

SECCIÓ: ARTS VISUALS I SONORES**Pau Roig y las tres pinturas del almacén de música Cassadó & Moreu: una lectura musical**

Clara Beltrán Catalán

clara@clarabeltran.com

Resumen

A principios del siglo XX proliferaban las tiendas de pianos en Barcelona para asumir la fuerte demanda existente de estos instrumentos, presentes en todas las casas hasta la aparición del gramófono, que acabó por sustituirlo hasta su práctica desaparición de los salones de los hogares. Uno de estos establecimientos fue el que regentaba la conocida familia de músicos Cassadó Moreu, que estaba decorado con motivos iconográficos que aludían a temas musicales. Sin duda, las piezas decorativas más valiosas eran las tres pinturas del pintor Pau Roig i Cisa que ocupan el presente escrito y que hoy decoran los despachos del Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña.

Palabras clave: Cassadó Moreu, Pau Roig, iconografía musical, Modernismo, Simbolismo

Resum: Pau Roig i les tres pintures del magatzem de música Cassadó & Moreu: una lectura musical

A principis del segle XX proliferaven les botigues de pianos a Barcelona per assumir la forta demanda existent d'aquests instruments, presents en totes les cases fins a l'aparició del gramòfon, que va acabar per substituir-lo fins a la seva pràctica desaparició dels salons de les llars. Un d'aquests establiments va ser el que regentava la coneguda família de músics Cassadó Moreu, que estava decorat amb motius iconogràfics que aludien a temes musicals. Sens dubte, les peces decoratives més valuoses eren les tres obres del pintor Pau Roig i Cisa que ocupen aquest escrit i que avui decoren els despaxos del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Paraules clau: Cassadó Moreu, Pau Roig, iconografia musical, Modernisme, Simbolisme

Abstract: Pau Roig and the three paintings from the Cassadó & Moreu music store: a musical interpretation

In the early twentieth century piano stores proliferated in Barcelona in response to a strong demand for these instruments, present in every house until the appearance of the gramophone, which eventually replaced the piano until its practical disappearance from halls of the households. One of these stores was the one ran by the famous family of musicians Cassadó Moreu, decorated with iconographic motifs alluding to musical themes. Without doubt, the most valuable decorative pieces were the three paintings by the artist Pau Roig i Cisa that now decorate the offices of the Department of Culture of the Generalitat of Catalonia and are the subject of this article.

Key words: Cassadó Moreu, Pau Roig, musical iconography, Modernism, Symbolism

En la Barcelona de 1900 existían muchas fábricas de pianos¹, pues en aquella época no había hogar que no contara con este preciado instrumento, ya que además de ambientar las veladas que acontecían en los salones de las casas (en las principales viviendas burguesas había incluso una “sala musical”²), toda joven que quisiera convertirse en una mujer de provecho debía saber tocar este instrumento, siendo jocosamente descrito por Víctor Català (pseudónimo de la escritora Caterina Albert) como “el mejor adorno para una señora” (Sala 2005:153). No en vano, en los carteles anunciadores de las fábricas de pianos siempre solía aparecer una muchacha sentada al piano, pues éstas eran su mejor reclamo al ser las destinatarias principales.

Uno de estos establecimientos distribuidor de pianos fue el almacén “Cassadó&Moreu”, (hoy desaparecido) situado en el Paseo de Gracia nº 128, y perteneciente a una familia de músicos de bastante renombre en la Barcelona de la época: la formada por el maestro Joaquim Cassadó Valls y sus hijos Agustí, Gaspar (segundo en edad y que acabaría convirtiéndose en un conocido violoncelista de talla internacional) y Josep. El almacén estaba regentado por la esposa de Joaquim Cassadó, Agustina Moreu, y por el hermano de ésta Josep Moreu, y una de las principales motivaciones de su apertura fue la de contribuir económicamente al desarrollo de las carreras de su esposo y de sus hijos, tanto con la venta y alquiler de los pianos, como con los pequeños conciertos que allí se celebraban para probar los productos y, al mismo tiempo, dar a conocer su música.

