

## ***Salome y Elektra* de Richard Strauss en Barcelona**

Esther Garcia-Portugués

Universitat de Barcelona – Associació Catalana de Crítics d'Art (ACCA)

estgar@gmail.com

### **Resumen**

La crítica de los estrenos de *Salome* (1905) y *Elektra* (1909) de Richard Strauss en Dresde tuvieron una gran repercusión en Barcelona. La puesta en escena de *Salome* en la Ciudad Condal supuso para el público y la crítica una provocación moral. No fue solo una cuestión estética sino también histórica y religiosa. La reacción fue un fiel reflejo de la hipocresía en la que vivía parte de la burguesía catalana. Sin embargo, *Elektra* gozó de una crítica más aceptable, aunque la ópera no se estrenó en Barcelona hasta el año 1947. No obstante, las obras literarias de Oscar Wilde y Hugo von Hofmannsthal atrajeron rápidamente la atención de la actriz y empresaria catalana Margarita Xirgu, quien se encargó de difundir ambos temas en el mundo del teatro más allá de nuestras fronteras.

Palabras clave: *Salome*, *Elektra*, ópera, Richard Strauss, crítica, decadentismo, Barcelona

### **Resum: *Salome* i *Elektra* de Richard Strauss a Barcelona**

La crítica de les estrenes de *Salome* (1905) i *Elektra* (1909) de Richard Strauss a Dresde van tenir una gran repercussió a Barcelona. La representació de *Salome* a la Ciutat Comtal suposà per al públic i la crítica una provocació moral, no sols fou una qüestió estètica sinó també històrica i religiosa. La reacció fou un fidel reflex de la hipocresia en la qual vivia part de la burgesia catalana. Molt diferent fou l'arribada d'*Elektra*, l'òpera gaudí d'una crítica més acceptable, tot i que no s'estrenà a Barcelona fins l'any 1947. No obstant això, les obres literàries d'Oscar Wilde i Hugo von Hofmannsthal van atraure ràpidament l'atenció de l'actriu i empresària catalana Margarida Xirgu, qui s'encarregà de difondre ambdós temes en el món del teatre més enllà de les nostres fronteres.

Paraules clau: *Salome*, *Elektra*, òpera, Richard Strauss, decadentisme, crítica, Barcelona

### **Abstract: *Salome* and *Elektra* by Richard Strauss in Barcelona**

Criticism of the premieres of *Salome* (1905) and *Elektra* (1909) by Richard Strauss in Dresden had a great impact in Barcelona. For the public and the critics, the staging of *Salome* in Barcelona represented a moral provocation. It was not only an aesthetic issue but also a historical and religious issue. The reaction was a reflection of the hypocrisy in which part of the Catalan bourgeoisie lived. Very different was the impact of *Elektra* in Barcelona, because the opera was accepted by critics, although it was not released in the city until 1947. However, the literary works of Oscar Wilde and Hugo von Hofmannsthal quickly attracted the attention of the Catalan actress and businesswoman Margarita Xirgu, who was responsible for spreading both literary works in the world of the theatre beyond our borders.

Keywords: *Salome*, *Elektra*, opera, Richard Strauss, Decadent movement, criticism, Barcelona

## Una aproximación a las dos óperas de Strauss

Oscar Wilde (1854-1900) estaba en París en el año 1890 con motivo de la publicación de *El retrato de Dorian Gray* y pudo ver la serie dedicada a Salomé (1870-1875) de Gustave Moreau (1826-1898), cuya sensualidad, orientalismo y magia inspiraron al escritor. En 1902 en el Kleines Theater de Max Reinhardt (1873-1943) de Berlín se representaba *Salome*, escrita en francés en 1892 por el propio Wilde y traducida al alemán por Hedwig Lachmann (1865-1918).<sup>1</sup>

Richard Strauss (1864-1949) fascinado por la atmósfera de misterio que envolvía al personaje realizaba su versión operística que se estrenó el 9 de diciembre de 1905 en la Opera Real de Dresde. Con esta tragedia de estética expresionista incipiente, el compositor se adentraba valientemente en la politonalidad, potenciando los rasgos dramáticos y desesperados de una figura bíblica imaginaria, sobre el texto decadente de Wilde.<sup>2</sup>

En 1909, unos años más tarde y en el mismo recinto operístico, el compositor estrenaba *Elektra*, una adaptación del texto de Sófocles realizada por Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) y dirigida por Ernst von Schuch (1846-1914). Como acaeció con *Salome*, previamente, había presenciado la versión teatral de *Elektra* en Berlín en el año 1905, dirigida también por Max Reinhardt. Esta nueva creación, que se sitúa plenamente dentro de la ópera expresionista, iba a revolucionar la música por la fuerza dramática que identificaba no sólo a los personajes sino también su estado anímico, aunque Strauss volvería a una estética más conservadora en futuras óperas.<sup>3</sup>

El argumento de *Elektra* tuvo como base el texto clásico de Sófocles, el de *Salome* la Biblia. Su influencia alcanzó no sólo el ámbito teatral, con puestas en escena de rabiosa actualidad, sino que el mundo de la cinematografía incluyó ambas féminas en su repertorio.<sup>4</sup> Pasado y futuro se unían para potenciar y otorgar a *Salome* y *Elektra* un protagonismo con trasfondo político y

---

<sup>1</sup> La obra se estrenaba en París el año 1896. Sarah Bernhardt (1844-1923) no se atrevió a interpretar el papel por miedo al escándalo (Badenes 1982: 22; Wilde 2000:378-379). Más información en Wollin 1995:72. En el estreno en Barcelona el diario *La Publicidad* del día 29 de Enero de 1910 hacía referencia a que Oscar Wilde pensó en Sarah Bernhardt para el papel de Salomé.

<sup>2</sup> «Revista espectáculos. Teatre del Liceu», *Almanaque del Diario de Barcelona*, 1911, p.93-96. Véase también (Pandolfi 1989:273; Badenes 1982:12).

<sup>3</sup> *Elektra* había abierto el camino a otros compositores de la Escuela vienesa, quienes iban a desarrollar nuevas y sugerentes propuestas musicales, totalmente transgresoras de convencionalismos. Ejemplo de su influencia es *Erwartung* (1909) de Arnold Schönberg (1874-1951); *Wozzeck* (1924) de Alban Berg (1885-1935); *Lady Macbeth de Mtsensk* (1934) de Dmitri Shostakovich (1906-1975) y *Peter Grimes* (1945) de Edward Benjamin Britten (1913-1976) (Hartmann 1980:51; Dini 1984:28; Pérez 2000:148-150).

<sup>4</sup> El baile eclipsará a la propia Salomé en el mundo cinematográfico, conociéndosela más por los siete velos que desprende de su vestuario para dejarla parcial o totalmente desnuda que por el contenido argumental. Frente a las poco afortunadas versiones españolas de Feliciano Catalán del año 1940 y la de Carlos Saura de 2002, la italiana de Claude D'Anna de 1986 o la kitsch hollywoodiense de William Dieterle de 1953, solamente la *Salomé* de Charles Bryant de 1923, interpretada por la esposa de Rodolfo Valentino, Allan Nazimova, rendía homenaje a Oscar Wilde. El film se ajustaba al drama wildeano con decorados basados en las pinturas de Aubrey Beardsley. Por otro lado, la figura de Elektra cuenta sólo con la magnífica versión adaptada de la tragedia de Eurípides dirigida y protagonizada por Michael Cacoyannis, la música de Mikis Theodorakis y la interpretación de Irene Papas del año 1962. En la película se incide especialmente en la actitud histérica de la protagonista considerada una de las enfermedades abordadas por el psicoanálisis (Aguilar 1990:363 y 949).

psicológico.<sup>5</sup>

Las dos figuras femeninas en las óperas de Richard Strauss, protagonistas indiscutibles del drama, posiblemente fueron escogidas entre otros muchos relatos porqué en ellas la lujuria, el incesto, el adulterio y el crimen configuraban temas que formaban parte del argumento, como por ejemplo cuestionar el papel que ocupaba la mujer en la sociedad.

En *Salome* el compositor reforzará el aspecto senil y lascivo de Herodes en la obra de Oscar Wilde.<sup>6</sup> Salomé, rechazada por el profeta, actuará por despecho y al mismo tiempo con una pasión y deseo desbordados que llegarán al paroxismo por el ansia de poseer aquello que le es negado, reflejado en la idea obsesiva de sus palabras «quiero besar tu boca, Jokanaan», que repite hasta seis veces.<sup>7</sup> Su irrefrenable apetencia sólo será saciada con el beso póstumo en la boca del amado.<sup>8</sup> Su imagen inocente desaparecerá para mostrar una mujer que ya conoce el precio de la pasión. La ópera de Strauss ponía música a un texto que respetaba la atmósfera decadente y oriental que tanto Gustave Moreau como Oscar Wilde habían manifestado en sus respectivas representaciones artísticas, y cuya estética influirá en algunos artistas catalanes. El clímax sonoro impuesto por Strauss acentuaba el dramatismo y así lo transmitía al público (Dini 1984:23; Wilde 2000:96). Salomé muere después de besar la boca del profeta y degustar el dulce-amargo sabor de la sangre que la protagonista asocia con el amor. La escena final es macabra por la pasión desbordada de Salomé. La nostalgia del amor que podría haber sido, se transforma en horror. Salomé idealiza el cuerpo del Bautista, un personaje bíblico que no supo responder a su pasión.

El texto de la composición operística *Elektra* de Hofmannsthal fue simplificado y el número de los personajes reducido en aras de potenciar y centrar la ópera de Strauss en los episodios más importantes del relato. Además, el argumento incluía el ingrediente de denuncia política que lo convertirá en un tema de rabiosa actualidad, siendo muy atractivo para el teatro.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Previamente, en el siglo XIX, se habían atisbado unas primeras iniciativas en el cambio estético. En tendencias que cuestionaban el arte oficial como la bailarina semidesnuda con la cabeza del santo de Henry Fuseli o la serie dedicada a Salomé (1870) de Gustave Moreau en la que el deseo, la seducción y la castración están presentes. Serie en la que a su vez el artista se inspiró en la obra literaria de Gustave Flaubert, *Salammbo* (1862) y en las Herodías de Mallarmé, de Flaubert y de Massenet, entre otras (Flaubert 1995:15; Molins 1995:17; Bornay 1998:208-213; Cirlot 1998:28-30; Bornay 2010:188-203; García-Portugués 2013).

<sup>6</sup> El libertinaje es el refugio de los miedos de Herodes, débil y cruel. Salomé, implacable, pide la cabeza del Bautista y el jefe de la guardia, ante su indiferencia, se suicida por ella. El escenario se sitúa en la terraza del palacio a la orilla del mar Muerto, los tonos rojizos empleados en muchas de las escenografías recuerdan el trágico fin en llamas que aniquiló las ciudades de Sodoma y Gomorra (Molins 1995:14).

<sup>7</sup> Véanse los temas musicales que identifican a cada personaje con los instrumentos (Badenes 1982:24,30-31) y el exotismo oriental y la sensualidad de Salomé «Revista espectáculos. Teatre del Liceu», *Almanaque del Diario de Barcelona*, 1911, p.93-96.

