica* (1883-1898), Semanario Científico, Literario y Artístico, que respondía perfectamente al prototipo de revista ilustrada, estaba editado por el Establecimiento Editorial de Ramón Molinas, y tenía como crítico a Alfred Opisso (1874-1924), uno de los más destacados de su tiempo y favorable a las nuevas corrientes. Director de esta revista en los años (1883-1897), difundió a través de esta el neoespiritualismo –simbolismo- desde fechas tempranas 1885, con nombres destacados entre los que se encontraban Moreau, Rodin, Puvis de Chavannes, y en particular, la escuela de prerrafaelitas ingleses a partir de 1889, D. G. Rossetti, E. Burne Jones, Walter Crane...<sup>20</sup>. Desde el año de su fundación *La Ilustración Ibérica* será pionera en la inclusión de nuevas técnicas, como los fotograbados sobre papel Ton de Thomas y el sistema Meisenbach de fotograbado. En cuanto a la firma que distribuía las autotipias –fotograbados-, la Meisenbach era una de las más fuertes junto a “Photo-engraving Co.”, “Yves & Barret Pho.”; pero la principal casa distribuidora europea era “C. Angerer & Goschl” que desde 1883 suministra foto-

<sup>19</sup> Para ver cualquier aspecto relacionado con las revistas ilustradas TRENC BALLESTER, E.: *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*. Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas, 1977, en especial el apartado dedicado a “Las revistas ilustradas”, págs. 115-144.

<sup>20</sup> TRENC BALLESTER, E.: Catálogo *Simbolisme a Catalunya*. Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 1983, p. 14. Para ver su faceta como crítico extensivo también a otras revistas y diarios ver el riguroso, exhaustivo y excelente estudio sobre la crítica de arte en el Modernismo de FONTBONA, F.: “La crítica d'art en el Modernisme Català. (Primera aproximació)”, Barcelona, *Daedalus* nº 1, 1979, págs. 75-76.

grabados a nuestra revista. Con el perfeccionamiento de estas nuevas técnicas, fotograbados, heliografías, la inclusión del color en las tricómias y más tarde cuatricómias, etc., pudieron hacer partícipe a sus lectores de estas novedades con el regalo a los miembros suscriptores de la revista, de unas láminas –ilustraciones enmarcables- reproducidas con estas técnicas, ofreciendo reproducciones lo más fieles posibles de obras menos conocida, rarezas, etc.<sup>21</sup>

Antes de pasar a analizar las escenas de tipo wagneriano que se presentan, vamos a hacer una pequeña aclaración. Nos parece oportuno, el destacar que algunas de las obras que vamos a estudiar no son de temática expresamente wagneriana, perteneciendo a imágenes de leyendas, mitologías, y antiguas sagas alemanas, que aportaban al público un conocimiento elemental y directo de una cultura desconocida desde hacía tiempo como era la alemana. Esto significa que muchas de las obras que hemos ido recogiendo, no tenían en principio nada que ver con el compositor, pero, sin embargo, la presentación por ejemplo de las amazonas, tenía una vinculación directa con la iconografía de las walkirias. Las representaciones de Sta. Isabel de Hungría, aunque no está probado su relación con el resurgir de ese episodio con relación a la obra wagneriana del *Tannhäuser*, sí están inmersas en una nueva idea de nacionalismo. En estos momentos se restaura el Castillo de la Wartburg en la región de Turingia, como monumento de exaltación del pasado medieval alemán, lugar donde se relaciona a Sta. Isabel esposa de Luis el landgrave de Turingia con la Isabel de la leyenda, haciéndose decorar toda una serie de estancias con frescos de la vida de la santa. Con todos estos datos podemos comprobar cómo en los ambientes artísticos del momento, hay un germen de marcado acento alemán, que hace que estas referencias, sean un mero indicador de esta cultura venida del norte, y que por fin se abre ante los ojos del público mediterráneo. También y sin dejar de lado esta hipótesis “romanticista”, ya sabemos que las industrias gráficas, editoriales, casas distribuidoras, y todo lo que tiene que ver con las artes gráficas, Alemania se convierte en una de las principales proveedoras de material industrial y de fotograbados al resto de Europa. Podemos citar de entre ellas a la casa Meisenbach, por lo que era comprensible la distribución “masiva” de las obras de sus artistas, y por lo tanto de sus propios temas.