La decoración de la tienda era, sin duda, de una gran calidad artística, pues el diseño del proyecto fue encomendado a uno de los *ensemblers* más solicitados en aquel momento: Gaspar Homar (1870-1953), que contó para ello con uno de los principales colaboradores de su taller por aquella época: el pintor Pau Roig (1879-1955), autor de los tres representativos murales que ocupan este artículo, que además de constituir una hermosa muestra

1 La doctora Mutsumi Fukushima ha estudiado y documentado esta cuestión en profundidad, y en su artículo “Los fabricantes de pianos en la Barcelona de 1900” (2007-2008:279-297) recopila un total de 23 firmas dedicadas a este negocio en la ciudad de Barcelona en esa época, que proliferaron gracias a la progresiva industrialización de la ciudad condal y al impulso de las distintas Exposiciones celebradas a partir de 1860, en cuyos catálogos queda constancia de la presencia de numerosas fábricas de pianos que participaron como expositoras para dar a conocer estos instrumentos típicos del periodo.

2 En el MNAC se conserva el mobiliario de la sala de música de la familia Solà Pou, compuesto por un magnífico piano fabricado por Cassadó & Moreu con marquetería, metal dorado y soldado y un relieve de terracota policromada de Lambert Escaler, con su silla auxiliar, un cortinaje completo, una alfombra, una mesita de centro, dos sillas de brazos, ocho sillas, sofá-escaño y rinconera cuadrangular.

de pintura modernista en su vertiente simbolista, son las únicas pinturas que Roig realizó en este estilo.

Poco después de colaborar con Homar en la decoración de esta tienda, Roig marchó a París sin haberse formado todavía un nombre en Cataluña, y, a diferencia de otros artistas de su misma generación como Ricard Canals (1876-1931), Hermen Anglada Camarasa (1871-1959), Isidre Nonell (1872-1911) o Joaquim Mir (1873-1940), se quedó a vivir allí de manera permanente, regresando a Barcelona únicamente en ocasiones puntuales, lo que ha contribuido a su desconocimiento en su tierra.

Cuando en 1974 se clausuró la tienda, las pinturas fueron depositadas en la galería barcelonesa Subex y adquiridas años después³ por la Generalitat de Catalunya a la propietaria de las mismas, doña Maria Rosa Bau, viuda de Josep Cassadó, hijo pequeño del matrimonio Cassadó Moreu, que fue el último propietario de la tienda. Actualmente se hallan expuestas en el Palau Marc, donde han permanecido desde 1980, fecha en que se rehabilitó el palacio y se ubicó allí la sede del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, llevándose a cabo la restauración de las mismas.

De acuerdo con el tipo de establecimiento y la profesión de los propietarios, las pinturas se caracterizan por su temática musical. Cada una de ellas hace alusión a una obra de un compositor alemán, lo que nos demuestra el fuerte germanismo que se respiraba en el ámbito musical del momento: *Orfeo* de Gluck, *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, y *Lohengrin* de Wagner. Esta elección no era causal, ya que la escuela alemana era la predilecta no sólo de la estética del Modernismo, que defendía la supremacía de la música alemana, sino también de Joaquim Cassadó, tal y como había afirmado en una entrevista concedida en 1908 para la revista *Mataró Artístico* (Soler 2003:16), en la que se proclamaba admirador de Bach, Gluck, Beethoven y Cesar Frank, entre otros, lo que nos proporciona pistas acerca del motivo de la elección de dichos temas para los lienzos.

Son pinturas que, por su estética, se pueden enmarcar dentro de la corriente decorativista simbolista del Modernismo⁴ basada en la fantasía derivada del

³ Esta adquisición se llevó a cabo por recomendación del propio doctor Francesc Fontbona, que por aquel entonces era miembro de la comisión asesora de artes plásticas de la Generalitat de Catalunya, y conocía muy bien estas pinturas, pues había visitado la exhibición *Obres del modernisme* que había celebrado la galería Subex en 1974 en la que se ponían a la venta parte de las piezas decorativas del almacén, y sobre la que escribió una reseña crítica en la sección de arte del diario *Destino* (*Destino*, Año XXXVI, No. 1935, 2 nov. 1974, p. 49.)