<sup>8</sup> La representación que tuvo lugar en el teatro de la Ópera de Fráncfort en el mes de Enero de 1910 fue destacada como «el acontecimiento teatral más importante de nuestros días». El público saboreó el final del drama, el beso póstumo en el que se condensaba toda la intensidad erótica del texto y la música. *La Vanguardia*, 3 de Marzo de 1910, p.6.

<sup>9</sup> Seydoux 1996:20. El origen de los valores democráticos defendidos en la Antigüedad clásica por Esquilo, Sófocles y Eurípides y la interpretación de los mismos en la literatura de Eugene O'Neil, Jean Giraudoux, Jean Paul Sartre, Marguerite Yourcenar, entre otros, y también en el arte véase el estudio García-Portugués 2013.

El drama se desarrolla en el patio interior del palacio real de los Atridas, en Micenas. Sin preludio, Strauss inicia la tragedia para introducir al espectador en un ambiente de violencia y en el *leitmotiv* que identificará el personaje de Agamenón. Alrededor de la protagonista se configura una atmósfera de angustia y odio en el que impera la venganza. Todo lo que, supuestamente, desea una mujer es rechazado por Electra. Renuncia a una vida acomodada, al hogar, al matrimonio y a tener hijos. Una vida que como mujer con rango de princesa le pertenece, pero prefiere privarse de todo antes que formar parte del orden social preestablecido.<sup>10</sup>

Strauss también dibuja musicalmente las actitudes contrapuestas de las dos hermanas, Electra debe hacer expiar el asesinato de su padre y va contracorriente a toda norma. Su precio es ser marginada y vejada, mientras que su hermana Crisothemis constituye el ejemplo del deseo de vivir, de aceptar y sacar el mejor partido de la situación.

La madre, a su vez, protagonizará otro de los momentos más tensos del drama, con un largo monólogo en el que está presente la amenaza de muerte en manos de su hijo Orestes, convirtiéndola en un personaje psicótico (Dini 1984:24-28; Hartmann 1980:51,65).

Para contrarrestar la angustia del drama, el compositor introduce un paisaje lleno de lirismo cuando los dos hermanos se reconocen y recuerdan la infancia. Un contraste que emociona al espectador. La venganza de Electra queda satisfecha con la muerte de Egisto, el usurpador y asesino de Agamenón, ésta grita con rabia el nombre de su padre, mientras crece en su interior una felicidad fugaz producida por la venganza consumada, instante en que inicia una danza ritual liberadora. Se produce un episodio de júbilo y locura, cuyo trance bacanal alcanza el éxtasis en un corazón que no puede resistir el gozo de su deseo tanto tiempo contenido y muere cayendo exhausta en el escenario. No puede sobrevivir a la alegría histórica que le produce la muerte de Egisto, un gozo que se manifestará con un baile de contorsiones epilépticas.<sup>11</sup>

En general la crítica en ambos estrenos consideró extravagante la música de Richard Strauss, afectada y pobre en ideas musicales. Para unos, *Elektra* fue tachada de «bárbara disonancia» y el «culmen de la fealdad» (Pérez 2000:149) y de tormenta de sonoridades en la que fluía el odio, mientras que la venganza, como discurso, ponía de relieve la aridez de la melodía que escasamente hacía acto de presencia.<sup>12</sup> Entre los detractores figuraron los wagnerianos que tildaron el *leitmotiv* de Strauss de excesivamente complejo (Youmans 2008:160-161). Aún así, para

---

<sup>10</sup> A la sexualidad reprimida de Electra se le une el profundo deseo de vengar a su padre. El texto eliminado en la ópera explica el mundo freudiano de su sacrificio cuando pregunta a su hermano Orestes «¿Acaso crees que cuando gozaba de mi cuerpo, su mirada y sus quejidos no penetraban hasta mi lecho? Los muertos son celosos y él, como un desposado, me envía el odio, un odio ciego» (Pérez 2000:149).

<sup>11</sup> F.T. [Folch i Torres], «La Setmana Strauss a Munic», *Revista Musical Catalana*, 1910, any VII, p. 210, y Borràs de Palau, Joan, «A proposit d'Elektra. Els traductors: Strauss i quelcom del llibre i de la música», *Revista Musical Catalana*, 1912, any IX, p. 187.

<sup>12</sup> Obra equilibrada en cuanto a la ubicación y longitud de las escenas, monólogo de Electra, sus diálogos con Crisothemis, la aparición de Clitemnestra, y reencuentro con Orestes. Hofmannsthal no pretendió una visión apolínea, serena y bella de la Antigüedad clásica. Su Electra está en la línea abordada por Nietzsche en *El nacimiento de la Tragedia en el espíritu de la música* (1872). Presenta una visión dionisiaca inclinada hacia el pesimismo con los temas de la muerte, el misterio, la destrucción, la amenaza, entre otros, visibles y audibles en cada una de las escenas (Dini 1984:20).

otros, de ambas obras destacaron la brillante escritura orquestal y la lujosa puesta en escena (Dini 1984:28). Gustav Mahler (1860-1911) clasificó *Elektra* como una de las obras maestras de la música contemporánea. Su trabajo fue admirado por los compositores Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945) y Arnold Schönberg (1874-1951), quien además programó *Salome* en diversas ocasiones.

Un espectador (Romain Rolland) que había visto tres veces *Salome* escribió a Richard Strauss una carta, fechada el 14 de mayo de 1907, en la que consideraba al compositor como un meteoro, con una potencia tal que se imponía a sus coetáneos. Le informaba que aquellos que manifestaban no gustarle la obra, volvían hasta cuatro veces para ver de nuevo el espectáculo. Finalmente, resaltaba de la obra su capacidad para subyugar al público.<sup>13</sup>

Durante tres años en el ámbito germano-austríaco los teatros de la Ópera de Berlín y de Viena se negaron a representar *Salome* de Strauss,<sup>14</sup> y este será uno de los motivos principales por el cual Strauss volverá a Dresde para el estreno de *Elektra*, cuando estos mismos recintos deseaban que el compositor llevara a sus ciudades su nueva obra.

### Richard Strauss en Barcelona

El compositor ya era conocido por el público barcelonés antes del estreno de la ópera *Salome*. En el año 1897 Strauss había visitado la ciudad y se celebraron dos conciertos en el desaparecido Teatre Líric, siendo comparado por los filarmónicos y modernistas en parangón con el mitificado Richard Wagner por sus poemas sinfónicos *Don Juan* y *Muerte y Transfiguración*. Posteriormente, el compositor volvería a la ciudad en 1901 invitado por el maestro Antoni Nicolau para dirigir el séptimo ciclo de *Concerts Nicolau* (Aviñoa 1985:76-77 y 95; Millet 2013:9) y en 1908 para dirigir la Orquesta Filarmónica de Berlín en tres conciertos, con motivo de la inauguración del Palau de la Música Catalana, los días 15, 16 y 17 de Mayo, una visita que repetirá en los años 1923, 1925 y 1934.<sup>15</sup>

La Barcelona finisecular había vivido en un ambiente artístico dominado por el eclecticismo postromántico que miraba hacia el realismo y donde Adrià Gual (1872-1943) iniciaba su aventura del Teatre Íntim (1898). La idea de Gual consistió en crear un nuevo teatro basado en la sugestión y en la evocación de lo imaginario a través del lenguaje visual. Constituía el inicio de una plástica escénica de la acción poetizada, profundamente expresiva. Podría definirse su teatro como el drama íntimo del individuo vinculado con el espacio natural,<sup>16</sup> en el cual creaba una

<sup>13</sup> (Strauss 1988:7-11). La repercusión de la ópera en un ámbito internacional fue muy dispar. Véase que sucedió en Londres, Nueva York y Chicago en *La Vanguardia*, 14 de Enero de 1911, p.7. En Roma y por influencia de la Iglesia Católica se estrenaba en 1907 la obra *El Bautista* de Gioacchino Rossini (1793-1868) en el Teatro Adriano. Véase *La Vanguardia*, 3 de Junio de 1907, p.1 y el artículo firmado con las J.B.y J. «Revista dramática, el caso Salomé», *Diario de Barcelona*, 8 de Febrero de 1910, núm. 39, p.1882-1883, en cuyo texto es destacada la popularidad mundial de la obra más por el nombre de Salomé que por el drama, de aquí que una vez vista fuese suspendida e incluso prohibida en países protestantes.

<sup>14</sup> *La Vanguardia*, 20 de Enero de 1909, p.9.

<sup>15</sup> Marcos Jesús Bertrán en *La Vanguardia*, 15 de Mayo de 1908, p.6., agradecemos a Xosé Aviñoa la información proporcionada sobre otras visitas realizadas por el compositor Richard Strauss.

<sup>16</sup> En los jardines del Laberinto de Horta tuvieron lugar algunos de estos espectáculos de Adrià Gual en plena

atmósfera intensa y fantasiosa y encontraba en los temas míticos y alegóricos el marco ideal. La iluminación y la luna serán compañeros esenciales e idóneos para expresar el estado de ánimo de los personajes. Gual así conseguía una emotividad y sinceridad en sintonía con la acción dramática (Curet 1967; Batlle 2013:72). Esta orientación simbolista e íntima preparaba al público barcelonés a la novedad operística que iba a suponer la obra de Strauss.

Artistas, literatos y estetas decadentes,<sup>17</sup> que añoraban valores que caían en desuso, se movían en un ambiente refinado y vivían de una manera particular la destrucción de la sociedad aristocrática. Según Pere Coromines Montanya (1870-1939) en *El perfecte dandi i altres contes* (1940), inspirándose en Henrik Ibsen (1828-1906), definía a los decadentes de enfermizos, como espectadores del mundo que languidecía ante sus ojos.<sup>18</sup> Frente a estos decadentes se situaba aquella burguesía catalana más conservadora y poco tolerante a los cambios, que se movía dentro de tópicos, de gustos preconcebidos, estereotipados e inflexibles y a la vez conformistas.

Marcos Jesús Bertrán, con motivo de las representaciones europeas de *Salome*, el 15 de Mayo de 1908 dedicaba un artículo a Richard Strauss en *La Vanguardia*, en el que desgranaba las diferentes tipologías de público barcelonés. Distinguía aquellos «que saben hacer de la vida una cosa tan amena y poética» de aquellos «los snobs que hacen de las ideas de Tolstoi o de Nietzsche pabellón que cubre su mercancía antiwagneriana»; de otros que son «devotos que siguen con verdadera hambre y sed de justicia la evolución de la música moderna»; de aquellos otros «que pueden viajar van á Alemania, donde satisfacen en los grandes conciertos sinfónicos su ansia de conocer lo nuevo», y finalmente de los que «tienen que contentarse con los estudios técnicos y las publicaciones críticas» y con suerte pueden disfrutar de la obra que llega a Barcelona. En su discurso el autor dejaba constancia que el público barcelonés juzgaba sin objetividad ni conocimientos tanto las obras como los intérpretes y que las valoraciones efectuadas dependían más de la fama que precedía al artista o a la obra que del valor intrínseco del espectáculo. De todas maneras, añadía que los barceloneses estaban mucho mejor preparados que en 1897, para recibir a Strauss y apreciar su trascendencia.<sup>19</sup>

---

naturaleza, entre los cuales cabe destacar el estreno de *Ifigènia a Tàuride* el día 10 de Octubre de 1898. La obra de Goethe fue traducida por Joan Maragall y cuya escenografía simbolista recibía la influencia de Rossetti y Ruskin (Moreno 1996:98-101). Un espacio natural que Gual volvería a utilizar para representar la obra de Shakespeare *El somni d'una nit d'estiu*, traducida por Josep Carner, representada el 23 de Octubre de 1908 en la parte del jardín conocida por «el bosquet» (Moreno 1996: 103-106).

