



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas

De la Restauración a la Primera Guerra Mundial

Lourdes Jiménez Fernández

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

### 6. Conclusiones

La primera conclusión a la que se llega al valorar en su conjunto la presencia de la imagen de Wagner en las artes plásticas españolas de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, es la aceptación y difusión de la teoría artística de la *Gesamtkunstswerk* u obra de arte total wagneriana en el arte. La confluencia entre la renovación artística a través de la integración de las artes sobre la que el músico teorizaba y la modernidad cultural que los artistas buscaron a fin de dar cuerpo al Modernismo, especialmente en Cataluña, nunca fue tan destacada como en estos años. Éste tomó un papel muy notorio en esta ventana abierta a la modernidad procedente de Europa y que alcanzó a todos los niveles artísticos. Richard Wagner ciertamente no era un modelo para los ambientes más académicos y por ello su presencia en la vida artística más común era todavía muy limitada desde que se da a conocer su obra en los años sesenta y setenta, pero en cambio era del todo venerada por unas minorías muy selectas (arquitectos, médicos, diplomáticos, músicos, pintores), que con toda seguridad veían en él al paradigma del músico-artista de cariz romántico, que años más tarde, la segunda generación de artistas nacidos en los años setenta que reciben la influencia wagneriana, lo convierten en el mito del artista moderno. Ellos asociaban con sus particulares destinos artísticos, la imagen del músico que evitaba y rompía con las normas establecidas, buscando su propio camino donde la libertad era una característica principal y su nueva música lo llevaba a alejarse de los convencionalismos y academicismos impuestos por los círculos oficiales y aceptados. El Wagner revolucionario de las barricadas estudiantiles de 1848, el exiliado por su pasado político y después el que consigue no sólo estrenar sus obras si no realizar el gran sueño, el de construir un teatro para poner en escena sus últimas óperas fue mitificado por los artistas e intelectuales. Si Gauguin por aquellos años buscaba el regreso a los orígenes, Wagner lo encontraba a través de su propia obra y de su condición como artista hecho a su imagen y semejanza. En conclusión, lo ven como un símbolo de modernidad, de un ser excepcional, lleno de singularidad, que presenta una alternativa innovadora a los caminos que marcaba la oficialidad impuesta en los círculos académicos.

Por tanto, la influencia ejercida por Richard Wagner en las artes plásticas, además de en la literatura y la música se debió a la gran fascinación y la potencia evocadora de sus óperas, y a la difusión de su teoría artística centrada en el ideal de la *Gesamtkunstswerk*. Bajo el paraguas del simbolismo en el que Wagner aparece como uno de los padres del arte idealista, designado por Édouard Dujardin (director de la *Revue wagnérienne*) como: “genio milagroso aunque sólo accesible a las inteligencias iniciadas”. La recepción de su música en el ámbito artístico ofrecía dos variantes a la hora de su interpretación, la de la traducción iconográfica y la investigación entre pintura y música. Los artistas trabajaron la rica galería de personajes, atmósferas y situaciones expuestas en los dramas wagnerianos desde los años sesenta del siglo XIX con las primeras lecturas del ciclo de los Nibelungos de Ludwig Schnorr von Carolsfeld a las realizaciones de Michael Echter, Hans Makart o los retratos de Franz von Lembach al compositor, por circunscribirnos al ámbito pictórico alemán. Pero será sobre todo la inauguración del Festspielhaus de Bayreuth con *Der Ring des Nibelungen* en 1876, así como el estreno de la última obra del compositor, *Parsifal* en 1882 cuando la fiebre wagneriana sacudió a la intelectualidad europea: músicos, artistas, escritores, ofrecieron su propia visión del fenómeno que se incrementó a partir de la muerte del compositor en 1883.