⁴ Murales de este tipo proliferaron bastante, muchos de ellos destinados a entidades que poco

mundo de las hadas y los cuentos ancestrales, en las que es evidente la influencia del pintor francés Puvis de Chavannes (1824-1898), cuyas obras se ambientan en una atmósfera de quietud, como si fueran visiones que van más allá del tiempo y del espacio; sensación acentuada por el colorido amortiguado que emplea, en una gama gris perla casi monocromática.

Así, tal y como afirma Eliseu Trenc Ballester “la obra decorativa de Pau Roig provoca la sensación de intemporalidad y estatismo, de irrealidad y de misterio, característica del arte simbolista finisecular, que intenta llegar por el tratamiento rítmico de las formas y el color, a un equivalente de la sugestión musical” (Trenc 1988: 564). Una característica muy representativa en las pinturas de gran formato de Puvis de Chavannes era el empleo de la técnica del *marouflage*, procedimiento mediante el cual encolaba las telas a las paredes simulando el fresco. La disposición de estas tres pinturas de Pau Roig en forma de friso, parece una evidencia más de la influencia del artista francés, al que con toda probabilidad conocía, gracias a las reproducciones de las revistas⁵ y catálogos o a los artistas catalanes que asimilaban estas novedades en sus estancias parisinas y las importaron, como es el caso de Casas y Rusiñol⁶. De hecho, hay constancia del furor que este artista despertó sobre toda una generación de pintores catalanes: Joan González⁷, Torres García, Josep Pey (en cuya habitación tenía una reproducción de un tríptico de este artista), Gaspar Homar⁸ y Alexandre de Riquer⁹.

tenían que ver con el mundo de ensueño que representaban, realizados por artistas como Alexandre de Riquer, Joan Brull, Adrià Gual, Santiago Rusiñol o Josep Maria Tamburini.

5 Un ejemplo lo hallamos en la revista *Luz*, una de las más esteticistas del momento, cuyo ejemplar de la segunda semana de noviembre de 1898 homenajea al artista consagrando la totalidad del número a su figura, con textos laudatorios de Santiago Rusiñol, Raimon Casellas y Miquel Utrillo, entre otros. A su vez también está presente este artista en la revista “La Ilustración Ibérica”, en cuyas páginas se publicaron representaciones suyas y de otros artistas idealistas franceses y prerrafaelitas británicos; la revista de Casas y Utrillo *Pèl & Ploma*, etc.

6 Concretamente en Rusiñol, tras su estancia en París comienza a apreciarse la influencia del prerrafaelismo inglés y el simbolismo franco-belga que imperaba en aquellos momentos; influencia que se vio acentuada tras su viaje a Italia en 1894 con Zuloaga donde descubrió la pintura de los primitivos del Trecento, y que se conjugará en sus tres plafones decorativos del Cau Ferrat *La Poesía, La Música y La pintura* de 1895 que, en cierto modo, también nos evocan a las pinturas de Pau Roig.

7 La correspondencia familiar conservada en el Arxiu González de Valencia acredita que Joan González, que por aquel entonces se hallaba en Barcelona, solicitaba que le enviasen postales de Puvis de Chavannes (Gaspar Homar 1998:40)

8 Homar mandó una carta a su amigo Josep Pey cuando estuvo en París, en mayo de 1905, en la que le cuenta su visita a diferentes monumentos y el impacto que le causó ver algunas de las obras de Puvis de Chavannes, como el panel de la Sorbona, al que calificó de “soberbio” (Gaspar Homar 1998:30).

9 El plafón decorativo concebido originalmente para el Institut Industrial de Terrassa que data

De los tres murales, la temática quizás menos sorprendente es la que representa *Lohengrin* de Wagner (fig.1), ya que en esos momentos en Cataluña la afición por Wagner era especialmente intensa¹⁰, y *Lohengrin* era su ópera estrella hasta el punto que los wagneristas lograron que se cantase en catalán el “racconto” del tercer acto, a cargo del tenor catalán Francesc Viñas, que empieza con las palabras: “Al lluny del lluny, ont mai anar podrieu, hi ha un gran castell y es Montsalvat son nom...” (Wagner 1906:345-349).