<sup>17</sup> Santiago Rusiñol (1861-1931) definió perfectamente a sus seguidores «preferim ser simbolistes i desequilibrats, i fins bojós i decadents, a decaiguts i mansos» (Batlle 2013:72). Su arte estaba basado en el refinamiento del dandi descrito por Charles Baudelaire (1821-1867), por Wilde y en la sensualidad misteriosa definida por Joris Karl Huysmans en *À rebours (A contrapelo)* (1884), que tan bien había sido plasmada pictóricamente por Gustave Moreau (Huysmans 1984:19; García-Portugués 2013).

<sup>18</sup> Batlle 2013:73-75, palabras tomadas de Pere Coromines publicadas en *La Renaixensa* 19 y 21-IV-1896 o 1906. Este miedo a un entorno que se desvanece lo plasmó perfectamente Mariano Andreu en su trayectoria artística (García-Portugués 2007:367-377 y García-Portugués 2008).

<sup>19</sup> Bertrán después de una breve monografía dedicada a Richard Strauss situaba al compositor en el panorama musical europeo del momento, también en el mundo del pensamiento nietzshiano para mostrar los convencionalismos latentes, véase el artículo de Marcos Jesús Bertrán en *La Vanguardia*, 15 de Mayo de 1908, p.6.

En 1908 el escenógrafo Adrià Gual ilustró la traducción de *Salome* de Oscar Wilde, por encargo de la Asociación Wagneriana de Barcelona. Bajo unas premisas modernistas ya detectables en la cubierta, su interior respondía claramente a una obra clasicista, aunque se alejaba de la línea decadente de la ilustración de Audrey Beardsley (1872-1898) (Molins 1995:59). El libro fue presentado en formato de lujo con una esmerada impresión y guardado en un estuche policromado, obra de Alexandre de Riquer (1856-1920). En *La Vanguardia* se describieron sus características: «Esta edición merece el calificativo de perfecta, en todos sentidos.» Destacaba la «espeluznante visión de Oscar Wilde ha sido vertida en catalán, al enérgico, conciso y escultural catalán de Joaquín Pena, con inmejorable acierto.» La obra de Wilde obtenía los calificativos de atrevida «precisamente sus desnudeces de concepto y de palabra la hacen interesante, así por el carácter de la literatura que trata de revivir, como por el prodigio de sugestión que ejerce en el lector, produciéndole la intensa emoción que el autor se propuso». Respecto a Strauss manifestaba que supo también darle expresividad «en su celebrada y discutida partitura.» Finalmente especificaba que Adrià Gual fue el autor del dibujo de la portada, de cinco cabeceras y del colofón.<sup>20</sup>

La traducción de Pena de la obra de Wilde también obtuvo la crítica periodística negativa del más rancio rigor católico que de ninguna manera podía admitir la imagen grotesca del profeta degollado, «la garrula locuacidad del Tetrarca» o la profanación del martirio del santo por el deseo de Salomé de besar su boca ensangrentada. La traducción del señor Pena fue tildada irónicamente de 'penosa', basada en una obra de Wilde que nunca debería haber sido escrita. Una crítica muy fuerte que fue respondida por el traductor.<sup>21</sup>

### **Estreno de *Salome* y *Elektra* en Barcelona y su repercusión**

En una sociedad aparentemente preparada y a la vez tan dispar se estrenaba en el mes de Enero de 1910 *Salome* de Richard Strauss en el Gran Teatre del Liceu. El compositor rompió con la pasividad del auditorio. La obra ocasionó casi un trauma social para el público y la crítica. Fue considerada una provocación moral porque trastocaba la estética, la historia y el orden social, especialmente el religioso. La reacción fue un reflejo de la hipocresía en la que vivía parte de la burguesía, significaba una profanación del tema y como consecuencia más inmediata excluía la presencia de toda señora decente en el espectáculo. En la *Revista Musical Catalana* se publicaba una crítica firmada con la inicial S. (creemos que corresponde al apellido del redactor jefe Joan Salvat). El artículo resaltaba la obra como fuerte con una técnica que raya lo prodigioso «A la primera audició hom resta confós, esmaperdut, en mitg d'aquell laberinte de temes que's lliguen y deslliguen y se succeixen sense parar». Añadía que después del caos aparente volvía a la luz a través de la sutileza y la expresividad de la orquestación rica y original de Strauss.<sup>22</sup> *La Vanguardia* editaba una crítica de la obra firmada con las iniciales M.R.C. El autor manifestaba tener el

<sup>20</sup> M.J.B. «Notas bibliográficas», *La Vanguardia*, 2 de Julio de 1908, p.2.

<sup>21</sup> Véase la crítica en J.B.y J. «Revista dramática, el caso Salomé», *Diario de Barcelona*, 8 de Febrero de 1910, núm. 39, p.1882-1883. Contestada por Pena en *La Vanguardia*, 16 de Febrero de 1910, p.10.

<sup>22</sup> El autor del artículo recreaba el ambiente de sorpresa causado en Barcelona, en parangón con lo que sucedió en el estreno de *Salome* en Dresde. Véase S. [Joan Salvat], «Catalunya. Barcelona. Gran Teatre del Liceu», *Revista Musical Catalana*, 1910, any VII, p. 21-22.



espíritu subyugado por las sensaciones que había percibido durante la interpretación de la obra del genial compositor. Una emoción constante que alcanzaba su cenit en los últimos compases. Tildaba *Salome* de poema trágico, cruel y lúbrico por la pasión voluptuosa de la protagonista que estallaba impúdica, y cuyo perfil contrastaba con el sereno porte de Herodes.

La ópera había dejado al público sobrecogido con el ritmo desconcertante que lograba en los «efectos imitativos, y una taracea de sonidos que es riqueza y coloración y fluidez». Añadía que el auditorio se veía saturado por la pasión, el «fuego y voluptuosidad, color en la instrumentación, todo aquel febril desasosiego, toda aquella avasalladora sensualidad que la enciende.» Salomé fue considerada «felina é insinuante», porque de sus labios fluían «brasas». Respecto al ambiente, el crítico constataba que se respiraba odio cuando el Bautista volvía a la oscuridad de la cisterna sin mirar a una Salomé desesperada, ya que hasta «los instrumentos se sienten indignados y aúllan de despecho». Sobre el silencio, paso previo a la tragedia, especificaba que era roto por la nota lúgubre del contrabajo, que cortaba el espacio, justo cuando la muerte hacía su aparición una vez consumada la venganza. Finalmente, elogiaba la actuación de Gemma Bellincioni, en el papel de Salomé y destacaba que poseía unas «elasticidades de tigre, con expresión insinuante en el rostro, con actitudes en que los brazos eran el ritmo de la vida que la agitaba, con ojos de un mirar intenso».<sup>23</sup> *L'Esquella de la Torratxa* también dedicaba unas palabras de elogio a la labor interpretativa de Gemma Bellincioni por la compenetración entre la intérprete, el autor del libreto y el compositor y por «la mirada, pel gest, per les contorsions dels seus brassos, pel desllorigament histèric dels seus dits...».<sup>24</sup> *La Revista Musical Catalana* la calificó como una Salomé ideal por su capacidad de concentrar la atención del auditorio.<sup>25</sup> El *Diario de Barcelona* publicó comentarios favorables a las dotes expresivas de Bellincioni,<sup>26</sup> *La Veu de Catalunya* se limitaba a editar la fotografía de la cantante y a realizar una síntesis del argumento,<sup>27</sup> mientras que *La Publicidad* se sumaba a ello, y además presentaba la ópera como una de las creaciones musicales más importantes de Richard Strauss. Asimismo, en el artículo se realizaba un recorrido por la historia del arte para dejar constancia de la evolución de la imagen de Salomé, desde una visión orientalista en la catedral gótica de Ruán a la misteriosa realizada por Puvis de Chevannes (1824-1898).<sup>28</sup>

La sociedad barcelonesa también fue objeto de la prensa humorística en clave política. El propio autor, Oscar Wilde, fue motivo de especulación morbosa sugiriéndose que éste no hubiera sido

<sup>23</sup> Crítica firmada con la siglas M.R.C., *La Vanguardia*, 30 Enero 1910, p.13. Un texto que prácticamente repetía el 21 de Diciembre de 1910, p.9.

<sup>24</sup> *L'Esquella de la Torratxa*, núm.1623, 4 de Febrero de 1910, p.74.

<sup>25</sup> S. [Joan Salvat], «Catalunya. Barcelona. Gran Teatre del Liceu», *Revista Musical Catalana*, 1910, any VII, p.22.

<sup>26</sup> «Noticias de espectáculos», *Diario de Barcelona*, 29 de Enero de 1910, núm. 29, p.1381; 30 de Enero de 1910, núm. 30, p.1437, y especialmente el 31 de Enero de 1910, núm. 31, p. 1479-1480. Posteriormente fue anunciada *Diario de Barcelona*, 1 de Febrero de 1910, núm. 32, p.1509; 2 de Febrero de 1910, núm. 33, p.1565; 3 de Febrero de 1910, núm. 34, p.1597; 4 de Febrero de 1910, núm. 35, p.1662; 5 de Febrero de 1910, núm. 36, p.1709, hasta el día de la despedida de la función el día 6 de Febrero de 1910, núm. 37, p.1765.

<sup>27</sup> U., «Salomé al Liceu», *La Veu de Catalunya*, 29 de gener de 1910, matí, p.1.

<sup>28</sup> Véase «Salomé. Poema de Oscar Wilde. Música de Ricardo Strauss», *La Publicidad*, vespre, 29 de Enero de 1910, portada y la repetición matinal del 30 de Enero de 1910, p.2. Más información sobre la evolución de su imagen en (Bornay 1998:191-213) y (García-Portugués 2013).



encarcelado por sus tendencias sexuales si hubiera conocido a su protagonista Salomé. Por ejemplo la revista *Papitu* publicaba unos dibujos satíricos y morbosos de Feliu Elias i Bracons (1878-1948), firmados por APA (fig.1),<sup>29</sup> tildados de atentado contra el arte y falta de decencia. *L'Esquella de la Torratxa* incluyó algunas caricaturas del compositor y del autor, Oscar Wilde. El estreno atrajo la atención tanto de literatos como de artistas, quienes interpretaron y proporcionaron su propia versión de Salomé, como la ilustración antes mencionada de Feliu Elias o la de artistas tales como Mariano Andreu (1888-1976) (fig.2)<sup>30</sup> o Federico Beltrán Masses (1885-1949) (fig.3), entre otros muchos que se manifestarían en una línea decadente, tal como se aprecia en ambas imágenes.



