



LOURDES JIMÉNEZ

Historiadora del Arte. Especialista en iconografía wagneriana

ICONOGRAFÍA WAGNERIANA EN LA OBRA DE SERT. UN PARSIFAL DESCONOCIDO DEDICADO A JOAN MARAGALL

Resumen:

Josep Maria Sert (1874-1945) fue uno de los grandes pintores decoradores del siglo XX, y sus inicios artísticos en la capital catalana se vieron, como en muchos de los artistas de su época, influidos por el wagnerismo incipiente. Y en el ambiente wagneriano de finales del siglo XIX, tras los estrenos de *Die Walküre* y *Tristan und Isolde* (1899) en el Gran Teatro del Liceo, situamos este desconocido *Parsifal*, aguafuerte regalado a Joan Maragall en el que se unen la admiración por el poeta y la iconografía del todo arraigada en la joven generación postmodernista.

Palabras clave: Josep Maria Sert — Joan Maragall — Richard Wagner — iconografía wagneriana — Parsifal — Bayreuth

Resum:

Josep Maria Sert (1874-1945) va ser un dels grans pintors decoradors del segle XX, i els seus inicis artístics a la capital catalana van ser influïts, com fou el cas de molts altres artistes de la seva època, pel wagnerisme incipient. I en l'ambient wagnerià de finals del segle XIX, arran de les estrenes de *Die Walküre* i de *Tristan und Isolde* (1899) al Gran Teatre del Liceu, hem de situar aquest *Parsifal* desconegut, un aiguafort que va regalar a Joan Maragall i en el qual s'uneixen l'admiració per al poeta i la iconografia ben arrelada en la jove generació postmodernista.

Paraules clau: Josep Maria Sert — Joan Maragall — Richard Wagner — iconografia wagneriana — Parsifal — Bayreuth

Abstract:

Josep Maria Sert (1874-1945) was one of the great interior decorators painters of the twentieth century, and his artistic beginnings in the Catalan capital were, like many artists of his time, influenced by the incipient Wagnerian art. In this environment of the ends of the nineteenth century, after the premieres of *Die Walküre* and *Tristan und Isolde* (1899) in the *Gran Teatre del Liceu*, we place this unknown *Parsifal*, given to Joan Maragall, etching which bind the admiration for the poet and the iconography completely established in the young postmodernist generation.

Key words: Josep Maria Sert — Joan Maragall — Richard Wagner — Wagnerian art — Parsifal — Bayreuth

La preeminencia de la música y el músico como creador en las artes que ahora conocemos no siempre ha sido así. En el siglo XIX, ésta había emprendido un ascenso meteórico entre las artes cuando el *ut pictura poesis* fue substituido por el *ut pictura musica*. La música inspiró a muchos pintores y los compositores se basaron en las artes visuales a la hora de trabajar sus partituras. El ideal de música propuesto por la doctrina romántica se basaba en una forma abstracta instrumental que se dividió a mediados de siglo en la música programática, cuya representación principal era la evocación de ideas extramusicales (un poema, una pintura, una obra teatral, etc.) y la teoría formalista de la música absoluta. En este marco histórico se integra la figura de Richard Wagner (1813-1883), cuya influencia principal sobre otros artistas se produce a través de la concepción teórica de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) y de la recuperación de las antiguas leyendas medievales y del mito como motivo común en sus óperas.

La obra wagneriana va a saltar más allá del ámbito musical desde el mismo momento de su producción en paralelo a diversas corrientes plásticas a partir de mediados del siglo XIX hasta la actualidad. Después de la muerte del compositor, la iconografía surgida de sus óperas y dramas musicales se vio condicionada por la interpretación que los artistas realizaron del libreto y los montajes escénicos de las primeras producciones del *Anillo del Nibelungo* y de *Parsifal*, estrenadas en 1876 y 1882 en el marco de los Festivales de Bayreuth. La otra forma por la que los artistas abordaron esta iconografía fue a través de la interpretación que se dio entre los pintores simbolistas, con nombres como Fantin-Latour, Odilon Redon, Jean Delville, Aubrey Beardsley, Fernand Khnopff, Cecilio Pla, Julio Antonio, José Benlliure en el caso español y los catalanes Adrià Gual, Josep M^a Xiró, Pau Roig o Sert entre otros. Los casos particulares de Mariano Fortuny y Madrazo y Rogelio de Egusquiza se destacan del resto de artistas españoles.