Iniciemos nuestro análisis con la primera obra que incluiríamos en el apartado de iconografías no wagnerianas. Se trata de una de esas láminas enmarcables que hemos descrito anteriormente, y que se ofrecía a los suscriptores de la revista. Representa una figura femenina cubierta con larga túnica que deja al descubierto el hombro derecho, en su rostro hay una expresión de abatimiento subrayada por la mirada melancólica. A rasgos generales podemos decir que es de construcción recia –brazos robustos y musculosos, anchas caderas, larga cabellera, - que vienen a

<sup>21</sup> FONTBONA, F.: “La Ilustración Gráfica. Las técnicas fotomecánicas...”, op. cit., págs. 431-441.

coincidir con el prototipo de mujer germánica antes descrito, y sobre todo con el de mujeres guerreras vinculadas con las walkirias. Otro rasgo que viene a señalar su origen bélico es el afilado cuchillo que sostiene en la mano derecha. Se encuentra rodeada de naturaleza, en el interior de un bosque frondoso, afectado de tintes dramáticos impregnados por los claroscuros de los árboles y el foco luminoso que incide directamente en la figura femenina, que aparece acompañada por un pájaro –cuervo- en lo alto de un árbol, su título es “Walpurgis”<sup>22</sup>. En el comentario anónimo que acompaña a esta ilustración se nos relata el significado simbólico de esta obra:

*Al dar las doce de la noche del 30 de Abril, puéblase de espíritus la montaña del Brocken para celebrar la fiesta de Walpurgis. La **sanguinaria sacerdotisa** deja celebrar la **Walhalla**, donde cuatrocientos sesenta y dos mil hermosas **walkyrias** sirven á otros tantos caballeros y aparece en el sagrado bosque. (...) La **casta Walpurgis**, radiante de majestad y belleza, recuerda las pasadas luchas de los dioses de Odin y convida á los espíritus á extraño banquete. La luz del día disipa los fantasmas y Walpurgis vuelve á la walhalla á servir á los valerosos guerreros que allí reposan en la plenitud de su gloria<sup>23</sup>.*

Podemos considerar que aunque la iconografía no responda totalmente a un prototipo wagneriano, este sí tiene relación directa con personajes femeninos del compositor, y se adecua perfectamente al prototipo de las *walkirias*, y, por tanto, al de la mujer germánica.

El otro ejemplo que nos encontramos antes de pasar directamente a la iconografía wagneriana, también se encuentra en este primer grupo, si bien es mucho más evidente su ajuste con modelos wagnerianos y nuevamente con el de las *walkirias*. El título de la obra es “Las amazonas” (Fig. 5)<sup>24</sup> y aparecía como portada del nº 20. En este contemplamos dos figuras femeninas montadas sobre fieros caballos, casi tanto como sus jinetes. Ambas son prototipos de la **mujer germánica**, sobre todo la variante de la mujer bárbara –término que se había acuñado desde los romanos, y había persistido al referirse a las gentes del norte, frente a la cultura y mitologías mediterráneas-. Esta mujer bárbara ante todo se caracteriza por una apariencia física de rasgos belicosos, de carácter salvaje, viril, muy musculosa, aunque teñidos por una femineidad palpable en la representación de los atributos femeninos –largas cabelleras sueltas, actuando como símbolo de seducción, pechos descubiertos, hombros semidesnudos, mirada fría y provocadora...-. En general incitaban hacia una

<sup>22</sup> ANÓNIMO, “Walpurgis”, *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, Año I, nº 13, 31-03-1883, s/p.

<sup>23</sup> ANÓNIMO: op. cit., pág. 7.