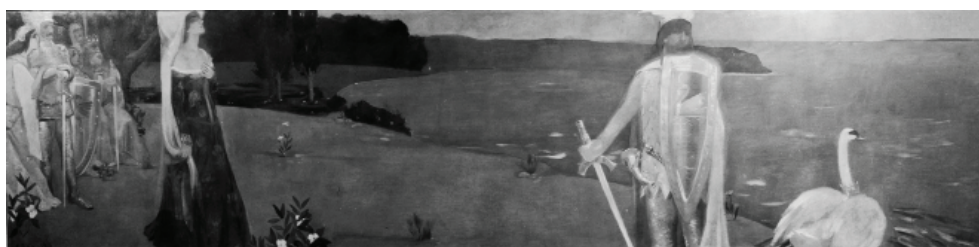


Fig. 1 Pau Roig, *Lohengrin: Wagner*, 1900, óleo sobre lienzo, 110 x 450 cm. Palau Marc, Generalitat de Catalunya. Fotografía Arxiu Mas

De las tres, ésta es la única pintura que aparece firmada por el artista, en la parte inferior izquierda, que contiene la firma y la fecha: “Pau Roig, 1900”.

Si recordamos a grandes rasgos el argumento de la ópera, ésta narra la historia de la llegada a Brabante del caballero del gral Lohengrin, hijo de Parsifal, para defender a la princesa Elsa, acusada de haber asesinado a su hermano para acceder al trono, crimen que no cometió. Llega montado en una barca arrastrada por un hermoso cisne blanco, que es en realidad Gottfried, el príncipe de Brabante, que ha sido hechizado por su tía Ortrud, que ambiciona el trono por su esposo, el conde Friedrich von Telramund. Elsa y Lohengrin se enamoran y el caballero le pide su mano con la condición de que nunca le pregunte ni su nombre ni su origen. Aunque en un principio

del mismo año que los plafones de Pau Roig (actualmente en el Museo Alegre de Sagrera de Terrassa), nos recuerda estéticamente a las pinturas de la tienda y a las de Puvis de Chavannes. 10 La gran innovación operística que supuso la introducción de la obra de Richard Wagner, unido a su concepto de *Gesamtkunstwerk* u “obra de arte total”, tan relacionado con la fusión de las artes que supone el Modernismo, generó todo un movimiento de vanguardia a su alrededor: el “Wagnerianismo”, impulsado por la Asociación wagneriana, creada en 1901, y cuya repercusión fue total y afectó a todos los ámbitos sociales y culturales. Podemos hablar incluso de una “corriente artística wagneriana” por los múltiples ejemplos cuya temática alude a las obras del compositor alemán. Así, además del lienzo que ocupa este trabajo, hay otras obras mucho más conocidas, como las vidrieras del Círculo del Liceo, de Oleguer Junyent, Josep Pey y A. Bordalba (1903), que representan temas de la Tetralogía wagneriana; el friso formado por paneles que decora la Asociación wagneriana de Barcelona, pintado por Adrià Gual (c. 1902), con los temas de *Parsifal* y *Tristán e Isolda*; el grupo de *Walkirias* del Palau de la Música Catalana, obra de Pablo Gargallo (1908), etc.

promete cumplir lo que le pide su amado, las dudas infundidas por su tía Ortrud, que quiere la desgracia para Elsa, hacen que rompa su promesa y le pregunte su identidad. Defraudado, Lohengrin tendrá que decirle quién es y se verá obligado a abandonar a Elsa y volver a su lugar de origen, no sin antes deshacer el hechizo de Ortrud y devolver su forma humana al joven príncipe de Brabante.

Conociendo el libreto de la ópera wagneriana podemos determinar que la escena que se representa en el lienzo corresponde al primer acto, en el que se juzga a la princesa Elsa acusada de fratricidio, y la llegada de Lohengrin a socorrerla. Está ambientado en un llano junto al río Escalda, que se curva hacia el fondo. Los personajes que aparecen son el rey Heinrich, que se halla sentado bajo un divino roble que representa al Juicio, los condes de Sajonia y Turingia, algunos nobles y los soldados de la guardia real.

En frente se hallan los condes de Brabante, sus nobles, soldados y gentes, dirigidos por Friedrich von Telramund, junto al que se halla su esposa Ortrud.