El santanderino Rogelio de Egusquiza (1845-1915), que llevaba años afincado en París y tenía estrecha amistad con el catalán Mariano Fortuny, entró en contacto con la obra wagneriana en primera persona conociendo al músico y comenzando desde 1882 a estudiar de cerca el simbolismo de sus óperas y la iconografía del compositor. Su pasión por la obra de Wagner fue tal que le llevó a trabajar en distintas series dedicadas a *Parsifal*, al ciclo del Anillo *Der Ring des Nibelungen* y al *Tristan und Isolde* prácticamente hasta el final de su vida. Egusquiza, a pesar de trabajar en un correcto academicismo y tantear el género del casacón al estilo de Fortuny, dio un giro inesperado en su producción para ocuparse de los argumentos wagnerianos y, desde ellos, acercarse a las nuevas propuestas plásticas que comenzaban a interpretarse en los ambientes artísticos parisinos, en particular bajo el paraguas del simbolismo. Además de dar este giro como una nueva propuesta artística en su obra de la década de los ochenta y sobre todo en los noventa, especialmente en la obra gráfica, su teorización acerca de la iluminación en el escenario¹ fue otro punto de partida de la influencia de Wagner en los artistas. Se puede decir que Egusquiza se convierte en el verdadero y principal adalid del wagnerismo artístico español, en esa primera generación de artistas e intelectuales que se acercan a la obra del músico alemán; pero también fue el principal motivo por el que el joven Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), al que le unía una fuerte amistad a través de su padre, consiguió que viajara hasta Bayreuth para presenciar las óperas de Wagner y que comprendiese la fascinación que estas ejercían; hecho que fue tan importante en la carrera del joven que a partir de ese momento logró definir lo que sería una de las personalidades más destacadas no sólo del wagnerismo artístico sino de la renovación teatral en las primeras décadas del siglo XX. Fortuny y Madrazo se descubrió como pintor, escenógrafo y renovador teatral en Bayreuth y reconoció el magisterio de Egusquiza y su introducción en la obra wagneriana. Ambos trabajaron en la

1 Egusquiza comenzó a ensayar en su obra los efectos de la luz y recurre a la luz cenital para lograr una armonía entre lo ideal de la obra wagneriana y su representación plástica. Consiguió tener un lugar en el panteón wagneriano artístico en el mismo Bayreuth junto a otros representantes como Franz von Lembach, Henri-Fantin Latour, Hans Makart, llegando a participar con un dibujo sobre un personaje que le fascinaba, el rey doliente Amfortas de *Parsifal*, para el número especial de homenaje a la muerte de Wagner en la revista *Bayreuth Blätter*, donde también publicó un artículo dedicado a la reforma en la iluminación planteada desde el drama wagneriano. Estos condicionantes le llevaron a formar parte de los núcleos artísticos parisinos cercanos al simbolismo plástico y literario, presentando obra en los Salones de la *Rose + Croix* y obteniendo un lugar privilegiado como artista wagneriano. Ya con el comienzo del siglo, frecuenta los círculos intelectuales madrileños y hace partícipes de su pasión por la obra de Wagner los amigos que luego formarían, en 1911, la Asociación Wagneriana de Madrid.



década de los noventa y, paralelamente, el ciclo sobre *Parsifal*,² tema que les obsesionó y al que dedicaron numerosas obras, aunque por distintos caminos plásticos.