<sup>24</sup> SIMM, F.: “Las Amazonas”, 1881, *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, Año I, nº 20, 19-05-1883, portada, s/p.

imagen femenina teñida de salvajismo y miedos hacia ese nuevo prototipo de mujer, que comenzaba a cubrir buena parte del imaginario artístico desde mediados hasta finales de siglo, con la consiguiente división de las mujeres en virginales –ángel del hogar, esposas fervientes y leales-, y fatales –seductoras, castigadoras como *Salomé*, *Helena de Troya*, *esfinges*, *panteras...*; y este nuevo prototipo venido del norte como son las *walkirias*, que en un primer momento confundirán con las *amazonas* de la mitología mediterránea. En el propio comentario anónimo de la obra, estas son calificadas de:

*... gallardísimas hembras (...), tan guerreras é inciviles que no sufrían en su compañía ningun varon sino una vez al año, y aun era preciso que previamente hubiese despachurrado cuando menos tres hombronazos. Dícese que por si acaso daban á luz un niño matábanlo al punto aquellas bárbaras, pero que si eran niñas las que nacían, las cuidaban con el mayor esmero, enseñándolas á montar, á tirar el arco, á manejar la lanza...<sup>25</sup>.*

Entre los ejemplos de iconografía wagneriana se encuentra la obra “Un recuerdo á Ricardo Wagner” (Fig. 6)<sup>26</sup>, grabado alemán de una obra fechada en 1883 como tributo a la muerte del músico ese mismo año en Venecia el 13-02-1883. Este grabado anónimo pues se desconoce su autoría, fue ese mismo año difundido a través de varias casas –que hasta ahora hayamos recogido-, una de ellas es la aparecida en la reproducción de nuestra revista por “Raeseberg & Oertel X.J.”, y la otra que hemos estudiado por la editorial “Edwin Schloemp”, y reproducido en el sistema de fotograbado por “Phot. Druck von Naumann & Schroeder”. Esta última apareció en un álbum sobre escenas del *Parsifal*<sup>27</sup>, con seis fotograbados de motivos del drama y sus personajes: “Encuentro de Parsifal con Kundry”, “La celebración de la liturgia por Amfortas”, “Las tentaciones de las muchachas flor”, “El arrepentimiento y redención de Kundry, y el perdón de Parsifal”..., y otros dos fotograbados con los retratos de Richard Wagner y Cósima Wagner así como el que estamos analizando,

<sup>25</sup> ANÓNIMO: *Ibidem*, pág. 3.

<sup>26</sup> ANÓNIMO: “Un recuerdo á Ricardo Wagner”, *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, Año I, nº 24, 16-06-1883, pág. 5. Estos ejemplos de obras de carácter wagneriano, han sido objeto de estudio aunque muy someros, por Eliseo Trenc, en un brillante artículo sobre el wagnerismo en las artes plásticas catalanas. En este hace mención en el apartado de “Publicació de gravats estrangers de temàtica wagneriana”, a la difusión en las revistas ilustradas en el período 1883-1907, que estos grabados pertenecían a artistas menores, y los dividía en dos grupos: 1883-1890 con nueve grabados en total, que representaban escenas wagnerianas tratadas en un estilo romántico, historicista y arcaizante, pertenecientes a un período de divulgación, y de 1897-1907 con diez grabados, con obras más importantes del wagnerismo, dentro de un período de glorificación y mitificación de Wagner, págs. 561-562. En TRENC BALLESTER, E.: “El wagnerisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910)”, en *Miscel·lània Joan Gili*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1988, págs. 559-584.

<sup>27</sup> *Parsifal von Richard Wagner*, Leipzig, 1883. Sección de Grabados de la Biblioteca de Catalunya, Legado Joaquim Pena.



## Introducción de la iconografía Wagneriana en la Barcelona de la Restauración...

todos fechados en 1883 aunque esta datación puede ser de la edición del álbum en Leipzig.

Iconográficamente pertenece a un grupo de imágenes relacionadas con la vida del compositor. Se trata de una composición alegórica en la que destacan de izquierda a derecha, los edificios más emblemáticos relacionados con Richard Wagner, aunque faltara la villa *Wahnfried* en Bayreuth, estos son: la casa natal en Leipzig, en el centro el teatro de los festivales en *Bayreuth*, y a la derecha el Palacio Vendramin en Venecia, donde murió. La escena se acompaña de una composición alegórica compuesto de: máscara teatral, arpa y otros instrumentos musicales, partitura, corona de laureles, gran lazo, y dos hachones encendidos y llameantes que flanquean el camino hacia el teatro, rodeados de abundante vegetación. Como podemos ver, estos elementos alegóricos los observamos también en la encuadernación de los *Dramas Musicales de Wagner* (1885), publicados por la Biblioteca “Artes y Letras” y diseñado por Josep Pascó.