Pau Roig sigue fielmente la descripción del libreto y ubica en su lienzo a los principales personajes de la ópera. Así, de izquierda a derecha del lienzo vemos a Ortrud, vestida con una túnica de tonalidades plateadas; al gran duque Friedrich von Telramund, que aparece ataviado con una armadura listo para luchar contra todo aquel que se digne a defender el honor de Elsa; al rey Heinrich, que aguarda expectante los hechos que acontecerán y, por último, cubriéndole las espaldas se hallan sus soldados, portando lanzas en actitud solemne. A su lado se distingue un árbol potente: el roble que alude a la firmeza de la justicia que se impondrá tras la sentencia.

Separada del grupo, en el primer plano de la pintura aparece la princesa Elsa con su mano en el pecho, dirigiendo la mirada hacia el cielo y portando la cabeza cubierta, en alusión a su pureza y actitud de oración, pues cuando está siendo juzgada, explica que rezó al Señor por su hermano, destrozada por su desaparición y que entonces se quedó dormida y en sus sueños vio a su caballero salvador: “[...] Llevando una armadura espléndida y brillante un caballero se me acercó, un hombre de virtud tan pura como la que nunca antes había conocido: con un cuerno dorado colgado al costado, apoyado sobre una espada: así se me apareció de repente este auténtico guerrero; con gesto amables, me consoló; ¡esperaré a ese caballero, pues él será mi paladín!”¹¹.

¹¹“Wagnermania”:<<http://www.wagnermania.com/dramas/lohengrin/espanol.asp>>.

Dicho caballero es Lohengrin, que también aparece en primer plano, a la derecha, ataviado como un caballero medieval, con una vestimenta plateada bordada con flores de lis, cubriéndose con un escudo decorado con un cisne, animal que a su vez aparece junto a él, al que el pintor coloca una corona real en su largo cuello para identificar que se trata en realidad de Gottfried, el duque de Brabante que ha sido hechizado. A su vez, también se observan en la pintura los dos atributos que menciona Elsa: la espada y el cuerno pendiendo de su costado.

En la composición domina la horizontalidad, que únicamente se ve interrumpida por las dos figuras verticales de Elsa y Lohengrin. La gama cromática fría y suave refuerza esa sensación de irrealidad y de ensoñación propia del universo wagneriano, y el espacio y las flores que rodean a los personajes tienen una gran importancia, pues en este entorno crepuscular se ve reflejada la tristeza de los protagonistas.

En cuanto al siguiente lienzo, *La Sinfonía Pastoral*¹² de Beethoven (fig.2), podríamos afirmar que Pau Roig llevó a cabo una interpretación más libre, pues al representar una obra instrumental no se ciñe a ningún argumento en concreto, con una historia y personajes determinados, a diferencia de lo que ocurre con las óperas u otras fórmulas musicales que siguen un texto. No obstante, habría que matizar tal afirmación, pues a pesar de llevar al lienzo una obra puramente musical, cabe destacar que esta sinfonía en concreto es una de las pocas obras del compositor alemán que podemos considerar de música programática, es decir, una música que pretende evocar ideas o imágenes extra-musicales en la mente del oyente y que, por tanto, va más allá de la música por sí misma.

Así, con esta pieza Beethoven pretende sugerir una escena en concreto: una pastoral, concebida musicalmente tal y como la entiende y siente el compositor; no en vano afirmó que su obra reflejaba «más expresión de sentimientos que pintura de sonidos». De hecho advirtió que su obra “no era un cuadro” (refiriéndose con ello a la música pictórica o a la excesivamente descriptiva), sino un juego en que se expresan las emociones que nacen del placer del campo.

Con ello pretendía que el oyente descubriera la situación por sí mismo, y en este sentido es muy afín a los objetivos de la pintura simbolista de ir más allá

31/08/2012

12 *Sinfonía n.º 6 en fa mayor, Opus 68 “Pastoral”*.

de la mera apariencia física del objeto; de crear una pintura no supeditada a la realidad donde cada símbolo se concreta en la aportación subjetiva del espectador y del pintor no habiendo, por ende, una lectura única, sino que cada obra puede remitir cosas distintas a cada individuo.