Otra de las conclusiones es la de confirmar que la iconografía wagneriana española es deudora en la mayor parte de los casos de la alemana, a pesar de la especial vinculación de los artistas españoles con París como meca artística y la importancia del wagnerismo plástico francés con nombres como Henri Fantin-Latour, Odilon Redon, Henry de Groux, Georges Rochegrosse y tantos otros que, incluso, son difundidos a través de litografías y publicaciones especiales sobre el tema wagneriano en España en su momento. El modelo exportado desde Bayreuth, se convierte en referente principal para los artistas españoles, y de esta beberán artistas más claramente académicos como Egusquiza, Fortuny y Madrazo, Cecilio Pla a otros que tienen el simbolismo como bandera estética en sus obras wagnerianas como Pau Roig o Adrià Gual. Del mismo modo, la iconografía wagneriana no se limitará a la representación de las óperas de Wagner y sus personajes, sino que también pondrá de moda temas como el musicalismo, la religión del arte (sacralización del arte), la mirada al mundo medieval y de leyendas, entre otras.

### 6.1. La llegada del Wagnerismo

El wagnerismo, como otros fenómenos culturales de la segunda mitad del siglo XIX llegó a España a través de una Europa que iba modernizándose y mostrando las distintas culturas y formas artísticas a través de esos grandes escaparates en que se habían convertido las Exposiciones Universales, que de alguna forma llegaban a la península e intentaban adaptarse y filtrarse en la cultura de la etapa de la Restauración.

¿Podría considerarse al fenómeno wagneriano como una moda al igual que por aquellos mismos años la fascinación que produjo la cultura japonesa, o la recuperación del Greco por los artistas del fin de siglo por citar dos fenómenos bien estudiados? Podría contestarse con una respuesta afirmativa. El Japonismo se convirtió en signo de modernidad, era una moda que se había mostrado por primera vez en la Exposición Universal de París en 1867 y que desde la capital artística se propagó por el resto de Europa. En el caso del wagnerismo, uno de los artículos más conclusivos se escribió desde la Exposición Universal de Viena de 1873, escrito por José Castro y Serrano que fue enviado como corresponsal por *La Ilustración Española y Americana* para cubrir el evento, que terminó por incluir un artículo monográfico a explicar la teoría artística de la reforma teatral de Wagner en la ópera<sup>1</sup> y... “la aspiración a que la arquitectura, la pintura, la escultura y la indumentaria, con más todos los adherentes artísticos que en el día produce la ciencia, deben ser llamados, según su opinión, a enriquecer y regenerar la ópera. El cumplimiento de este ideal, más filosófico que músico, y más convincente que posible, es lo que Wagner ha llamado *la obra de arte del porvenir...*”<sup>2</sup>. Incluso unos años antes, el músico Francisco Asenjo Barbieri se había atrevido quizás condicionado por la teoría wagneriana, en formular esta idea de la síntesis y unión de las artes en el discurso pronunciado en la Academia de Bellas Artes de Madrid bajo el título de *La unión de las Bellas Artes* en 1874, y, unos años más tarde, un hombre de posición privilegiada en los círculos intelectuales y de poder como Guillermo Morphy, más conocido como el Conde de Morphy que fue secretario particular de Alfonso XII y desde su posición consiguió pensiones de estudio a músicos como Isaac Albéniz o Pau Casals, también recurrió a la unión de las artes en su discurso de entrada en la

---

<sup>1</sup> José CASTRO Y SERRANO (Un Caballero Español), “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. (XIII. WAGNER)”, *La Ilustración Española y Americana*, n.º XLVI, Madrid, 8 diciembre 1873, p. 743.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 743.

Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1882, con el título *Sobre la naturaleza y medios de expresión de la música. De la unidad del arte, de la música instrumental y de la reforma wagneriana*. Todos ahora se apuntaban a la nueva moda de la obra de arte total expuesta por el músico alemán que iría ganando terreno poco a poco en los artistas más jóvenes bajo otros conceptos y no sólo desde el punto de vista musical.