Mientras, en Cataluña, Modernismo y wagnerismo van de la mano; y muchos artistas se vieron inmersos en esta fiebre wagneriana que sacudía la intelectualidad catalana desde aquellos primeros compases de Clavé en los Jardines de los Campos Elíseos de Barcelona el 16 de julio de 1862 con fragmentos de *Tannhäuser*. La revista *La España Musical* desde 1866, la inicial Sociedad Wagner en 1874 y más adelante la labor biográfica de difusión de Joaquim Marsillach y José de Letamendi, pusieron los primeros fundamentos de esta divulgación de la *música del futuro*. La recepción de la iconografía wagneriana tendrá dos momentos claves; en primer lugar, un periodo de divulgación de la obra (1882-1889) marcado por los estrenos de las óperas románticas en Barcelona –*Lohengrin* (1882), *Der fliegende Holländer* (1885) y *Tannhäuser* (1887)– en los que se observa una recepción gráfica de la obra del compositor a través de los artistas alemanes, mayoritariamente publicados en las revistas ilustradas *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística*, *Hispania*, etc. Así mismo, los escasos ejemplos de interpretaciones realizadas por los artistas catalanes son deudores del modelo wagneriano difundido desde los Festivales de Bayreuth. Pasado este momento inicial, la gran etapa del wagnerismo artístico en Cataluña tuvo lugar de 1900 a 1914, partiendo de 1899 como fecha clave en el estreno de *Die Walküre* y *Tristan und Isolde* en el Teatro del Liceo. La repercusión fue importante entre el gran público, y especialmente impactante entre la joven generación postmodernista de Adrià Gual, Josep M^a Xiró, Pau Roig, Joaquim Torres García, Oleguer Junyent, Lluís Masriera, Pablo Gargallo, Josep Clarà o Josep M. Sert, que también se acercó a la iconografía wagneriana en uno de los mejores ejemplos del simbolismo plástico no solo catalán sino europeo.

En sus primeros años de formación, Sert fue discípulo de la Academia de Pere Borrell³ junto a Ricard Canals (1876-1931) y Adrià Gual, tomando clases de dibujo del natural. Otro de los alumnos que había frecuentado la academia Borrell fue Alexandre de Riquer, a cuyo taller acudió en el carrer de la Freneria para recibir clases de grabado calcográfico.⁴ Aquí, Sert va a adquirir la concepción estética y las maneras del Simbolismo –especialmente preocupado por la idea de la belleza y sus recursos expresivos–;⁵ fue también el mismo Riquer quien lo llevó al Cercle Artístic de Sant Lluc, donde coincidió con otros miembros como Joaquim Torres García o Josep María Xiró que, además de ser generacionalmente coetáneos, tenían en común con Sert el ser unos artistas independientes, sin una excesiva relación

2 Si Egusquiza trabajaba en un primer plano la expresión del Amfortas doliente en un expresivo dibujo fechado en 1890, Mariano Fortuny y Madrazo escogía también el tema de Amfortas pero no trabajando la psicología del personaje individualizado como era el caso del primero, sino en el momento del drama cuando introducen en el baño al rey. Éste escoge temas en grupo, acciones del drama donde poder realizar una interpretación del paisaje, del momento en escena, expresados a través del agua fuerte y la ténpera.

3 Tal y como afirma Francesc FONTBONA, «Pere Borrell del Caso (1835-1910) y el inventario de sus pinturas», *D'Art*, núm. 2, Departamento Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, mayo 1973, p. 32.

4 Clases que impartía Riquer junto a Joaquim Furnó, el último profesor de grabado en Llotja. Entre los alumnos se cuenta a Josep Triadó, Jaume Llongueras, Joaquim Renart... Véase Joan Lluís de YEBRA, «El gravat i l'Exlibris», en *El Modernisme. Pintura i Dibuix*, Vol. III, dir. Francesc Fontbona, Barcelona, L'Isard, 2002, p. 165.

5 Véase Pilar SÁEZ LACAVE, «Els orígens modernistes de Josep Maria Sert», en *El Modernisme*, op. cit., p. 262.

personal con los otros –aunque participaron del ambiente artístico y de su lucha por la modernidad, además de realizar obras de temática wagneriana.⁶

Pero en estos primeros años de la formación de Sert habría que destacar su amistad con Adrià Gual, iniciada desde sus tiempos en la academia Borrell: los dos compartían su pasión por el mundo del teatro, y Gual le invitó a participar en el proyecto del Teatre Íntim, puesto en marcha en 1898 con la finalidad de promover el teatro moderno en la capital catalana. Esta empresa se fundó con la participación de Joaquim Pena (1873-1944), Claudi Sabadell, Oriol Martí, Salvador Vilaregut (1872-1937), Francesc Soler y Sert, que proporcionaron el primer capital de la compañía.⁷ Algunos de estos nombres, como Pena y Salvador Vilaregut, serían, junto a Gual, miembros de la posterior Associació Wagneriana. Wagner va a aparecer tempranamente en la obra de Gual y esta pasión por la obra teórica y artística del músico alemán pudo ser motivo frecuente de tertulias apasionadas entre ambos amigos. Incluso cuando Gual decide marcharse a París en 1901 para formarse en su faceta de dramaturgo, fue animado por su amigo Josep M. Sert, que residía desde tiempo atrás en la capital francesa, quién lo acogió y ayudó a buscar alojamiento, además de ofrecerle trabajar en un rincón de su taller en la *rue de Barbet de Jouy*, en pleno Faubourg Saint-Germain, para que realizara sus encargos.⁸