**Fig. 1**

Feliu Elias i Bracons, APA, *L'estreno de "Salomé" al Liceu* (1910), fragmento ilustración en la revista *Papitu*, 2-2-1910, p.72. Colección privada

La versión teatral no se hizo esperar y ese mismo año, el 4 de Febrero en *L'Esquella de la Torratxa*<sup>31</sup> se anunciaba y el 12 de Febrero en *La Vanguardia* publicitaba el espectáculo como «triomf colossal del fiel grandios poema dramàtic: Salomé» para la tarde del domingo en el Teatre Principal de Barcelona. La actriz y empresaria Margarita Xirgu (1888-1969) tomaba como modelo la Salomé de Dresde de 1903. El escándalo fue mayúsculo, el poema dramático puesto en escena obtuvo el calificativo de mediano, aberrante en algunos aspectos e imposible de contemplar sin que resulte repugnante por la profanación del tema. Por ejemplo, era resaltado el hastío del Tetrarca hacia Herodías, el poco afortunado baile de la Xirgu «hace que se mueve», considerada mejor

<sup>29</sup> Las ilustraciones de Feliu Elias i Bracons firmadas con el pseudónimo de APA en *El Papitu* de 2 de febrero de 1910, p.72 recrean la sociedad barcelonesa que acudía al Gran Teatre de Liceu. También los comentarios satíricos en clave de chiste.

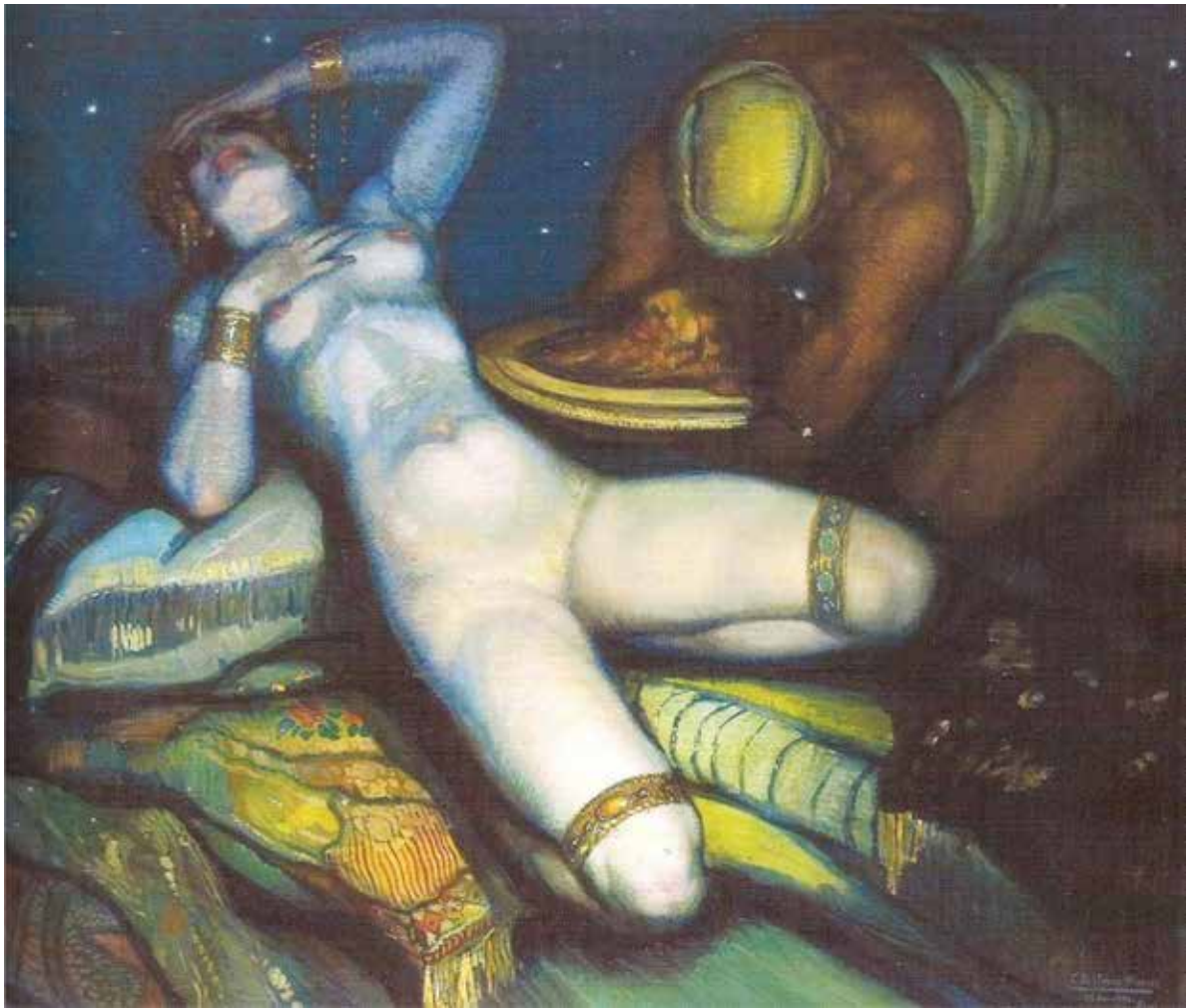
<sup>30</sup> El mundo aristocrático y dandi se tambaleaba en pro de la serialización. Mariano Andreu lo plasmó perfectamente en su pintura de los años treinta y cuarenta, aunque su decadentismo ya lo manifestó en sus inicios artísticos a principios del siglo XX, respondiendo perfectamente a la temática y al entorno de otros artistas con los cuales se relacionó (García-Portugués 2007b:367-377 y García-Portugués 2008).

<sup>31</sup> *L'Esquella de la Torratxa*, núm.1623, 4 de Febrero de 1910, p. 74.



**Fig. 2**

Mariano Andreu, *Salomé* (1910), ilustración del semanario *Foyer*, año 1, núm.1, p.3. Imagen de la hemeroteca online de la UAB. © derechos E. García-Portugués



**Fig. 3**

Federico Beltrán Masses, *Salomé* (1918), óleo/tela, 141 x 165 cm.  
Imagen cedida por Antonia Salom. © derechos A. Salom



actriz que danzarina aunque no justifique su «arrebato pasional» y sobretodo la interpretación del señor Tor en el papel del Bautista.<sup>32</sup> Xirgu finalmente fue expulsada del Teatre Principal, y tuvo que optar por representar la obra en el Teatre Nou del Paralelo.<sup>33</sup>

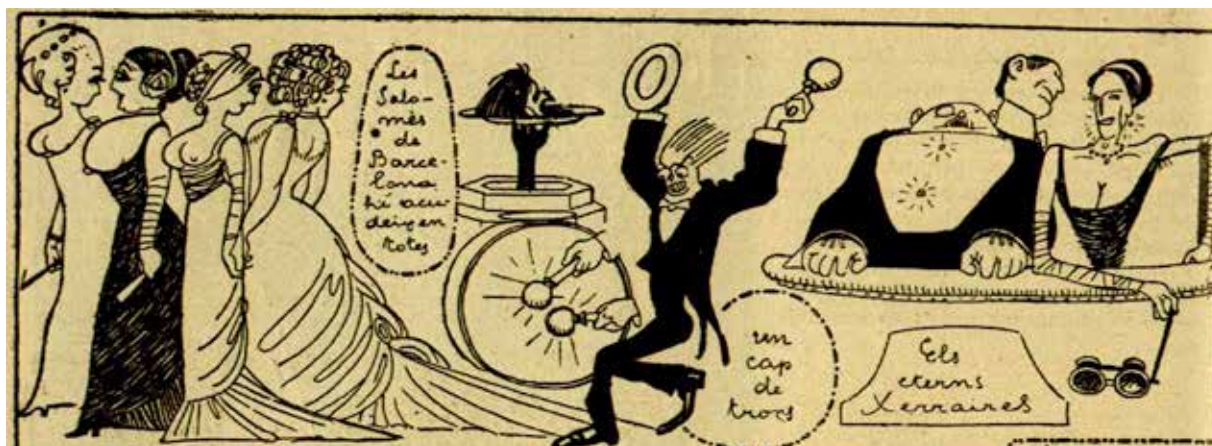


Fig. 4

Feliu Elias i Bracons, APA, *L'estreno de "Salomé" al Liceu* (1910), fragmento ilustración en la revista *Papitu*, 2-2-1910, p.72. Colección privada

El estudio de Jaume Comellas (1998:48) cita algunos testimonios que ilustran la hipocresía reinante, como la exclusión de las damas del espectáculo. También el artículo firmado «Paradox» con el título *Barcelona ciutat moral* es muy elocuente de las limitaciones practicadas en la obra original, con el fin de pasar la censura. Un proceder que fue justificado con el argumento irónico: «Perquè som així, plens de virtuts casolanes, es que hem vedat als artistes la voluptuositat, y fins l'amor; entès d'una manera diferent dels capellans y els notaris. D'una obra frívola ne diem una obra verda, y d'un drama naturalista un drama escandalós.» Continuaba el artículo remarcando la separación entre señores y señoras, dependiendo del tema tratado en el espectáculo «*L'Educació del Príncep* s'ha convertit en una obra pera homes sols, y a la Salomé li hem tingut de posar set vels més damunt la carn, per a que es pogués treure els altres set amb permís de la concurrència», el autor extrañaba que a la bailarina «la nostra gent no t'hagi fet posar, per major virtut, uns pantalons tancats».<sup>34</sup> Un buen número de chistes ilustrados llenaron las páginas de *l'Esquella de la Torratxa* y del *Papitu* (fig.4), y así se consiguió que se representara una vez más la obra en el Gran Teatre del Liceu.

<sup>32</sup> J.B.y J. «Revista dramática, el caso Salomé», *Diario de Barcelona*, 8 de Febrero de 1910, núm. 39, p.1882-1883.

<sup>33</sup> *La Vanguardia*, 12 de Febrero de 1910, p.10 y 5 de Marzo de 1910, p.10; *La Vanguardia*, 3 de Julio de 1910, p.7. A pesar de las críticas el espectáculo continuó *La Vanguardia*, 13 de Marzo de 1910, p.7. Tampoco debe extrañar la crítica desfavorable, ya que continuamente llegaban noticias del exterior prohibiendo el espectáculo veasé *La Vanguardia* 12 de Mayo de 1910, p.6; 14 de Enero de 1911: p. 7, y el estudio Molins 1995:53.

Contrasta esta visión negativa con la acogida que Margarita Xirgu tuvo en Madrid, con Lydia Borelli en el papel de la perversa Salomé. Obtuvo un triunfo completo por expresar las pasiones con elegancia y dominio escénico. Véase *La Vanguardia* 16 de Mayo de 1912, p.8.

<sup>34</sup> Paradox, «Barcelona ciutat moral», *L'Esquella de la Torratxa*, núm.1624, 11 de febrero de 1910, p. 82.