Así que si el Japonismo se puso de moda en la Exposición Universal de París de 1867, vemos cómo Wagner fue un tema importante del que no dejaba de hablarse y especialmente sobre la construcción de su teatro en Bayreuth en la Exposición Universal de Viena de 1873. Pero en este caso no fueron París ni Roma las mecas artísticas para nuestros artistas en la difusión del wagnerismo, si no Bayreuth (Baviera-Alemania) el lugar desde donde se iba a difundir y promocionar la iconografía wagneriana. Las fechas de 1876 y 1882 estrenos del teatro de los Festivales, y del ciclo completo *Der Ring des Nibelungen* y *Parsifal* respectivamente, fue un momento clave donde apreciar la introducción del wagnerismo en España. Un nutrido grupo de aficionados, eso sí de elevada posición social, marcharon hasta estas representaciones e incluso algunos de ellos conocieron de cerca al músico y su familia. Joaquín Marsillach, Apelles Mestres, Antonio Peña y Goñi, José Rodoreda, Guillermo Morphy o Rogelio de Egusquiza tuvieron el privilegio de asistir a estos estrenos. La prensa ocupó extensos artículos en los que además de la novedad musical, la inauguración se convirtió en uno de los acontecimientos culturales más destacados de una Europa que dejaba atrás sus diferencias territoriales y políticas para unirse a alabar o criticar a la figura de Richard Wagner. Su temprana muerte en febrero de 1883 supuso otro momento clave para esta introducción en España, los artículos laudatorios aparecidos en la prensa, la continua publicación de imágenes que representaban las puestas en escena, alabando las excelencias de los montajes wagnerianos, la revolución que éste pretendía en el mundo operístico y tantas otras cuestiones fueron abordadas con la misma pasión en Barcelona y Madrid, y aunque en la década de los ochenta y noventa sólo era este grupo minoritario los que se hicieron cargo de enarbolar la bandera del wagnerismo, fueron un segundo grupo, una segunda oleada de wagnerianos militantes los que llevaron a convertir a Wagner en un guía espiritual, artístico e intelectual.

### 6.2. Los adalides artísticos del wagnerismo en España: Rogelio de Egusquiza, Mariano Fortuny y Madrazo y Adrià Gual

El santanderino Rogelio de Egusquiza (1845-1915) que llevaba años afincado en París, y tenía estrecha amistad con el catalán Mariano Fortuny, entró en contacto con la obra wagneriana en primera persona conociendo al músico y comenzando desde 1882 a estudiar de cerca el simbolismo de sus óperas y la iconografía del compositor. Su pasión por la obra de Wagner fue tal que le llevó a trabajar en distintas series dedicadas a *Parsifal*, al ciclo del Anillo *Der Ring des Nibelungen* y al *Tristan und Isolde* prácticamente hasta el final de su vida. Egusquiza a pesar de trabajar en un correcto academicismo y tantear el género del casacón al estilo de Fortuny, dio un giro inesperado en su producción para ocuparse de los argumentos wagnerianos y desde ellos, acercarse a las nuevas propuestas plásticas que comenzaban a interpretarse en los ambientes artísticos parisinos, especialmente bajo el paraguas del simbolismo. Además de dar este giro como una nueva propuesta artística en su obra de la década de los ochenta y sobre todo en los noventa, especialmente en la obra gráfica, su teorización acerca de la iluminación en el escenario fue otro punto de partida de la influencia de Wagner en los artistas. La renovación teatral que

propuso el compositor desde sus inicios ocupándose de todas las artes que integraban la escena: maquinaria, efectos lumínicos, decorados, figurines, dirección de cantantes, etc., pudo estudiarlo de primera mano en los ensayos y estrenos de sus obras en el Festspielhaus de Bayreuth, y el impacto ofrecido con la visión de las obras en el teatro y la incoherencia que existía entre el idealismo de la música de Wagner y sus argumentos, contrastaban con las escenografías tradicionales de bastidores y telones pintados de cuadros naturales a los que había recurrido Wagner y que se convirtieron en el motivo principal por el que los artistas vieron el camino para la renovación escénica.