Richard Wagner ya era del todo conocido por las nuevas generaciones de artistas; sus obras románticas como *Lohengrin* (1882), *Der fliegende Holländer* (1885) y *Tannhäuser* (1887) –habían sido estrenadas en el Teatro del Liceo antes de comenzar la década de los noventa, pero en 1899 tuvieron lugar dos grandes estrenos en el coliseo de las Ramblas, *Die Walküre* y *Tristan und Isolde*. A partir de aquí, ya nada fue igual respecto a la presencia de Wagner en las artes plásticas del Modernismo catalán, y la aceptación por parte de los artistas se va a traducir en una iconografía que iba a trasladarse más allá de la sala del teatro. Y es por estos años cuando se puede fechar este grabado wagneriano de Sert con dedicatoria a Joan Maragall.⁹ Wagner influyó en Maragall no sólo en su poesía como en la «Oda infinita» –permeada por la teoría de la melodía infinita–,¹⁰ o bien en el «Elogio del amor»,¹¹ sino que también le llevó a escribir algunos artículos dedicados a la recepción de sus óperas¹² y realizó también traducciones de *Tristan und Isolde* (1896, editada el 1904) y un fragmento del *Parsifal* (1896), en concreto la traducción de la escena de la consagración del Grial. Ésta se llegó a cantar durante diez días

6 F. FONTBONA, «L'Època del Modernisme, 1888-1905», en *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917, Història de l'Art Català*, Vol. II, Barcelona, Eds. 62, 1985, pp. 138-139.

7 Citado por Carles BATLLE, «L'espai del Teatre», en ID., *Isidre Bravo, Jordi Coca, Adrià Gual. Mitja vida de Modernisme*, Barcelona, Diputació, Àmbit Serveis Editorials, 1992, p. 111.

8 Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre*, Barcelona, Aedos, 1960, p. 130.

9 Debo el conocimiento de esta obra de Sert a la Dra. Pilar Sáez Lacave, que me facilitó información y resolvió algunas dudas en torno a la obra wagneriana del artista. En comunicación fechada en 14 de abril 2008.

10 Véase Lluís QUINTANA TRIAS, «Maragall, de Wagner a Mozart», *Serra d'Or*, núm. 412, abril 1994, p. 91-93 y Jaume RADIGALES, «El pensament musical de Joan Maragall», *Quaderns de la Fundació Joan Maragall*, núm. 28, 1995, p. 8.

11 Como señala J. RADIGALES, *op. cit.*, p. 9, Eugenio Trias apuntaba que el tema principal del Elogio era el del amor de *Tristan und Isolde*; cf. Eugenio TRIAS, *El pensament de Joan Maragall*, trad. d'Albert Manent, Barcelona, Eds. 62, 1982, p. 75-77.

12 J. MARAGALL, «Wagner fuera de Alemania», 6 diciembre 1899.



seguidos, del 14 al 23 de mayo de 1896 en el Teatre Líric.¹³ Al margen de esto, la influencia de *Parsifal* en la obra de Maragall también ha sido vista en relación a su poema «Lo diví en el Dijous Sant»,¹⁴ en el que se aprecian referencias a la última obra de Wagner:

«Lo Diví en el Dijous Sant»

En memòria d'un amic

Avui he sentit lo Diví
en el camp, en el vent i en les plantes,
i en la majestat — de les pedres santes
que s'alcen en temple — al mig del camí.

Avui he sentit — que dura la vida
més enllà del cos — i dels seus sentits:
he vist un vellet — amb cara entenedrida
i alegres infants — de sobte entristits.

He vist uns guerrers — armats punta en blanc
davant d'un anyell — rendir les espases,
he sentit les brases
de l'Amor Diví — en el Dijous Sant.

Endreça

¡Senyor! Deu consol al qui plora
i torneu-li el plor al qui no pot plorar,
i doneu-li pau a l'ànima inquieta
perquè us sàpiga esperar.