Las referencias aparecidas en el comentario sobre el grabado y el compositor son en un primer momento laudatorio, aunque al finalizar se hace una crítica un tanto opcional y subjetiva, que por demás luego no sería correspondida. Como veremos las reglas de tres no eran el plato fuerte de este amable crítico, pues en sus predicciones no acertó con ninguno de los casos. Vale la pena reproducir este fragmento:

*...Hombres como Wagner influyen tanto por sus obras como por sus doctrinas. Así creó Victor Hugo el romanticismo, Courbet el realismo en pintura, Manet el impresionismo y Zola el naturalismo, despuntando al cabo algunos discípulos que han sobrepujado al maestro. Así Bastien Lepage aventaja á Manet, el duque de Rivas á Victor Hugo, Maupassant á Zola y otros á Courbet. Es probable, por lo mismo, que algun adepto de la música del porvenir produzcan algun día una obra que llegue á oscurecer las del fundador<sup>28</sup>.*

La siguiente reproducción es “Brunilda y Siegfriedo”<sup>29</sup>, en la que aparecen estos personajes no demasiado identificables como tales, con la iconografía que más tarde se les atribuirá y les hará característicos. El autor no deja claro la singularidad de cada uno, pudiéndose confundir con cualquier otra pareja como *Lohengrin* y *Elsa*. La escena está concebida desde parámetros academicistas muy convencionales, resaltando la mirada de amor de ambos –como introductor de un edulcorado romanticismo-, e identificando de alguna manera la posesión material de símbolos propios

<sup>28</sup> ANÓNIMO, “Un recuerdo á Ricardo Wagner”, *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, Año I, nº 24, 16-06-1883, pág. 3.

<sup>29</sup> ANÓNIMO: “Brunilda y Siegfriedo”, *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, Año I, nº 30, 28-07-1883, pág. 8.

de estos como el caballo *Grane* de *Brunilda*, que entregará a *Sigfrid* tras ser despertada por él. En cuanto a *Sigfrid*, le vemos portando sus armas identificadoras: la espada llamada *Nothung*, el cuerno de plata, escudo y yelmo. Incluso el comentario a este grabado aunque lo identifica como wagneriana, también deja en el aire el significado de la escena y sus personajes<sup>30</sup>.

Debemos destacar cómo hasta ahora la iconografía reproducida corresponde a personajes muy reconocibles con la obra wagneriana, *Brunilda*, *Sigfrido*, *Walpurgis*...; sin poder relacionar esto con el estreno de la ópera en cualquier teatro de la ciudad, pues todavía faltaban algunos años para la puesta en escena en el Liceo de *La Walkiria* (enero 1899), o *Sigfrid* (noviembre de 1900), entre otras. Reseñando que hasta ahora no ha surgido ninguna representación de *Lohengrin* o *Tannhäuser*, que sí habían sido estrenadas ya en los teatros barceloneses.

La excepción vendría de la mano del grabado publicado en portada sobre *Senta* (Fig. 7)<sup>31</sup>, pertenece al segundo acto, escena cuarta. Esta se nos presenta en su iconografía más peculiar, la de una muchacha joven prototipo del *ángel del hogar*, de naturaleza virginal, educada para el casamiento, y alejada de todo lo que pudiese distraerla de todos sus quehaceres. Se encuentra en el interior de un ámbito doméstico, y absorta abandona sus tareas de hilado, para mirar en actitud pensativa y a un tiempo “hechizada” el retrato de un marinero holandés de barba y traje negro, que aparece en un lienzo colgado de las paredes de la estancia. Elementos, por tanto, característicos de *Senta* serían la rueca situada en un lado o delante de ella, y ella sentada ante la figura del Holandés en un retrato, distraída y ajena a cualquier otro acontecimiento, como el grupo de hilanderas que ríen por detrás en un segundo plano. Este arquetipo femenino es uno de los más idealistas y delicados de las heroínas wagnerianas. Pertenece a un grupo de mujeres, *Elsa* (*Lohengrin*), *Elisabeth* (*Tannhäuser*), la propia *Senta* (*Holandés Errante*), *Isolda* (*Tristán e Isolda*), *Sieglinde* (*Walkyria*), *Brunilda* (*Tetralogía. El Anillo del Nibelungo*)..., que se convierten en las redentoras de los héroes masculinos. Su función era la de servir de vía de salvación, y la mayoría se manifestaban como seres ingenuos - *Elisabeth*, *Elsa* y *Senta*-. Estas encontraban en la máxima abnegación, el servicio fiel a su antagonista masculino, que en muchos de los casos será “poseído” como el *Holandés* o el propio *Lohengrin* de fuerzas superiores a la naturaleza humana. Aquí entraría el factor misterioso, tan grato a los románticos y simbolistas, y que sólo pueden hallar la salvación eterna a través de la vía de la redención de un ser puro y virginal. La descripción de la escena se adecua a las representaciones más divulgadas de la protagonista femenina del *Holandés*, detallándose con un rigor arqueológico –vestidos, ambientación costumbrista del interior de la habitación de *Elsa*, los elementos como la rueca, etc.-, aportando al panorama artístico barce-