Egusquiza comienza a ensayar en su obra los efectos de la luz y recurre a la luz cenital para lograr una armonía entre lo ideal de la obra wagneriana y su representación plástica. Logra tener un lugar en el panteón wagneriano artístico en el mismo Bayreuth junto a otros representantes como Franz von Lembach, Henri-Fantin Latour, John Sirgen Sargent o Hans Makart, llegando a participar con un dibujo sobre un personaje que le fascinaba, el rey doliente Amfortas de *Parsifal*, para el número especial de homenaje a la muerte de Wagner en la revista *Bayreuth Blätter* (1884), donde también llegó a publicar un artículo dedicado a la reforma de la iluminación en la escena planteada desde el drama wagneriano. Estos condicionantes le llevaron a formar parte de los núcleos artísticos parisinos cercanos al simbolismo plástico y literario, presentando obra en los Salones de la *Rose + Croix* y obteniendo un lugar privilegiado como artista wagneriano. Ya con el comienzo del siglo XX, frecuenta los círculos intelectuales madrileños y hace partícipe de su pasión por la obra de Wagner entre amigos que luego formarían en 1911 la Asociación Wagneriana de Madrid.

Se puede decir que Egusquiza se convierte en el verdadero y principal adalid del wagnerismo artístico español, en esa primera generación de artistas e intelectuales que se acercan a la obra del músico alemán, pero también fue el principal motivo por el que el joven Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) al que le unía una fuerte amistad a través de su padre, consiguió que viajara hasta Bayreuth para presenciar las óperas de Wagner y que comprendiese la fascinación que estas ejercían; hecho que fue tan importante en la carrera del joven que a partir de ese momento logró definir lo que sería una de las personalidades más destacadas no sólo del wagnerismo artístico sino de la renovación teatral en las primeras décadas del siglo XX. Fortuny y Madrazo se descubrió como pintor, escenógrafo y renovador teatral en Bayreuth y reconoció el magisterio de Egusquiza y su introducción en la obra wagneriana. Ambos trabajaron en la década de los noventa y paralelamente el ciclo sobre *Parsifal*<sup>3</sup>, tema que les obsesionó y al que dedicaron numerosas obras, aunque por distintos caminos plásticos.

---

<sup>3</sup> Si Egusquiza trabajaba en un primer plano la expresión del Amfortas doliente en un expresivo dibujo fechado en 1890, Mariano Fortuny y Madrazo escogía también el tema de Amfortas pero no trabajando la psicología del personaje individualizado como era el caso del primero, sino en el momento del drama cuando introducen en el baño al rey. Éste escoge temas en grupo, acciones del drama donde poder realizar una interpretación del paisaje, del momento en escena, expresados a través del aguafuerte y la ténpera.