Con todos estos datos, encontrar este aguafuerte de Sert en el Arxiu Joan Maragall tiene su lógica. La obra está dedicada «A Joan Maragall cordialment, J. M. Sert. A suivre...», y su cronología podría encuadrarse entre 1899-1900 por la presencia de Sert en el Festival de Bayreuth, agosto de 1899, que se conoce gracias a la crítica ofrecida por el director de orquesta y músico Antoni Ribera, gran amigo y protegido de Joan Maragall, para el *Diario de Barcelona*.¹⁵

13 J. RADIGALES, *op. cit.*, p. 7, nota 10. También comenta que alguna fuente cita una audición del mismo fragmento la noche del 5 de abril de 1900 en el Liceu. Las carteleras de los diarios del momento permiten constatar que en realidad se va a interpretar el coro de los peregrinos de *Tannhäuser*.

14 En este poema encontramos ecos del acto tercero de *Parsifal*; el protagonista, tras la llegada a los territorios del Montsalvat con la sagrada lanza recuperada, se reencuentra con Gurnemanz y Kundry que entienden su nueva misión: suceder a Amfortas y custodiar las sagradas reliquias. En el libreto encontramos estas referencias del milagro del viernes santo (momento escogido por Maragall para su poema): «PARSIFAL (*Parsifal se vuelve y contempla extasiado el bosque y el prado, que resplandecen ahora con la luz del día*): ¡Qué bello me parece hoy el prado! / Una vez encontré flores prodigiosas / que ávidas, se enredaron hasta mi cabeza, / mas, jamás vi tan tiernos y dulces / los tallos, las hojas y las flores, / nunca embriagó todo/ tan jovial fragancia, ni me hablaron jamás/ tan íntimas y amorosas. // GURNEMANZ: ¡Son los encantos del Viernes Santo, señor! // PARFIFAL: ¡Oh, dolor, día del sufrimiento supremo! // ¿Mas, todo cuanto aquí florece, // todo cuanto aquí exhala, vive y renace, // no debería llorar y mostrar su luto?»; cf. el libreto *Parsifal*, traducción de Anselmo Alonso, Temporada 2008-2009, Valencia, Palau de les Arts Reina Sofia, 2008, p. 80-81.

15 Citado por Eduard BLANXART, Antoni Ribera, «Gent Nostra», núm. 135, Barcelona, Infesta, 2008, p. 27.

Esta obra de Sert¹⁶ es una de las más destacadas de la iconografía wagneriana española en torno a la última ópera de Wagner, *Parsifal*, estrenada en el Festspielhaus de Bayreuth en 1882. A Barcelona llegaron imágenes de esta representación a través de las revistas ilustradas, en especial en el monográfico de *Arte y Letras*,¹⁷ donde Joaquim Marsillach cubrió la crítica sobre la ópera y Jaume Pahissa y J. Morell realizaron las traducciones gráficas de la escenografía alemana. No será esta la única ocasión en que la iconografía en torno a *Parsifal* vea la luz a través de las revistas ilustradas, por lo que se puede deducir la familiaridad de los jóvenes artistas con esta última ópera de Wagner.



Parsifal. Acto I. Escena 1ª, Jaume Pahissa, *Arte y Letras*, 1882

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

Ante el abandonado santuario

Amfortas se postró en encendida plegaria,

16 Josep Maria SERT, *Parsifal*, ca. 1900. Estampa calcográfica en tinta negra y líneas retocadas con clarión, 26 x 33 cm. Arxiu Joan Maragall.

17 Jaume PAHISSA, «*Parsifal*, de Wagner. Decoración del acto primero. Dibujo de J. PAHISSA. –Grabado de THOMAS», en Joaquim MARSILLACH, «Peregrinación a la Meca del Porvenir», *Arte y Letras*, Barcelona, núm. 2, 1 agosto 1882, s/p.



suplicando, angustiado, un signo de salvación:
 entonces emanó un resplandor divino del Grial,
 una aparición sagrada
 que con prístinas palabras le hablaba,
 palabras proféticas que se dibujaron, claras:
 Por compasión sabio,
 el loco puro:
 aguarda
 al que yo he elegido.¹⁸