Miguel S. Oliver, en el apartado «cartas a una señora» de *La Vanguardia*,<sup>35</sup> escribía sobre la monstruosa seducción que ejercía la *femme fatale* en el hombre. Remitía a figuras desde Eva en el paraíso terrenal hasta la condesa Tarnowska instigadora de crímenes, pasando por Circe, Cleopatra y Salomé, para considerarlas unas diablas por su astucia y por su habilidad en manipular al hombre. El texto, totalmente misógino, continuaba para situar a la mujer en un plano inferior al del hombre, como una linda alhaja que de ninguna manera podía competir con él, salvo raras excepciones que la ciencia había dado. Una visión peyorativa hacia la mujer que corría por Barcelona a la par que el escándalo provocado por la representación de Salomé. Muy ilustrativo de la imagen de Salomé como *femme fatale* es el dibujo de Puig y Puig (fig.5) publicado en la revista *Papitu*, en el que figura una serpiente enroscada en el brazo de la protagonista.<sup>36</sup>

Otro intento de desprestigiar la obra de Oscar Wilde se basó en cuestionar la veracidad histórica del personaje. En *La Vanguardia* con el título «¿Qué edad tenía Salomé?» rastreaba la incongruencia de los hechos cuando fue decapitado el Bautista. Salomé entonces estaba casada en segundas nupcias, tenía tres hijos y era una señora respetable,<sup>37</sup> muy lejos de la adolescente wildiana.

Lo amoral y la conciliación de lo enfermizo con lo más íntimo y sensible del hombre penetraba en un mundo un tanto revulsivo para el espectador. En este contexto los artistas, especialmente los decadentistas como Mariano Andreu o su amigo Ismael Smith (1876-1972) (fig.6), afloraban sus sentimientos más secretos en una atmósfera sugestiva, para recrear en su obra el estado de ánimo que les envolvía y afectaba. Así, la parte más íntima del artista conectaba con la sensibilidad.<sup>38</sup>

En Barcelona se extendía este decadentismo a las divas del celuloide. Interpretaban papeles de figuras orientales como Salomé, Scherezade o Cleopatra y la fotografía de Josep Masana (1894-1979) contribuyó a ello. Mostrarán unas féminas sensuales, eróticas al mismo tiempo que fatales. Concretamente el citado fotógrafo retrató a la bailarina Carmen Tórtola Valencia (1882-1955) en el papel de Salomé. Por la extravagancia en el vestir y sus costumbres fue considerada wildiana y fomentadora de la homosexualidad. Sobre la ambivalencia en el personaje de Salomé, Eugenio d'Ors escribió refiriéndose a la obra de Gustave Moreau: «Adhuc Salomé podría ésser un home. ¿Qui no ha vist molts homes ballant davant el tetrarca, per obtenir el cap del profeta que els havia menyspreat?».<sup>39</sup> También Eugenio d'Ors refiriéndose al cine de los años veinte describía a las mujeres bajo el influjo de la imagen de Salomé: «Es la época de las divas y las vamps, que popularizan el mito finisecular de la mujer fatal. Pero Salomé se mantiene en las artes plásticas

<sup>35</sup> *La Vanguardia*, 23 de Julio de 1910, p.6.

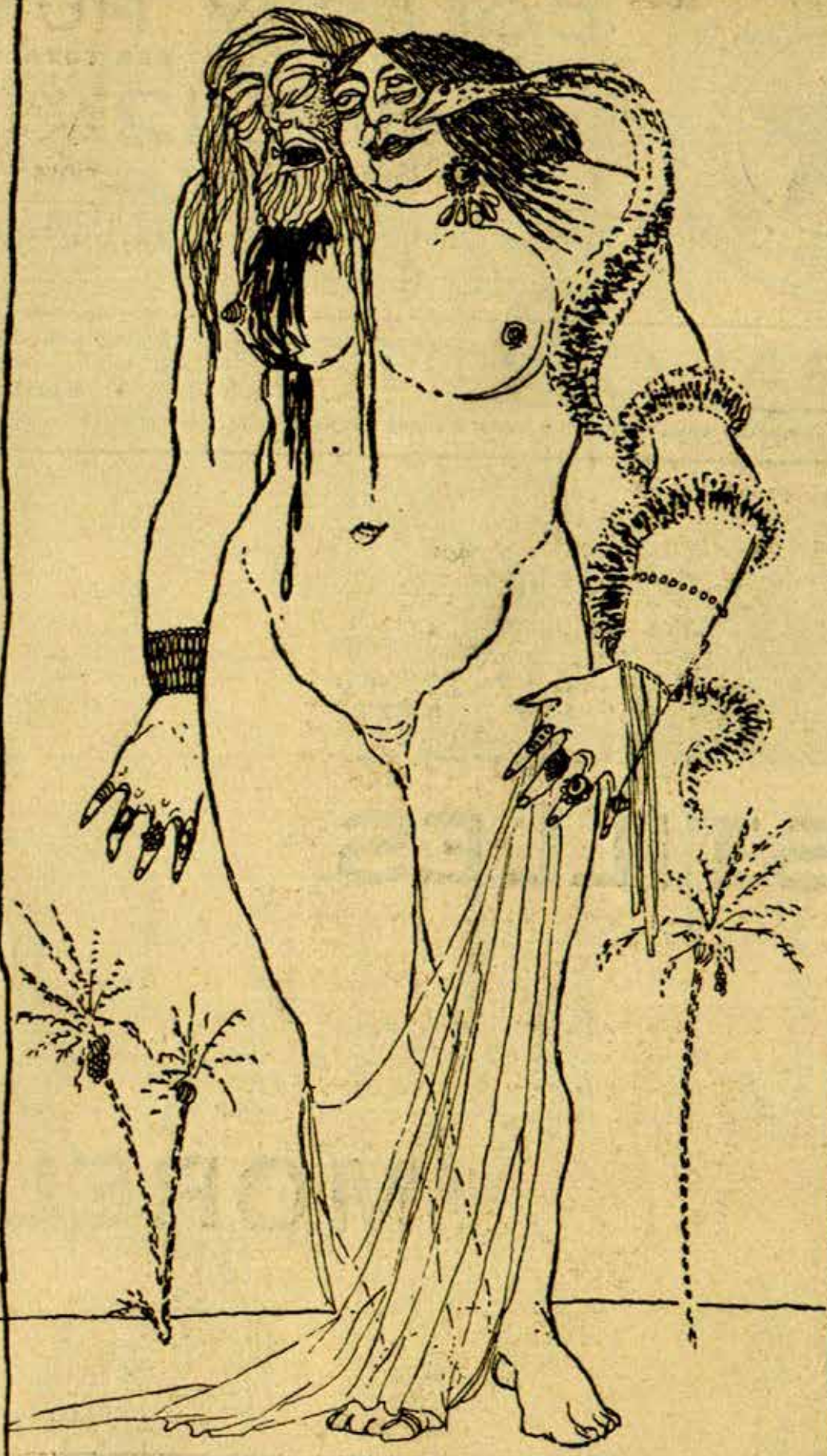
<sup>36</sup> *El Papitu*, 2 de Febrero de 1910, núm.62, p. 80.

<sup>37</sup> *La Vanguardia*, 30 de Junio de 1912, p.10.

<sup>38</sup> Los artistas decadentes habitualmente se movían en círculos de la clase alta y en tertulias artísticas. Acostumbraban a relacionarse y casarse con miembros de la élite social, o vivir en solitario, y muy a menudo viajaban a París. Otra de sus peculiaridades era que solían realizar en su inicio obras para un público selecto y faltas de compromiso, preferentemente retratos, para incorporar poco a poco la emotividad, la sinceridad y la expresión (Salvat 1981:209; Batlle 2013:73-76).

<sup>39</sup> Molins 1995:59 y la transcripción del texto de Eugenio d'Ors «Pels volts de Sant Joan», *El Dia Gráfico*, 26 juny 1920, en Cirlet 1998:27.





**SALOMÉ**

en los lugares en los que el simbolismo tardomodernista aún tiene defensores» (Molins 1995:58). Asimismo, definía la obra de artistas decadentistas, como Mariano Andreu, y concretaba que sus modelos habían perdido sus connotaciones de perversidad, para volver al orden del clasicismo.<sup>40</sup> Concretamente, Joris Karl Huysmans en *A contrapelo* había relacionado algunas de las pautas que iban a marcar la estética de la trayectoria artística de Mariano Andreu, cuyo paradigma estaba en la obra de Gustave Moreau «El hombre de la decadencia conserva una incurable nostalgia de los bellos sueños de sus antepasados, ahoga en la precocidad de sus excesos las fuentes de la vida y juzga con mirada lúcida la irremediable miseria de su destino».<sup>41</sup>

El Gran Teatre del Liceu programará con cierta regularidad *Salome* de Strauss, mientras que de *Elektra* serán contadas sus representaciones. Ya desde un inicio la suerte de *Elektra* en Barcelona fue muy diferente. El estreno en Dresde en el año 1909 fue noticia en la *Revista Musical Catalana*. Camille Le Senne destacó de la ópera los choques de los instrumentos como furia orquestal, la rudeza de las disonancias y el *leitmotiv* insistente de odio y venganza de la protagonista. En conjunto un exceso de realismo.<sup>42</sup> Los momentos magistrales de la obra se centraron en el encuentro de Electra y Clitemnestra, el dúo de las hermanas Electra y Crisothemis, y el reconocimiento de su hermano, Orestes.

El público supo apreciar la obra, aunque con reservas, Strauss fue aclamado, y salió a saludar quince veces al final de la representación (*Elektra* 1996:44). El estreno del drama musical en Dresde también fue objeto de elogio en *La Vanguardia*. El diario destacaba que el compositor se había ceñido estrictamente al texto, a excepción de la licencia de haber incorporado unos versos en el encuentro de los hermanos, Electra y Orestes. Asimismo explicaba el porqué de la elección del compositor en que fuera representada la ópera en Dresde y no en otros teatros como el de Viena o el de Berlín, aunque éstos lo habían solicitado. Strauss daba así una muestra de agradecimiento al Teatro de la Ópera de Dresde por haber confiado en él cuatro años atrás para escenificar *Salome*.<sup>43</sup>

← Página 146

**Fig. 5**

«Papitu Puig y Puig», *Salomé* (1910), ilustración en la revista *Papitu*, 2-2-1910, p.80. Colección privada

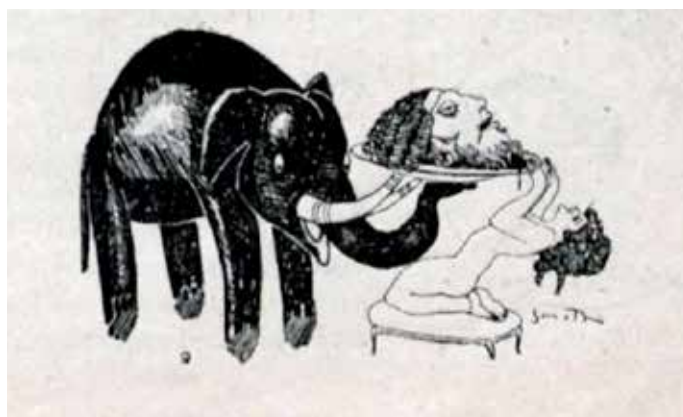
<sup>40</sup> Transcripción del texto de Eugenio d'Ors, *Del cubismo al estructuralismo*, 1911, citado por Teresa Camps en *Ecce mulier nostra* (Molins 1995:58).