Egusquiza, Amfortas, 1895



Mariano Fortuny y Madrazo, *Muchachas flor*, 1896

El joven Fortuny y Madrazo se decantó desde un primer momento por las fórmulas simbolistas alejadas del academicismo y monumentalismo más presentes en Egusquiza. El miedo inicial de éste a tener que seguir el camino del éxito y de lo oficial (que le marcaba su destino como hijo de dos grandes familias de artistas los Madrazo y los Fortuny), encontró en la obra wagneriana un camino de experimentación y escape en el que tenía libertad absoluta para trabajar e investigar, distanciándose del camino impuesto, no sin ello dejar de tener reconocimiento oficial, como la medalla de oro obtenida en la Exposición Internacional de Múnich en 1896 con la pintura *Las muchachas flor* del acto II de *Parsifal*, donde la reunión de las artes teorizada por Wagner se unían en esta obra a través del marco grabado con el pasaje del canto de seducción de las muchachas flores a Parsifal, el movimiento de las protagonistas y el colorido intenso que la convierten en una de sus obras más logradas. Pero también y, al igual que Egusquiza, se vuelca hacia el mundo escénico y a la investigación basándose en la reforma teatral wagneriana, centrándolo en el estudio de la luz en la escena. Años más tarde, patentó la conocida Cúpula Fortuny. Pero en sus inicios centró sus investigaciones sobre la luz observando directamente la naturaleza, fiel a su idea de la representación exacta de la realidad, e ideó un procedimiento de iluminación escénica por luz indirecta que patentó en París en 1901 y estaba basado en el principio de la reflexión de la luz, llevándolo a entrar en contacto con Adolphe Appia, el teórico suizo y uno de los principales renovadores de la escena moderna que también trabajaba en aquel campo de la luz en la escena; junto a éste realizó varias colaboraciones para la Condesa de Béarn en su teatro en París. Además de todo esto, Mariano Fortuny y Madrazo bebe de las teorías wagnerianas y especialmente de la síntesis de las artes en el camino artístico que emprende a partir de principios de siglo y por el que será universalmente conocido, la de diseñador de telas, en una conjunción del artista total donde pintura, escultura, grabado, el mundo de la investigación en el campo escénico, de la fotografía, del estudio de los pigmentos y la experimentación con las telas lo harán uno de los artistas más singulares de la primera mitad del siglo XX.

El catalán Adrià Gual (1872-1943) es el tercer miembro que integra este apartado de artistas wagnerianos. Al igual que Egusquiza, Appia y Mariano Fortuny y Madrazo, parte del ideal

teórico de Wagner sobre la síntesis de las artes para sus trabajos. Sus ideas renovadoras no van a quedar tan sólo esbozadas y puestas en práctica en el terreno de la escena, sino que también la llevó a propuestas de un teatro renovador como lo fue el *Teatre Íntim* entre otros ejemplos. Al igual que los anteriores, se muestra crítico con las puestas en escena de los dramas wagnerianos en su lugar de origen, y no entiende cómo el músico hablaba de la necesidad de las artes de complementarse unas a otras para llegar a la obra de arte superior, aceptando tan sólo el gesto, la música y la poesía y dejando de lado la plástica como parte fundamental, aquí residía ese punto de reflexión sobre el que trabajaron todos estos artistas. La solución que plantea Gual para la puesta en escena de los dramas wagnerianos no es otra sino la del simbolismo plástico en su versión sintética en el que según él podía enmarcarse perfectamente el mundo ideal propuesto por Wagner en sus óperas.



Gual, El jardín de Klingsor. Las muchachas flores, 1904

Y fue en este estilo en el que trabajó al igual que Egusquiza y Fortuny y Madrazo la mayor parte de su obra plástica wagneriana, tal y como se observa en ejemplos como la realización de los plafones dedicados a *Tristan und Isolde* y *Parsifal* para la decoración de la sala de música de la *Asociación Wagneriana* de Barcelona ca.1904, o en el montaje de *Tristan und Isolde* en 1920.

Dos generaciones unidas por un nombre que no sólo les llevó a trabajar anecdóticamente la temática de sus óperas, sino que con ellos se formaliza esa renovación hacia la renovación no sólo en la pintura si no en el campo escénico y a concretar y singularizar la especialidad de las carreras de Gual y Fortuny Madrazo.

### 6.3. La recepción plástica de Wagner en España (1876-1914)

El nombre de Richard Wagner comenzó a sonar con fuerza en España a partir de la década de los setenta del siglo XIX, cuando se ofreció el primero de los estrenos operísticos con el *Rienzi* del Teatro Real de Madrid en 1876 y la recepción de la difusión de sus teorías artísticas y musicales principalmente por la prensa y en círculos elitistas de intelectuales como fue la constitución de la *Sociedad Wagner* en Barcelona en 1874. Las primeras imágenes iban apareciendo en la prensa y revistas ilustradas del momento como en *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística* o *La Ilustración Española y Americana* entre otras, en las que en un primer momento se publican reproducciones de la iconografía wagneriana surgida en el teatro de Bayreuth y que se difunde gracias a las nuevas técnicas de reproducción como el fotograbado. Del mismo modo, otro factor clave fueron los estrenos de sus óperas en los principales teatros líricos el Real de Madrid y el Gran Teatro del Liceo de Barcelona con obras como *Lobengrin*, *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Die Meistersinger*...