<sup>30</sup> *Ibidem*: pág. 3.

<sup>31</sup> ANÓNIMO: “Senta”, *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, Año I, nº 36, 8-09-1883, s/p., (portada).

## Introducción de la iconografía Wagneriana en la Barcelona de la Restauración...

lonés una recepción cuando menos exacta –como fueron interpretados en teatros alemanes- de la ópera.

En 1884, se publican otras dos escenas que pueden tener relación con las obras wagnerianas, “Immo é Hildegarda” (dibujo de Kaulbach)<sup>32</sup> y “Brunilda ante el féretro de Siegfried”<sup>33</sup>, basadas en escenas no ligadas directamente a las adaptaciones que hizo Wagner del poema de los Nibelungos y la Historia de Alemania, como bien recogen estas obras. Estas no representan, por tanto, ningún adelanto en la iconografía wagneriana como tal, pero sí de la difusión de leyendas y mitos alemanes tan en boga en la época. Hagamos una breve referencia al último grabado escrito por el crítico de la época en observación a esta recuperación:

*Después de haber permanecido olvidada durante largos siglos, ha vuelto, desde no hace muchos años, á gozar de gran favor en Alemania, y fuera de allí también, la epopeya germánica de los Nibelungos. Todo ello es pura leyenda, sin carácter histórico, y los personajes pertenecen á la categoría de mitos; esto permite al artista la mayor libertad, y de ahí el afán con que la música y la pintura se han apoderado de tales asuntos para llevarlos al teatro ó representarlos en inmensos cuadros”<sup>34</sup>*

Es muy significativo, que el crítico se adelantase en unos años sobre el concepto de libertad y de totalidad de las artes que promulga Wagner. Así como que en círculos del modernismo, sea recogida como premisa en la *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total, en los conceptos globalizadores de las artes como en las producciones artísticas de Adriá Gual o Alexandre de Riquer.

La otra revista ilustrada más importante y objeto de nuestro estudio será *La Ilustración Artística* (1882-1915), Eliseo Trenc lanzaba otra cronología referente a una primera etapa de la revista, (1882-1895). Esta al igual que la anterior se publicaba en castellano, y estaba editada por Montaner y Simón. Su formato era grande (270 x 360 mm.), y se presentaba con encuadernación industrial diseñada a partir de 1891 por Josep Pascó (1855-1910). El eclecticismo y el apego a un gusto convencional, seguían siendo la tónica de la revista desde su fundación, combinando las reproducciones tradicionales xilografías, grabados, con las nuevas técnicas como el fotograbado<sup>35</sup>.

El período cronológico escogido es el de (1883-1885). Contemplamos cómo en el año 1883 no aparece ninguna referencia a estos temas, debemos esperar hasta

<sup>32</sup> KAULBACH, W.: “Immo é Hildegarda (Dibujo de Kaulbach)”, *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, Año II, nº 62, 8-03-1884, pág. 160.

<sup>33</sup> LAUSSER, E.: “Brunilda ante el féretro de Siegfried”, *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, Año II, Nº 76, 14-06-1884, págs. 376-377.

<sup>34</sup> ANÓNIMO: op. cit., pág. 383.

<sup>35</sup> TRENC BALLESTER, E.: *Las artes gráficas...*, op. cit., pág. 116.