<sup>41</sup> Joris Karl Huysmans en *A contrapelo* tomaba las palabras de Paul Bourget en *Teoría de la decadencia* (1881) para definir la obra de Gustave Moreau (1984:19), transcripción (Molins 1995:30). Véase el impacto en la obra artística de Mariano Andreu en García-Portugués 2007b:367-377.

<sup>42</sup> La *Revista Musical Catalana* publicó una transcripción de la crónica de Camille Le Senne del estreno de *Elektra* en Dresde el 25 de enero de 1909, publicada en el *Bulletin français* (RMC 1990:104 y *Elektra* 1996:36-45).

<sup>43</sup> Muchos teatros se negaron a estrenar *Salome*. Véase *La Vanguardia*, 20 de Enero de 1909, p.9.





**Fig. 6**

Ismael Smith, [*Otras Salomé*] (1910), ilustración del semanario *Foyer*, año 1, núm.1, p.5. Imagen de la hemeroteca online de la UAB

La *Revista Musical Catalana* se sumaba a difundir la crítica del estreno de la ópera *Elektra* de Strauss (1909). La protagonista Madame Annie Krull en el papel de Electra era presentada como una mujer feroz por su voz potente y posibilidades para manifestar el dolor del alma, que se alargaba en la atmósfera, prediciendo la tempestad. Un dolor punzante y aterrador, capaz de crear un estado anímico con la acústica, a través de una expresión espontánea puramente psicológica, marcada por la fiebre y la sed de venganza.<sup>44</sup> De la música resaltaron las disonancias, pero también las bellas modulaciones de ternura entre los hermanos (Borràs 1912).

*Elektra* tuvo un eco mediático de primera en Barcelona. En 1912 Joaquim Pena realizó la traducción en catalán del libreto del poema de Hugo von Hofmannsthal.<sup>45</sup> Un drama que contó con un reparto excepcional en el Teatre Principal, con Margarita Xirgu como primera actriz, acompañada por el primer actor y director Enrique Jiménez.<sup>46</sup>

En esta ocasión Margarita Xirgu, convencida de la importancia de la fuerza del personaje dramático, incluiría *Elektra* en su repertorio teatral para llevarlo a escenarios transoceánicos. El 4 de Julio de 1913 *La Vanguardia* recogía el triunfo de la artista catalana en los periódicos de Buenos Aires, que la ensalzaban como la única actriz trágica del teatro español. También describía un público arrebatado que respondió con ovaciones bien merecidas por su actuación capaz de plasmar la altivez de la hija de reyes vestida con harapos; la miseria física llevada con dignidad; los acentos «preñados de ira y encono» hacia la madre; la gallardía frente al hermano, y la ironía

<sup>44</sup>Concretamente se la tildó de «una ferotge Elektra». Véase Le Senne, Camille, «Elektra de Richard Strauss al Teatre de Dresden», *Revista Musical Catalana*, 1909, any VI, p. 101-104.

<sup>45</sup> Joan Borràs de Palau elogiaba al musicógrafo Joaquim Pena por haber traducido con escrupulosidad y talento el drama de Hofmannsthal, con «petites diferencies les del text de l'un i l'altre» véase Borràs de Palau, Joan, «A propòsit d'Elektra. Els traductors: Strauss i quelcom del llibre i de la música», *Revista Musical Catalana*, 1912, any IX, p. 184-187.

<sup>46</sup> *La Vanguardia* 22 de Abril de 1912, p.8 y 25 de Abril de 1912, p.13.

ante el usurpador. Una interpretación que reflejaba el cansancio moral en el relajamiento de un cuerpo que danzando de placer caía muerta en el escenario. Fue calificada de «soberbia actriz trágica». La Xirgu transmitía la impotencia y a la vez la grandeza sobrehumana, además de la desesperación y la violencia que se intuían a través de sus gestos.<sup>47</sup>

Desde el punto de vista artístico catalán, de nuevo el polifacético y clasicista Mariano Andreu (fig.7) ofrecía su versión más decadente para ilustrar el libro de Jean Giraudoux, con esa vuelta al orden que había definido Eugenio d'Ors antes mencionado. También se entiende que no fuera el texto de Sófocles el escogido por el autor sino el de Eurípides. La temática era más afín a la visión del literato y del artista con una Electra que se aproximaba a Salomé por su coqueteo con la muerte y su apariencia femenina. Una imagen impensable en la versión de Sófocles, cuya Electra siempre apoderada por la venganza despreciaba los valores tradicionales de su hermana y sacrificaba su vida a un fin concreto: su padre. El texto de Eurípides conseguía saciar la venganza al mismo tiempo que lograba una vida familiar para la protagonista con un final feliz. Aún así, es preciso contemplar que Giraudoux escribió la obra durante la Guerra Civil española, un contexto bélico que es obligatorio tener presente para interpretar su lectura.<sup>48</sup>

El teatro en general se interesará por la obra, siendo programada en numerosas ocasiones. En Barcelona, la compañía de Margarita Xirgu y Jaime Borrás escogerán el marco del Teatro Griego, situado en los jardines de Montjuïc de Barcelona para escenificar una obra reivindicadora de la democracia durante la Segunda República Española.<sup>49</sup> Dos años más tarde la compañía catalana representaba la obra en el Teatro Romano de Mérida dentro de la programación dedicada a obras clásicas.<sup>50</sup>

La rapidez y buena acogida que tuvo *Elektra* en el teatro no se repitió en el ámbito operístico, ya que su estreno no se produjo en el Gran Teatre del Liceu hasta el 15 de febrero de 1949, en la programación de la temporada de invierno.<sup>51</sup> A pesar de la magnífica interpretación de la soprano Annay Konetzny, a la altura de un papel que debe representar un ser violento, desesperado, cruel, y a la vez tierno y afectuoso, y de la acertada dirección del maestro Sebastián, ambos muy aplaudidos por el público,<sup>52</sup> *Elektra* no volverá al escenario liceísta hasta el año 1962.<sup>53</sup>

<sup>47</sup> *La Vanguardia*, 4 de Julio de 1913, p.13.

<sup>48</sup> Véase el artículo de Antoni Batista, «Electra entre el psicoanalismo y el fascismo», *La Vanguardia*, 25 de Enero de 1990, p. 1 y 8.

<sup>49</sup> La representación se realizó en beneficio del Hospital de la Esperanza. *La Vanguardia*, 24 de Agosto de 1932, p.2. Más información sobre el contenido político que esconde el argumento de Electra en García-Portugués 2013.

<sup>50</sup> *La Vanguardia* 8 de septiembre de 1934.

<sup>51</sup> «Estreno en España de la opera 'Elektra', de Ricardo Strauss, en el Liceo», *Diario de Barcelona*, 14 de Febrero de 1949, siglo III, Año 158, núm. 38, p.29. Noticia que fue repetida el día siguiente, 15 de Febrero de 1949, siglo III, Año 158, núm. 39, p.20. *La Vanguardia* 17 de Febrero de 1949, p.12, ambos diarios coincidieron en resaltar que a pesar del buen recibimiento de la obra, la misma no despertó el entusiasmo esperado por parte del público.

<sup>52</sup> Zanni, U.F., «Estreno de la ópera trágica 'Elektra', de Ricardo Strauss», *La Vanguardia*, 17 de Febrero de 1949, p.12.

<sup>53</sup> Montsalvatge, X., «Gertrude Grob Prandl, magnífica protagonista para 'Elektra', de Richard Strauss», *La Vanguardia*, 21 de diciembre de 1962, p.44.

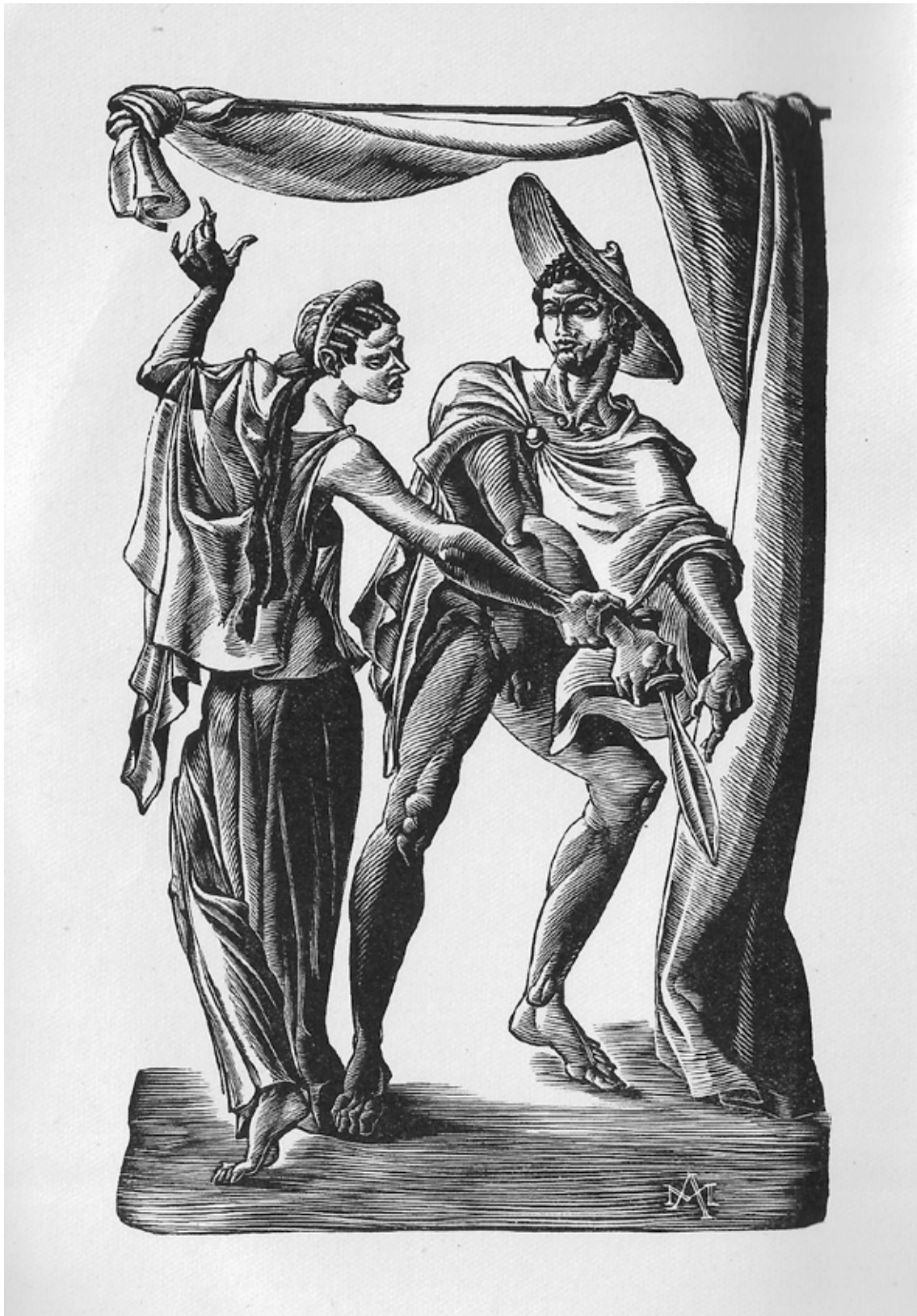


Fig. 7

Mariano Andreu, *Électre* (1937), grabado en la contraportada de la edición de Jean Giraudoux. Colección privada. © derechos E. García-Portugués