Tras estas palabras inmediatamente aparece en escena un cisne salvaje que se acerca desde el lago herido. Las palabras del primer caballero ofrecen la clave acerca del momento que escoge para su grabado. «El rey recibió al cisne como buen presagio / cuando volaba en círculos sobre el lago, / Y en esto que voló una saeta...». Es el momento de esta entrada el seleccionado por Sert. El joven Parsifal¹⁹ aparece bajo la iconografía de un muchacho joven,²⁰ con una juventud y belleza algo andrógina, emergiendo de un ambiente sombrío y portando un gran arco²¹ —desmesuradamente grande—, con el cuerpo exánime del cisne a sus espaldas —apoyado en una estructura— y una especie de máscara que parece quitarse el joven. La máscara que podría simbolizar el proceso iniciático que debe realizar el héroe desde su aparición, y que debe llevarlo desde el «no miedo» (del joven loco y puro), al Montsalvat acompañado de Gurnemanz: «Deja que al pío ágape yo te guíe, / pues eres puro, / el Grial te dará su bebida y sus alimentos». Y allí verá el sufrimiento y el dolor de la herida de Amfortas,²² reconociendo en esta experiencia el dolor y sufrimiento del mundo, y su llamada a ser «¡Por compasión sabio / el loco puro!». ²³

18 *Parsifal*, traducción de Anselmo Alonso, programa de mano, Palau de les Arts Reina Sofía, Valencia, Temporada 2008-2009, p. 34.

19 La figura de Parsifal retrata al héroe puro, como el Siegfried del *Anillo*, que también tendrá que atravesar una serie de pruebas al igual que los protagonistas en *Die Zauberflöte* de Mozart, o en el *Lohengrin* wagneriano. El relato iniciático, que se prefigura desde el comienzo de la aparición del héroe en el acto I, debe llevar al joven puro a la experiencia dolorosa del mundo como sufrimiento y, a través de él —reconocido en el dolor de otros, en la herida de Amfortas— en su encuentro con Kundry (acto II), puede reconocer el amor humano absoluto, la renuncia y la redención. Una de las primeras representaciones plásticas de Parsifal la tenemos a través de los figurines que realizó Joukowsky para el estreno en Bayreuth, en 1882, y que se convirtieron en modelo para las interpretaciones posteriores. En su aparición en el acto I, éste lo retrata como un joven inmaculado, un ser asexuado que nos lleva a emparentarlo con el ideal andrógino que podría leerse en la semblanza dramática del personaje y, a su vez, a emparentarlo con aquellos seres ideales que poblaban el universo estético finisecular de la obra de algunos simbolistas como Fernand Khnopff o el del ideal rosacruciano del Sar Péladan. Véase Lourdes JIMÉNEZ, «Parsifal, una aproximación iconográfica a la última obra de Wagner», *Parsifal*, programa de mano, *op. cit.*, p. 148-150.

20 Gurnemanz lo define con estas palabras: «Pareces, sin embargo, / de aguileña nobleza y alta estirpe, / ¿cómo tu madre no te instruyó / en servite mejores armas?»; cf. *Parsifal*, *op. cit.*, p. 38.

21 En el libreto será Parsifal quien hable sobre esto: «GURNEMANZ: ¿Quién te ha dado el arco? // PARSIFAL: Yo mismo me lo hice / para expulsar del bosque / a las águilas salvajes. Y más adelante continúa con la narración: ... Mi arco bien me sirvió / contra hombres enormes y fieras»; *ibid.*, p. 38-39.

22 «*Parsifal*, en los momentos más duros en / que Amfortas gritaba, se ha puesto la / mano sobre su corazón y la ha mantenido / allí un tiempo, espasmódicamente. / Permanece en pie, inmóvil y rígido...»; *ibid.*, p. 49, (acotación acto I).

23 *Ibid.*, p. 50.



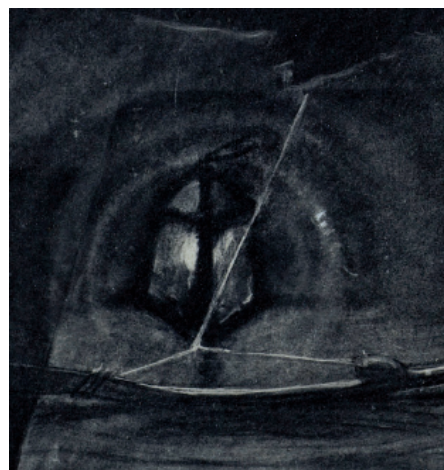
J. M. Sert. *Parsifal*. Arxiu Joan Maragall