1884, en la que nos encontramos con una obra que tiene relación directa con las óperas wagnerianas, esta es “Una escena de los Nibelungos”, cuadro de Teodor Pixis (Fig. 8)<sup>36</sup>. Debemos referirnos a este artista como de viejo conocido nuestro, por haber sido el autor con más escenas reproducidas por el sistema de fotograbados Meisenbach, en la publicación de los *Dramas Musicales de Wagner* (1885), de la Biblioteca “Arte y Letras”, como ya analizamos. Descubríamos que se formó bajo la tutoría artística de Wilhelm von Kaulbach, -de quien se reproduce una de las escenas comentadas en “La Ilustración Ibérica”, “Immo é Hildegarda”-, en los círculos académicos de Munich, y que contaba con una producción numerosa de temática wagneriana como la que ahora nos ocupa. En ella se representa a *Sigfrido* que recibe el cuerno que contiene la bebida mágica, el filtro del olvido, de manos de *Gutrune*, que hará que este olvide cualquier mujer que hubiese visto antes, en este caso a *Brunilda*, y se enamore de la “primera” que descubra, *Gutrune* que desposará al joven *Siegfried*, en la segunda parte de la *Tetralogía*.

La iconografía del joven héroe es fácilmente identificable por sus atributos, cuerno de plata, escudo, casco, la espada *-Nothung-*, su presencia física es destacable por su fuerte musculatura, larga melena, rasgos casi afeminados -casi sugiriendo un ser muy ambiguo, por su excesiva belleza, rasgo destacable en muchos artistas del simbolismo-. El personaje femenino en sí, es muy ambiguo por su iconografía, así como en el papel que le es asignado en la tragedia; aunque no cabe ninguna duda, que su voluminosidad corpórea, brazos musculosos, anchas caderas, hombros y cuello robustos, larga melena rubia, traje de estilo medieval, componen la típica iconografía de **mujer germánica**, que estamos analizando. Pixis reconstruye una escena marcadamente academicista con un rigor muy patente por el historicismo -en la reconstrucción de la sala, trajes, armas de guerra, tocados de *Gutrune...*-. A pesar de eso se ajusta a los personajes, y constituye un buen ejemplo de difusión de la obra y la iconografía wagnerianas, además de parecernos una de las mejores escenas vistas hasta el momento y adecuadas a los modelos difundidos a través de Alemania.

El crítico de nuestra revista, resalta la vertiente de por sí nacionalista que tenía la recuperación de leyendas, y mitos de la antigua Alemania. El propio Wagner considerado como “genio indígena” tendrá que inspirarse en asuntos históricos y literarios de su país:

*Las tradiciones alemanas, caballerescas y fantásticas a un tiempo, las leyendas transmitidas de padres á hijos orillas del Rhin, tienen un carácter especial sumamente á propósito para inspirar á los poetas y á los artistas. Lo que en España es el Romancero del Cid, es en Alemania el poema de los Nibelungos; una y otra composición han dado lugar á las mismas discusiones entre los críticos; uno y otro monumento literario encarnan el carácter de cada uno de los pueblos en cuyo idioma se hallan escritos.*

## Introducción de la iconografía Wagneriana en la Barcelona de la Restauración...

*Las mismas influencias que determinan la forma literaria popular de las naciones, traspasan en su música, y no es de extrañar, por lo tanto que cuando nace un verdadero genio indígena, como lo fue sin duda Wagner, se inspire en asuntos no menos indígenas...<sup>37</sup>.*

La mitología y tradiciones de leyendas y sagas alemanas, estaban siendo introducidas y difundidas en las revistas ilustradas hasta ahora analizadas con ejemplos básicamente de artistas alemanes, Kaulbach, Pixis, Makart, Mayerheim..., artistas de cierto renombre en las Academias de Munich, Berlín, Dresde, y que eran objeto de la difusión a través de estampas, grabados y fotograbados. Pero también podemos observar la atracción y el descubrimiento que supone para el público en general, y los artistas de la época, de esta nueva iconografía que se abría ante sus ojos: *walkirias, Sentas, ondinas, Loreleis, Nibelungos, Brunildas, Lohengrins, ...* que iban a competir desde este momento con la tradición clásica de las culturas mediterráneas, y de muchas de sus mitologías, algunas de las cuales se llegan a fundir en una, saliendo beneficiada y recuperada la de origen nórdico, como el ejemplo ya señalado con anterioridad de las *Amazonas*, frente a las *Walkirias* nórdicas. En estos números analizados de *La Ilustración Artística*, los ejemplos son lo bastante elocuentes como para que podamos afirmar esto.