## Reflexión final

A finales del siglo XIX y principios del XX, la literatura de Oscar Wilde y de Hugo von Hofmannsthal, precedidos por otros autores, la música de Richard Strauss y el arte simbolista y decadente de un buen número de artistas se unieron para representar y reinterpretar la figura femenina. Ambas, *Electra* y *Salomé*, por conseguir lo anhelado en su deseo desesperado, angustiado y psicótico, pagarán un precio elevado en su papel de mujeres consumidas por una pasión irrefrenable, que las llevará a la muerte.<sup>54</sup>

En Barcelona, no se aceptó *Elektra*, más que por su componente político, por su comportamiento inflexible e implacable ante las actuaciones de su madre. Una actitud anti-natura hacia una madre que es la cara opuesta a su actitud ante el padre, a quien justifica las atrocidades cometidas. No hay lágrimas para su madre, solo venganza e incomprensión que no le permiten ver las carencias que la mujer vive socialmente. Tampoco se entendió *Salome*, ya que se incidió más en su imagen voluptuosa e indecente que en el cambio ético social que significaría aceptar su papel transgresor, no de hija obediente sino de mujer que decide su propio destino. Frente al rechazo de la sociedad barcelonesa más conservadora y la crítica intransigente a cambios estéticos se sitúan las opciones más vanguardistas de una crítica conocedora de las novedades y que apuesta por defenderlas. En esta última línea contribuyen algunas figuras como la empresaria Margarita Xirgu que no dudó en poner en escena ambas obras, un ejemplo al cual se podrían añadir otros nombres como el de Joaquim Pena por su participación en traducir los textos y un largo etcétera entre músicos y artistas ya citados en el texto. Marcos Jesús Bertrán en *La Vanguardia* clasificaba las peculiaridades receptivas del público que asistía a la ópera en Barcelona hacia las novedades musicales (15-5-1908:6) y Feliu Elías en las viñetas y dibujos publicados en la revista *Papitu* lo plasmaba cuando decía que *Salomé* hacía perder la cabeza no solo al Bautista sino también al espectador, o bien cuando un personaje caricaturizado manifestaba sus ganas de ser perverso ante la perversidad de la protagonista (2-2-1910:72 y fig.4). Testimonios recogidos de la prensa del momento que permiten al lector interpretar y hacerse una idea de cómo fue acogida la representación de *Salome* por la sociedad barcelonesa.

Las facultades interpretativas que requieren las respectivas protagonistas dificultaron su programación. *Electra* precisa de una soprano dramática con una gran fuerza expresiva; los propios cantantes definen la interpretación de extenuante.<sup>55</sup> *Salomé* requiere, además de voz, de dotes para la danza, por eso en numerosas ocasiones la protagonista es doblada por una bailarina que actúa en paralelo.<sup>56</sup> También se necesita de la participación de un gran número de

<sup>54</sup> La acción de *Electra* fue descrita de «paroxisme d'una acció sens treva», de lenguaje «esferídor» y la protagonista de «divinitat encesa per l'ira» un producto espontáneo del temperamento de Strauss (RMC 1912:186-187).

<sup>55</sup> Montsalvatge, X., «Gertrude Grob Prandl, magnífica protagonista para 'Elektra' de Richard Strauss», *La Vanguardia*, 21 de diciembre de 1962, p.44. El 9 de noviembre de 1968, p.54 se promocionaba en *La Vanguardia* la venta de dos discos sobre la obra de Strauss, en el que era resaltado el dramatismo de *Elektra* bajo la batuta de Georg Solti y la interpretación de Birgit Nilsson. Xavier Montsalvatge destacará a Danika Mastilovic por su excepcional voz y de nuevo en el año 1980 a la misma soprano como una impresionante *Electra*. Véase *La Vanguardia*, 1 de Diciembre de 1970, p. 55; 21 de Enero de 1975, p.51, y 16 de Febrero de 1980, p.35.

<sup>56</sup> Por ejemplo la interpretación de *Salome* por Montserrat Caballé, en la temporada 1988-89 en el Gran Teatre del Liceu, tendrá su doble en la bailarina que paralelamente y sincronizada ejecutará el célebre baile de forma

instrumentistas para interpretar la ópera.<sup>57</sup>

La *Elektra* de Hofmannsthal y Richard Strauss ofrece una visión profunda de la fémina que alcanza el paroxismo. Aflora la problemática del papel de la mujer en la vida, con tres diferentes tipologías que son cuestionadas. Crisothemis, la hermana de Electra, es más humana, convencional y sumisa, sólo quiere vivir y continuar con el orden establecido, ser esposa y tener hijos. La madre, Clitemnestra, aboga por poseer y mantener el poder al precio que sea, a través de la traición y del asesinato, un orden válido para los hombres pero prohibido a las mujeres. Electra en nombre de la venganza y la justicia quiere dar sentido a su vida. Toma una opción a costa de su propio sacrificio, que el psicoanálisis abordará especialmente por esa adoración desmedida que siente hacia su padre. Un debate freudiano conocido como el complejo de Electra, en paralelo con el de Edipo.

La Salomé de Oscar Wilde y Richard Strauss también toma una opción y sigue el hilo de su propia voluntad, aunque deje su vida en manos de la pasión abre las puertas a una visión de la mujer dominadora a través de su físico sensual y provocador. Interpretaciones que nos llevan al campo de la psicología de Sigmund Freud (1856-1939) en el que la mujer es vista como un ser seductor, sin escrúpulos y destructor del desvalido hombre: una vampiresa.

A partir de estas figuras femeninas literatos, artistas y compositores valorarán el papel fuerte que juega la mujer en todos los sentidos, desde aspectos psicológicos que oscilan entre lo erótico y el sadomasoquismo. Representan una mezcla de deseo y temor que aflorará el tema de la trasgresión sexual.

Salomé permite redefinir el cuerpo femenino, la mujer se libera y emancipa, figura que interesa interpretar en el mundo del espectáculo, de aquí su actualidad. Electra con su postura de justiciera toma las riendas de su vida, pero también las de otros. Su sed de venganza convierte a Electra en un tema de eterna actualidad ante situaciones injustas y antidemocráticas. Su personaje es utilizado como portavoz para reclamar valores tan esenciales como la piedad y la clemencia, que ya fueron descritos por Esquilo, Sófocles y Eurípides. Ambos personajes Salomé y Electra abren la puerta a plantear interrogantes existencialistas, muy difíciles, que todavía hoy no tienen una completa respuesta, tales como la locura, el delirio, la angustia, la violencia y la muerte, entre otros temas objeto del psicoanálisis y del autoanálisis. Tanto la una como la otra van más allá de las antiguas lecturas y de las nuevas proporcionadas por Wilde, Hofmannsthal y Strauss introduciéndonos en el ámbito de la mente, todavía un misterio para el hombre.

---

armoniosa y sensible José Guerrero Martín «Una ‘Salomé’ íntegra y original en el Liceu», *La Vanguardia*, 22 de Diciembre de 1988, p.55. Aunque es preciso recordar su baile sinuoso y lleno de gracia unos cuantos años atrás en 1979 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Envidiable por su feminidad.

<sup>57</sup> Por ejemplo en el estreno de *Elektra* en Barcelona se señaló que «la orquesta sinfónica será aumentada a cien profesores, por exigirlo así la partitura original.» Véase el *Diario de Barcelona*, 15 de Febrero de 1949, siglo III, Año 158, núm. 39, p.20. Un dato más curioso sucede con la representación de Salomé en Barcelona en cuya escenificación el conde de Llar, Don Leopoldo de La Torre, cedió al Gran Teatro del Liceo «una magnífica ‘celesta’». Véase *Diario de Barcelona*, 28 de enero de 1910, núm.28, p.1338.

## FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

### **Almanagues del Diario de Barcelona**

«Revista espectáculos. Teatre del Liceu», *Almanaque del Diario de Barcelona*, 1911, p.93-96.

### **Diario de Barcelona**

«Noticias de espectáculos», *Diario de Barcelona*, 28 de Enero de 1910, núm. 28, p.1338.

«Noticias de espectáculos», *Diario de Barcelona*, 29 de Enero de 1910, núm. 29, p.1381.

«Noticias de espectáculos», *Diario de Barcelona*, 30 de Enero de 1910, núm. 30, p.1437.

«Noticias de espectáculos», *Diario de Barcelona*, 31 de Enero de 1910, núm. 31, p.1477.

«Críticas», *Diario de Barcelona*, 31 de Enero de 1910, núm. 31, p.1479-1480.

*Diario de Barcelona*, 1 de Febrero de 1910, núm. 32, p.1509.

*Diario de Barcelona*, 2 de Febrero de 1910, núm. 33, p.1565.

*Diario de Barcelona*, 3 de Febrero de 1910, núm. 34, p.1597.

*Diario de Barcelona*, 4 de Febrero de 1910, núm. 35, p.1662.

*Diario de Barcelona*, 5 de Febrero de 1910, núm. 36, p.1709.

*Diario de Barcelona*, 6 de Febrero de 1910, núm. 37, p.1765.

J.B.y J. «Revista dramática, el caso Salomé», *Diario de Barcelona*, 8 de Febrero de 1910, núm. 39, p.1882-1883.

«Estreno en España de la opera 'Elektra', de Ricardo Strauss, en el Liceo», *Diario de Barcelona*, 14 de Febrero de 1949, siglo III, Año 158, núm. 38, p.29.

«Gran Teatro del Liceo. Estreno en España de la opera 'Elektra', de Ricardo Strauss », *Diario de Barcelona*, 15 de Febrero de 1949, siglo III, Año 158, núm. 39, p.20.

### **Foyer**

*Foyer*, 1910, año 1, núm.1, p.3 y 5.

Heine, Henri (1855), «Atta troll», *Poèmes et légendes*, París, Michel Lévy Frères ed.

Giraudoux, Jean (1937), *Électre*, LGF, col. Le Livre de poche, París (col.privada).

### **L'Esquella de la Torratxa**

*L'Esquella de la Torratxa*, núm.1623, 4 de febrero de 1910, p. 69, 74, 76.

Paradox, «Barcelona ciutat moral», *L'Esquella de la Torratxa*, núm.1624, 11 de febrero de 1910, p. 82.

### **La Publicidad**

«Salomé. Poema de Oscar Wilde. Música de Ricardo Strauss», *La Publicidad*, vespre, 29 de Enero de 1910, portada.



«Salomé. Poema de Oscar Wilde. Música de Ricardo Strauss», *La Publicidad*, matí, 30 de Enero de 1910, p.2.

***La Vanguardia***

*La Vanguardia*, 24 de Mayo de 1907, p.10.

Alfeñique, «Cotidianas», *La Vanguardia*, 26 de Mayo de 1907, p.6.

*La Vanguardia*, 3 de Junio de 1907, p.1.

*La Vanguardia*, 11 de Marzo de 1908, p.9.

Bertrán, Marcos Jesús, *La Vanguardia*, 15 de Mayo de 1908, p.6.

M.J.B., «Notas bibliográficas», *La Vanguardia*, 2 de Julio de 1908, p.2.