El joven no expresa en su rostro ningún abatimiento ni dolor por la muerte del cisne tal y como se narra en el libreto,²⁴ y su figura bajando por unas escaleras consigue un efecto muy teatral. La escena muestra grandes contrastes lumínicos entre la penumbra del fondo y el foco de luz que procede de un farol que aparece presentado bajo una forma algo fantasmagórica y abstracta; este punto de luz es hábilmente tratado por Sert para dar profundidad a la composición, resaltar la figura del joven con un extraordinario dibujo y el juego entre luces y sombras realizados brillantemente a través de la técnica del aguafuerte. Quizás este farol, que en el libreto de la ópera no tiene presencia, sea introducido por Sert como simbolismo de identificación del joven Parsifal con el nuevo ser, el elegido del que hablaba Gurnemanz en su relato: «Por compasión sabio, / el loco puro: / aguarda / al que yo he elegido». Y esta lectura denota gran comprensión del drama wagneriano, mucho más trabajada y simbólica que las escenas ofrecidas sobre esta ópera por su amigo Mariano Fortuny y Madrazo.



Parsifal, máscara



Parsifal, farolillo

Más allá de estos aspectos, plásticamente creemos encontrar ecos de El Greco, especialmente por el estiramiento y espiritualización de la figura del joven Parsifal que conecta muy bien con el simbolismo del personaje. También por introducir ese elemento misterioso y resplandeciente que en el margen izquierdo nos ofrece la lectura formal de la composición, al igual que ocurre con el Ángel resplandeciente y fantasmagórico que protege el santo sepulcro de Cristo en la obra de El Greco, *Las lágrimas de San Pedro*,²⁵ que fue comprada por Rusiñol y ampliamente divulgada en su momento. A pesar de que no parece que Sert hubiese participado en los actos de homenaje y revalorización del pintor promovidas

²⁴ «GURNEMANZ (*A Parsifal*): ¿Has sido tú quien ha abatido al cisne? // PARSIFAL: ¡Sí, es cierto! ¡Al vuelo abato lo que vuela! // GURNEMANZ: ¿Eso has hecho? ¿Y no te turba tu acto?».

²⁵ Véase el estudio realizado por María Margarita CUYÁS, «Las lágrimas de San Pedro, 1595-1614, Museu Cau Ferrat», en *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán* (catálogo de la exposición: 20 de diciembre de 1996 - 2 de marzo de 1997), José Milicua comisario, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996, p. 134-135.

por Santiago Rusiñol²⁶ entre 1894 y 1898,²⁷ las dos obras compradas por éste fueron publicadas en las páginas de *La Vanguardia*,²⁸ y confirman la conexión de Sert con el ambiente artístico de Els Quatre Gats y su relación con Miquel Utrillo, quien escribió una de las primeras monografías sobre el artista cretense en la que lo sitúa en esta posible influencia en 1905.²⁹



El Greco, *Las lágrimas de San Pedro*, Museu Cau Ferrat, Sitges



Sert, *Parsifal*

Sobre este particular he visto no sólo una asimilación de las figuras de El Greco con su expresividad y la factura más libre en la composición, sino también una forma de dejar atrás la perfección académica, ya que, como bien comenta Francesc Fontbona, los artistas modernistas «veían en El Greco un ejemplo de pintor que evitaba las normas establecidas [...], más atenta al dictado de sus sensaciones que no a los formulismos convencionales».³⁰ Sert adquiere parte de estas características del pintor cretense también en su vertiente plástica, como esa reducción al mínimo de la ambientación (en este caso se sirve de los elementos iconográficos de Parsifal en su aparición en escena: el cisne y el arco), la aus-

26 Sáez Lacave comenta que el joven Sert se sintió atraído por el grupo de Rusiñol, Casas y Utrillo (Els Quatre Gats) cuando todavía participaba del mundo artístico barcelonés, antes de su marcha a París; véase Pilar SÁEZ LACAVE, «Els orígens modernistes de Josep Maria Sert», en *El Modernisme*, op. cit., p. 262.

27 Sobre la repercusión que tuvo la revalorización de El Greco en los artistas del modernismo catalán véase el estudio de F. FONTBONA, «La recuperación de El Greco por parte de los modernistas catalanes», en *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán*, op. cit., p. 44-51.