La incorporación de estos nuevos mitos nórdicos y de los episodios históricos basados en la época medieval de Alemania, se produce de forma continua en la revista, junto a los episodios wagnerianos. Dentro de estos nuevos mitos nos encontramos los de “Lorelei”<sup>38</sup> y “Ondina”<sup>39</sup>, que vienen a reafirmar la posición tomada por estas revistas ilustradas catalanas de introducir y difundir las nuevas iconografías, haciendo en sus críticas una revisión completa del mito y sus diferencias con una mitología mediterránea envuelta en el “paganismo”. Ambas están muy relacionadas al ser recreaciones de antiguas leyendas medievales, produciéndose a partir de la primera mitad del siglo XIX y con el Romanticismo, la revisión y adaptación reivindicadoras de un pasado histórico. Escritores como Heinrich Heine (1797-1856), fueron uno de los autores que más estudiaron las antiguas leyendas alemanas para readaptarlas y dar su propia versión, como podemos ver en la ópera *El Holandés Errante*, en la que Wagner recoge como fuente el relato de Heine, o el poema que hace sobre el mito de *Lorelei*. Como podemos imaginar, de cada uno de estos mitos nos vamos a encontrar numerosas versiones e interpretaciones, así por ejemplo una de las que ha llegado hasta la actualidad con más popularidad, es la versión que hace

<sup>36</sup> PIXIS, T.: “Una escena de los Nibelungos”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, Año III, nº 140, 1-09-1884, pág. 285.

<sup>37</sup> ANÓNIMO: op. cit., pág. 282.

<sup>38</sup> CANER, R.: “Lorelei”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, Año III, nº 118, 31-03-1884, pág. 111.

<sup>39</sup> MAYERHEIM, P.: “Ondina”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, Año IV, nº 164, 16-02-1885, pág. 55.

Hans Christian Andersen (1805-1875), *La Sirenita* “Den lille Havfrue” (1837), sobre el origen de sirena de la ondina.

Ambas pertenecen a esta tipología femenina que abunda en el imaginario artístico del siglo XIX. Son seres y criaturas fantásticas que habitan en bosques, lagos, mares, y que con su canto –en el ejemplo de *Lorelei*, *Ondina*, o las sirenas, llaman a los hombres que caen inevitablemente en sus “redes”. Estos prototipos fueron muy difundidos, por lo que las obras artísticas y literarias prodigaron sus leyendas, como el ejemplo de *La Belle dame sans merci*, ninfa que habita en el bosque y apresa mediante una larga cabellera a sus víctimas masculinas. Estas iconografías de seres de agua (sirenas, ondinas,...), verán su equivalente en la imaginería femenina wagneriana, como son *Las Hijas del Rhin* que son ondinas, espíritus de las aguas, que custodian el Oro del Rhin.

Pasemos al último ejemplo de temática wagneriana existente en este año de 1885, fecha límite marcada para nuestro estudio, en el que aparece un grabado que reproduce la “Muerte de Tristan” (Fig. 9)<sup>40</sup>. En ella se nos muestra la última escena en la que *Isolda* acaba de llegar ante la llamada de *Tristán* al castillo de Kareol, donde este espera verla –para su curación o su muerte, como vida y resurrección-. Otros personajes secundarios acompañan a los protagonistas, *Kurwenal* el fiel criado de *Tristan*, y que aparece muerto hacia la derecha de la composición; *Brangania* criada de *Isolda* que la sostiene ante el dolor de ver muerto a su amado. Y el rey *Marke*, subrayada su solemnidad y gravedad de su figura, por su apariencia de venerable anciano, que parece más *Wotan* –barbas largas, figura imponente, actitud severa, ropas...-, que contempla en un segundo plano la escena, y parece más condenar esta situación que la actitud que éste debiera tener como nos indica la ópera. La composición está realizada por un artista alemán, discípulo de Kaulbach y Piloty, expertos conocedores de la obra wagneriana como ya vimos, por lo que se inserta con pleno derecho en esa iconografía divulgada en un primer momento de composiciones academicistas, y que respetan en todo su sentido poético y dramático los dramas musicales.