*La Vanguardia*, 20 de Enero de 1909, p.9.

*La Vanguardia*, 9 de Septiembre de 1909, p.4.

*La Vanguardia*, 29 de Enero de 1910, p.11.

M.R.C., *La Vanguardia*, 30 de Enero de 1910, p.13.

*La Vanguardia*, 31 de Enero de 1910, p.7.

*La Vanguardia*, 1 de Febrero de 1910, p.5.

*La Vanguardia*, 4 de Febrero de 1910, p.10.

*La Vanguardia*, 12 de Febrero de 1910, p.10.

*La Vanguardia*, 16 de Febrero de 1910, p.10.

*La Vanguardia*, 17 de Febrero de 1910, p.9.

Pena, Joaquim, «Crónica de Arte. Música», *La Vanguardia*, 3 de Marzo de 1910, p.6.

*La Vanguardia*, 5 de Marzo de 1910, p.10.

*La Vanguardia*, 6 de Marzo de 1910, p.13.

*La Vanguardia*, 13 de Marzo de 1910, p.7.

*La Vanguardia*, 12 de Mayo de 1910, p.6.

*La Vanguardia*, 3 de Julio de 1910, p.7.

*La Vanguardia*, 23 de Julio de 1910, p.6.

*La Vanguardia*, 21 de Diciembre de 1910, p.9.

*La Vanguardia*, 27 de Diciembre de 1910, p.5.

*La Vanguardia*, 31 de Diciembre de 1910, p.10.

*La Vanguardia*, 14 de Enero de 1911, p.7.



*La Vanguardia*, 24 de Febrero de 1911, p.13.

*La Vanguardia*, 26 de Octubre de 1911, p.9.

«Quincenas musicales», *La Vanguardia*, 7 de Diciembre de 1911, p.8.

*La Vanguardia*, 22 de Abril de 1912, p.8.

*La Vanguardia*, 25 de Abril de 1912, p.13.

*La Vanguardia*, 16 de Mayo de 1912, p.8.

*La Vanguardia*, 30 de Junio 1912, p.10.

*La Vanguardia*, 30 de Junio de 1913, p.10.

*La Vanguardia*, 4 de Julio de 1913, p.13.

*La Vanguardia*, 24 d'Agost de 1932, p.2.

«La obra de Strauss», *La Vanguardia*, 15 de Agosto de 1934, p.3.

*La Vanguardia*, 8 de Septiembre de 1934, p.4.

Zanni, U.F., «Estreno de la ópera trágica 'Elektra', de Ricardo Strauss», *La Vanguardia*, 17 de Febrero de 1949, p.12.

*La Vanguardia*, 21 de Diciembre de 1962, p.44.

*La Vanguardia*, 4 de Marzo de 1984, p.41.

Xavier Montsalvatge, «La reposición de Elektra», *La Vanguardia*, 6 de Marzo de 1984, p.38.

Guerrero Martín, José, «Una 'Salomé' íntegra y original en el Liceu», *La Vanguardia*, 22 de Diciembre de 1988, p.55.

*La Vanguardia*, 21 de Enero de 1990, p.1-7.

Batista, Antoni, «Electra entre el psicoanalismo y el fascismo», *La Vanguardia*, 25 de Enero de 1990, p.1 y 8.

### ***La Veu de Catalunya***

U., «Salomé al Liceu», *La Veu de Catalunya*, 29 de gener de 1910, matí, p.1.

### ***Papitu***

«Salomé al Liceu», *Papitu*, 2 de Febrero de 1910, núm.62, p.68, 72 y 80.

### ***Revista Musical Catalana (RMC)***

Le Senne, Camille, «Elektra de Richard Strauss al Teatre de Dresden», *Revista Musical Catalana*, 1909, any VI, p. 101-104.

F.T. [Folch i Torres], «La Setmana Strauss a Munic», *Revista Musical Catalana*, 1910, any VII, p. 208-211.

S. [Joan Salvat], «Catalunya. Barcelona. Gran Teatre del Liceu», *Revista Musical Catalana*, 1910, any VII, p. 21-22.

Borràs de Palau, Joan, «A propòsit d'Elektra. Els traductors: Strauss i quelcom del llibre i de la música», *Revista Musical Catalana*, 1912, any IX, p. 184-187.

## **BIBLIOGRAFIA**

Aguilar, Carlos (1990), *Guía del Video-Cine*, Madrid, Cátedra.

Aviñoa, Xosé (1985), *La música i el Modernisme*, Barcelona, Curial.

Badenes Masó, Gonzalo (1982), «Estudio y comentarios», *Salomé*, Barcelona, Ed. Daimon.

Batlle, Carles (2013), «Adrià Gual, dramaturg simbolista», *Serra D'Or*, 640, abril, p.72-76.

Brunel, Pierre (1971), *Le mythe d'Électre*, París, Armand Colin.

Bornay, Erika (1998), «Salomé», *Mujeres de la biblia en la pintura del barroco*, Madrid, Cátedra, p.191-213.

Caballé, Montserrat (2008), «Salome. Les meves Salomé més estimades», *Temporada d'òpera 2008-2009*, Barcelona, Amics del Liceu, p.155.

Cirlot, Lourdes (1998), «El binomi erotisme-terror», *Salome*, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, temporada 1998-99, p.29-35.

Comellas, Jaume (1998), «Al bell mig de la contradictòria Barcelona de principi de segle», *Salome*, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, temporada 1998-99, p.36-53.

Curet, Francesc (1967), *Historia del Teatre Català*, Barcelona, Ed. Aedos.

Dini Marroquín, Jesús (1984), «Estudio y comentarios», *Elektra*, Barcelona, Ed. Daimon.

*Elektra* (1996), «Crònica de l'estrena de Elektra», *Elektra*, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, temporada 1996-97, p.36-45.

Èsquil (1934), «L'Orestea: Agamèmon, Les Coèfores, Les Eumèides», *Tragèdies*, trad. Carles Riba, col. Escriptors grecs, vol.III, Barcelona, Fundació Fernand Metge.

Esquilo (2001), «Agamenón, Coéforos, Euménides», *Tragedias*, trad. y notas de Enrique Ángel Ramos Jurado, col.clásicos de Grecia y Roma, Madrid, Alianza.

Flaubert, G. (1995), *Salammó*, trad. Mireia Porta, Barcelona, Editorial Juventud.

García-Portugués, E. (2007a), *Mariano Andreu* (cat.exp.), Madrid, Galería José de la Mano.

García-Portugués, E. (2007b), «El tractament de l'espai interior en l'obra de Mariano Andreu (1888-1976)», *Jornades Internacionals. Espais interiors. Casa i Art. Des del segle XVIII al XXI*, Universitat de Barcelona i Université de Perpignan Via Domitia, 2006. Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 367-377 il.

García-Portugués, E. (2008), «Entre lo aparente y lo real en la vida y en la obra de Mariano Andreu», *Congreso Internacional. Imagen y apariencia (Siglos XV-XXI)*, Murcia, Universidad de Murcia <http://www.congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/view/2241/2191> 12-9-2013.

García-Portugués, E. (2013), «Lujuria y venganza desesperada. Salomé y Electra», *Actas del IX Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática (SEE): Confluencia de la imagen y la palabra. Emblemática y arteficio retórico*, Málaga, Universidad de Málaga [en prensa].

Hartmann, Rudolf (1980), «Salomé», *Richard Strauss. Opéras de la création à nos jours*, traduction française Albert De Sutter, Paris, Office du Libre/Editions Vilo, p.31-50.

Hartmann, Rudolf (1980), «Electre», *Richard Strauss. Opéras de la création à nos jours*, traduction française Albert De Sutter, Paris, Office du Libre/Editions Vilo, p.51-66.

Huysmans, J.K. (1984), *A contrapelo*, (ed. e introd. de Juan Herrero), Madrid, Cátedra.

Lucie-Smith, Edward (1991), *El arte simbolista*, Barcelona, Ediciones Destino.

Millet, Lluís (2013), «Berliner Philharmoniker. Història d'un Mite», *Revista Musical Catalana* extra, número especial 8 Setembre-October 2013, p.7-9.

Molins, Patricia, *Salomé un mito contemporáneo 1875-1925* (cat.exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

Moreno, M.R. (1996), *Els Jardins del Laberint d'Horta*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

O'Neill, Eugene (1958), *A Electra le sienta bien el luto*, prólogo de J.L.Borges, trad. León Miras, Barcelona, Ed.Orbis.

Pérez Adrián, Enrique (2000), *Richard Strauss*, (Guías Scherzo 12), Barcelona, Ed. Península.

Sartre, Jean-Paul (1968), *Les mosques*, versió Manuel de Pedrolo, pròleg de Xavier Fàbregas. Barcelona, Aymà ed.

Séneca (1999), «Agamenón. Tiestes», *Tragedias*, II, introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno, col. Biblioteca clásica 27, Madrid, Ed.Gredos.

Seydoux, Hélène (1996), «Elektra. Dona política», *Elektra*, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, temporada 1996-97, p.20-35.

Sophocle (1972), *Électre*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, col. Universités de France, París, Les Belles Lettres.

Petit, Joan (1961), «Notícia preliminar. Electra (Sòfocles)», *Tragèdies*, vol.III, Barcelona, Fundació Bernat Metge, p.15-24.

Sòfocles (1961), «Electra», *Tragèdies*, (trad. Carles Riba), vol.III, Barcelona, Fundació Bernat Metge.

Strauss, Richard (1988), «Carta a Richard Strauss de Romain Rolland», *Salomé*, Trad. Lluís Ma. Todó, Barcelona, L'Avenç, p.7-11.

Strauss, Richard (1988), *Salomé*, trad.Jordi Ibáñez, Barcelona, L'Avenç, 1988.

Wilde, Óscar (2000), «Salome», *The Importance of Being Earnest and Other Plays* (Int.comm. and Notes by Richard Allen Cave), London, Penguin Books.

Wilde, Óscar (2006), *The Picture of Dorian Gray*, New York, Oxford University Press.

Wollin, Peter (1995), «Salomé imágenes de pasión y poder», *Salomé un mito contemporáneo 1875-1925* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Youmans, Charles (2008), «Salome. Modernisme, contrapunt estilístic i la Salome de Strauss», *Temporada d'òpera 2008-2009*, Barcelona, Amics del Liceu, p. 161-162.

Yourcenar, Marguerite (1988), *Électre ou la chute des masques*, Théâtre II, París, Gallimard.

## **F**ONTS AUDIOVISUALS

Strauss, Richard (1961), *Salome*, Birgit Nilsson (Salomé) Gerhard Stolze (Herodes) Grace Hoffman (Herodias), Eberhard Wächter (Jokanaan), Waldemar Joubert (Narraboth), Wiener Philharmoniker, Sir Georg Solti, London, The Decca Record Company limited, (2 CD) (414414-2 DH2).

Strauss, Richard (1966), *Elektra*, Birgit Nilsson (Elektra), Regina Resnik (Klytâmnestra), Marie Collier (Chrysothemis), Tom Krause (Orest), Gerhard Stolze (Aegisth), Orquesta Filarmónica de Viena, Sir Georg Solti (2 CD) (DECCA SET 354/55).