Beethoven describió cada uno de los cinco movimientos con una frase: 1) Despertar de alegres sentimientos con la llegada al campo; 2) Escena junto al arroyo; 3) Alegre reunión de campesinos; 4) Relámpagos. Tormenta; 5) Himno de los pastores. Alegría y sentimientos de agradecimiento después de la tormenta.



Fig. 2 Pau Roig, *Pastoral: Beethoven*, 1900, óleo sobre lienzo, 110 x 250 cm. Palau Marc, Generalitat de Catalunya. Fotografia Arxiu Mas.

Teniendo en cuenta lo dicho, se podría afirmar con una mayor seguridad que Pau Roig está interpretando pictóricamente esta sinfonía tal y como él la siente o imagina. Probablemente está haciendo referencia al segundo movimiento, pues en la imagen vemos en el primer plano a dos jóvenes junto a un arroyo, y en un segundo plano, otras tres jóvenes miran hacia lo lejos, donde se aprecia un cielo con grandes nubes que auguran tormenta (y en este sentido Roig se estaría avanzando a lo que sucederá en el cuarto movimiento de la sinfonía). Las doncellas, fieles a la estética simbolista, están representadas de manera etérea, con túnicas de reminiscencias medievales, inmersas en un paisaje neblinoso, de ensañación, que nos confunde y no nos permite determinar si nos hallamos ante un amanecer o un atardecer. Una de ellas nos llama especialmente la atención: la que se encuentra agachada de espaldas, ofreciendo una flor a la muchacha que se halla de pie a su lado, pues porta un vestido blanco con rosas estampadas, una de las flores más representadas en el Modernismo, que simboliza la belleza, el amor y la pureza.

Por último, el lienzo titulado Orfeo (fig.3) se refiere a una obra operística, el Orfeo y Eurídice del compositor alemán Christoph Willibald von Gluck (1714-1787), que data de 1762. Es la más popular de sus obras y una de las más influyentes en la ópera alemana posterior¹³. Está basada en el mito de Orfeo, narrado en las Metamorfosis de Ovidio y las Geórgicas de Virgilio. Según estos escritos Orfeo era hijo de la musa Calíope y del dios Apolo, y poseía unas cualidades sobrenaturales para el canto, que siempre acompañaba de su lira, y Eurídice era una ninfa aulóniade de Tracia que le enamoró.

El día de su boda, Eurídice sufrió un intento de raptó por parte de Aristeo, un pastor rival de Orfeo, y en un intento de huída pisó una víbora que le mordió un pie y le provocó la muerte. Orfeo, consternado se lamentó amargamente por la triste pérdida de Eurídice expresando su pena y consternación entonando canciones tristes con su lira, contagiando su congoja a todas las ninfas.

Sus lamentos apiadaron a los dioses, que le permitieron descender al inframundo a buscar a su amada, haciendo frente a los peligros que iba hallando con su música y logrando que Hades y Perséfone, permitan a la ninfa Eurídice retornar con él a la tierra, con la única condición de que Orfeo camine por delante de ella, sin girarse a mirarla, hasta que ambos lleguen al mundo superior y ella reciba la luz del sol; algo a lo que Orfeo no podrá resistirse provocando con ello la muerte definitiva de su amada. Desesperado, el héroe decide suicidarse para reunirse con ella en el Hades, pero es detenido por Cupido, que en recompensa por su amor constante, resucita a Eurídice y ambos enamorados regresan a su patria donde son recibidos con grandes alegrías, celebrando el triunfo del amor.

Habiendo revisado el argumento de la ópera, podemos identificar el instante que se plasma en el lienzo con la segunda escena del primer acto, que sucede en un bosque de laureles y cipreses que envuelven un claro en el que se halla la tumba de Eurídice, alrededor de la cual se hallan ninfas danzantes, que forman parte del séquito del semidiós, y que queman incienso y lanzan flores sobre su tumba. Concretamente Pau Roig podría estar recogiendo el instante del aria "Chiamo il mio ben", cuando Orfeo se halla alejado del resto y canta su dolor por la muerte de su amada Eurídice por culpa de la