Para concluir podemos afirmar que esta introducción de la iconografía wagneriana, se hace fundamentalmente a través de las revistas ilustradas, si bien y debido al arte convencional y academicista que difundían, vemos como las obras que aparecen son mayoritariamente de artistas alemanes ligados a las academias. Se hace hincapié por parte de los editores, directores y críticos, de extender el conocimiento de las leyendas medievales y mitos nórdicos, frente a la decadencia que comentan del clasicismo mediterráneo; por lo que será frecuente encontrarnos con personajes como *Senta*, *Walpurgis*, *Lorelei*, *Nibelungos*... en portadas inclusive de estas revistas.

<sup>40</sup> GOLDBERG, J.: “Muerte de Tristan”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, Año IV, nº 192, 31-08-1885, pág. 276.

### Introducción de la iconografía Wagneriana en la Barcelona de la Restauración...

En cuanto a la traducción que hacen los artistas catalanes de este primer acercamiento a la obra wagneriana, es básicamente de mero traductor gráfico de escenografías representadas, o en el caso de Pascó en la encuadernación de los *Dramas Musicales*, cercano al Esteticismo con los elementos alegóricos relativos al músico. Será a partir de 1888 con la Exposición Universal, y en un paréntesis hasta 1899 con el estreno de *La Walkiria*, y el *Tristán e Isolda*, así como la creación de la *Associació Wagneriana* en 1901, cuando podemos hablar de una aceptación y traslación de esta imaginería artística al Modernismo. Ejemplo de ello lo encontramos en las Vidrieras del Círculo del Liceo, o las *Walkirias* del Palau de la Música, así como de una apropiación de estos mitos nórdicos con otros mitos nacionalistas autóctonos.



1.- La despedida de Lohengrin



2.- Dramas Musicales de Wagner, 1885.



3.- Gutrune y Brunilda



4.- Ada Adini como Brunilda



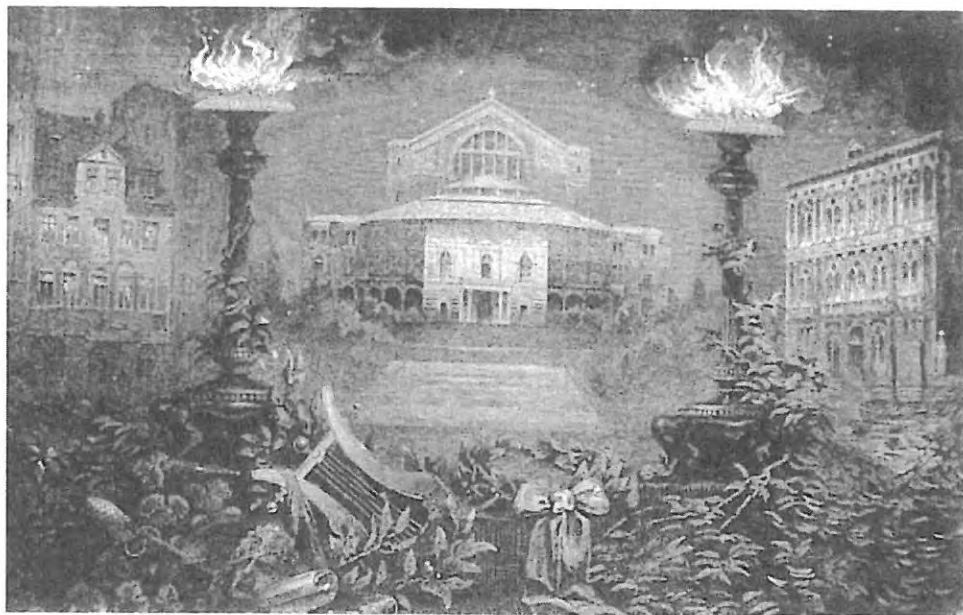
**Introducción de la iconografía Wagneriana en la Barcelona de la Restauración...**



5.- Las amazonas. La ilustración Ibérica, 1881.



7.- Senta. La ilustración Ibérica, 1883



6.- Un recuerdo a Ricardo Wagner. La ilustración Ibérica, 1883.



8.- Una escena de los Nibelungos. La ilustración Artística, 1884.



9.- Muerte de Tristán. La ilustración Artística, 1885.