28 Santiago RUSIÑOL, «El Greco en casa», *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de marzo de 1894, p. 4.

29 Miquel UTRILLO, *Domenikos Theotokopolus, El Greco*, Barcelona, Forma (Colección de vulgarización), 1905. Citado por F. FONTBONA, «La recuperación de El Greco ...», op. cit., p. 50, nota 41. El propio Utrillo realizó un estudio importante sobre la obra de Sert en forma de artículo publicado en la revista *Forma*; véase Miquel UTRILLO, «El pintor J. M. Sert», *Forma*, 9 de octubre de 1904, p. 326-344, en la que se publicó también otra obra de iconografía wagneriana como el *Wotan*.

30 F. FONTBONA, op. cit., p. 46.



teridad cromática (empleando los claroscuros que le proporciona el aguafuerte), la concentración de la luz (fuertemente contrastada en el rostro de Parsifal con un característico perfil aguileño) y las manos y la gestualidad absolutamente magistral conseguida en esa contención de la figura.

El tema de *Parsifal* gravitaría algunos años más tarde en la obra de Sert, en el proyecto de realizar los decorados para su puesta en escena. Su relación con los ambientes musicales de vanguardia durante los primeros años en París (c. 1900) se evidencia en esa posible relación con el mundo simbólico y artístico wagneriano. Sert frecuenta la *Schola Cantorum*, a Isaac Albéniz, Vicent d'Indy o los hermanos Castéra. Asimismo, en su viaje por Italia para estudiar a los grandes maestros, visitó a su amigo Mariano Fortuny y Madrazo en Venecia, en el Palacio Martinengo, donde pudo ver los trabajos realizados por él para *Parsifal* desde 1892, tras su primer viaje a Bayreuth. Ambos coinciden en actitud, son artistas muy independientes e individuales, coetáneos, compatibles en su gusto por los ambientes artísticos (amigos de escritores y músicos) y el mundo del teatro. Si Sert fue como tantos otros a Bayreuth a oír in situ la música de Wagner, es un hecho que desconocemos; sin embargo, su relación con la obra del músico fue más allá de este grabado sobre Parsifal y un dibujo sobre Wotan, pues se conserva carta dirigida a Manuel de Falla con fecha de 27 de junio de 1939, donde se habla de un posible trabajo escénico sobre *Parsifal* para La Scala de Milán:

[...] La première chose qui se présente à moi ce sont les engagements avec l'Amerique et avec le théâtre de la Scala de Milan, avec des contrats signés qui vont arriver à terme. Pour La Scala je dois étudier un *Parsifal* et je veux que le point de départ du décor soit Montserrat où j'irai à la mi-juillet, afin d'en faire l'étude sur place.³¹

De nuevo Montserrat se convierte en escenario ideal para el *Parsifal* wagneriano, montaña sagrada mítica y de clara evocación en el drama operístico, que ya sirvió como inspiración a Adrià Gual entre otros artistas catalanes. El músico Xavier Montsalvatge también hace referencia a esta intención de Sert:

Lo evidente es que, aún sin dar a conocer ninguna realización escénica, no descartó esta faceta de su trabajo creativo. Aparte de que había establecido contacto con la familia Wagner para un posible montaje de *Tristán e Isolda* o *Parsifal* (para el que había imaginado evocar la montaña de Montserrat) y con Paul Claudel para decorar un texto del poeta [...].³²

31 Agradezco a Pilar Sáez Lacave el conocimiento de esta carta. Lettre de Sert à Falla, 27/06/1939, núm. 7619/1-046, Archivo Manuel de Falla, Granada.

32 Xavier MONTSALVATGE, «La vertiente escenográfica en la obra de J. M. Sert», en *José María Sert: 1874-1945* (catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bibliotecas y Archivos, Madrid, Palacio Velázquez, 1987, p. 270. Sobre esta opinión de contactos entre Sert y la familia Wagner no tenemos ningún dato.

Estamos, sin lugar a dudas, ante una de las mejores obras de la iconografía wagneriana enmarcada en la estética simbólico-decadentista del fin de siglo y a la altura de otros ejemplos sobre *Parsifal* de artistas como Jean Delville u Odilon Redon, en la cual sobresale la lectura simbólica frente a la concepción formal en que fue realizada. De todas formas, el dedicatario de la misma, el poeta Joan Maragall, iba a identificar todos estos simbolismos implícitos en esta enigmática obra.

Rebut el 14 de juny de 2013
Acceptat el 5 de setembre de 2013