13 Con esta obra el creador introdujo su conocida reforma operística caracterizada, a grandes rasgos, por situar el drama por encima de la música, que pasa a "servir a la poesía" y expresar los sucesos anímicos y externos, además de caracterizar a los personajes. Quien logrará de manera definitiva estas ambiciones de Gluck será Wagner con su obra de arte total, donde todo estará en un mismo nivel de importancia.

serpiente, gritando de tanto en tanto su nombre: “¡Euridice! ¡Euridice! Cara sombra ¿dónde estás? ¿No oyes de tu fiel esposo los lamentos? En su cruel martirio él te impetra a los dioses. Pero tan sólo el eco responde a sus lágrimas y suspiros. Así busco a mi bien en estas orillas funestas donde expiró. Pero a mi dolor sólo responde el eco, porque fue testigo de nuestro amor [...]” (Calzabigi 1910:15).

En un primer plano destaca el personaje que identificamos con Orfeo por los atributos tradicionales con los que la iconografía clásica y romántica le representa (corona de laurel- símbolo de la inmortalidad- y lira) y vestido con una túnica que deja su espalda semidesnuda. Se halla junto al río Estrimón y observa a lo lejos a las ninfas danzantes alrededor de la tumba de Euridice, que en la pintura no se distingue.



Fig. 3 Pau Roig, *Orfeo*: Gluck, 1900, óleo sobre lienzo, 110 x 434 cm. Palau Marc, Generalitat de Catalunya. Fotografía Arxiu Mas.

Como en los otros lienzos, la horizontalidad de la tela queda rota por la verticalidad de la figura de Orfeo y los árboles, y el ambiente es el de la ensoñación y la fantasía, propio de la pintura simbolista.

De esta forma, con estas tres pinturas Roig nos conduce directamente a la Barcelona de una época en la que las fronteras entre las artes no estaban claras, en la que se fusionaba la música con la poesía en una perfecta sinestesia volcada en las artes plásticas, principalmente en las obras del simbolismo pictórico, entendiéndolas tal y como las definió el artista simbolista Arnold Böcklin (1827-1901), que afirmó que un cuadro ha de contar alguna cosa, ha de hacer pensar al espectador como una poesía y ha de dejarle una impresión como una obra musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Aviñoa, X. (1985), *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial
- Fontbona, F.; Miralles, F. (1985), «Del Modernisme al Noucentisme, 1888-1917», *Història de l'Art Català*, vol VII, Barcelona, Edicions 62.
- Fontbona, F. (2002), «Las raíces simbolistas del Art Nouveau», *Anales de literatura española*, nº 15, p. 213-221.
- Fukushima, M. (2007-2008), «Fabricantes de pianos en la Barcelona de 1900», *Recerca Musicològica XVII-XVIII*, p. 279-297.
- Gaspar Homar, moblista i dissenyador del modernisme* (1998), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Fundació "la Caixa".
- El Simbolismo en la pintura francesa* (1972), Museo de Arte Moderno, Barcelona, diciembre/enero 1972-1973, Madrid, Dirección General de Bellas Artes.
- Sala, T.M. (2005), *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*, Madrid, Sílex.
- Soler i Fonrodona, R. (2003), «Joaquim Cassadó i Valls i els seu fills Agustí i Gaspar Cassadó i Moreu: els músics Cassadó», *Fulls del museu arxiu de Santa Maria*, p. 14-23.
- Trenc, E. (1990-1991), «La influencia de la pintura francesa», *El modernisme*, Vol.I, Museu d' Art Modern Parc de la Ciutadella, Barcelona, Lunweg, p. 195-204.
- Trenc, E. (1988), «El wagnerisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910)», *Miscel·lània Joan Gili*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 559-584.
- Wagnermania, <<http://www.wagnermania.com/dramas/lohengrin/espanol.asp>>, 31-08-2012.

FUENTES

- CALZABIGI, R. (1910), *Orfeo: òpera en tres actes i cinc quadres; música de Christoph Willibald Gluck* (libreto), Barcelona [s. n].
- «Obras del modernismo», *Destino*, Año XXXVI, Nº. 1935, 2 noviembre 1974, p. 49.
- Wagner, R. (1906), *Lohengrin*, trad. X. Viura i J. Pena, Leipzig, Editors Breitkopf & Hèrtel, Barcelona Associació Wagneriana.