La presencia de la cultura alemana y lo alemán es un factor clave que contribuye a afianzar aún más si cabe la fascinación por Wagner y sus óperas. Por ejemplo intelectuales como Joan Maragall que realizó traducciones sobre Goethe, o el *Tristan und Isolde* de Wagner junto a Antoni Ribera o recibe la influencia de la filosofía vitalista de Nietzsche. También podemos tener presente las crónicas de Juan Fastenrath conocido hispanista y escritor desde las páginas de *La Ilustración Española y Americana* o el lugar privilegiado que se otorga a los músicos alemanes como reformadores principales de la música: Gluck, Beethoven y Wagner (tal y como se contempla en los plafones diseñados para la decoración de la casa de instrumentos Cassadó & Moreu realizados por Pau Roig en 1900, Barcelona), además del conocimiento de la lengua como instrumento para el acercamiento a la obra wagneriana de Joaquim Pena o Antoni Ribera, convencidos devotos de su música. Incluso la presencia de artistas alemanes contemporáneos con artículos en la prensa ilustrada frente a los franceses que eran mayoría es un hecho, como las noticias dedicadas a figuras como Arnold Böcklin con motivo de su muerte en la revista *La Lectura* de Madrid, 1902, o en *Juventut* de Barcelona en 1901 el mismo año que un artículo escrito por el alemán Hans Bethge sobre el pintor expresamente para el semanario *Pel & Ploma*; o artistas como Josep M. Sert que hace referencia en la misma revista sobre Böcklin en un artículo escrito con motivo de su fallecimiento. Aparecen revistas de efímera duración como la catalana *Futurisme*, Barcelona, 1907, que mostraba entre sus páginas una mayoría de artistas alemanes y centroeuropeos, como Franz von Stuck o Max Klinger entre otros, los mismos que vinieron a exponer a la *VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona* de 1911.

Alemania se contemplaba desde las últimas décadas del siglo XIX como un lugar para visitar y poder exponer y vender la obra de muchos pintores españoles que se acercaron hasta ciudades como Múnich o Berlín que ejercían de grandes capitales para el arte. Egusquiza viajaba por Múnich para sus transacciones comerciales cuando conoció de cerca la música de Wagner; José Benlliure, otro artista que se acerca a interpretar la iconografía wagneriana obtiene grandes premios en Múnich, Berlín, Dusseldorf o Viena con cuadros hechos para el mercado (sic.) como constaba en la noticia. O la ya mencionada medalla de honor del joven Mariano Fortuny y Madrazo obtenida en la Exposición Internacional de Múnich de 1896 con *Las muchachas flores* de la ópera *Parsifal*. Incluso cuando en 1907 los artistas catalanes ven caduco el modelo modernista sobrepasado por el decorativismo, las nuevas fórmulas noucentistas en las que comienza a trabajar Joaquim Torres García, pretendían: "...combatre l'excessiva influencia centroeuropea sobre l'art català i proposava

com a models la Itàlia renaixentista i, més enllà, l'art clàssic grec i llatí”<sup>4</sup>. También tuvo un papel fundamental en la relación de nuestros artistas con Alemania la ayuda ofrecida por la Infanta Paz de Borbón desde Baviera con los españoles, tal y como se puede observar en frecuentes noticias de la prensa del momento o en el caso particular del músico y director de orquesta Antoni Ribera, a quien logró introducir en los círculos musicales. Otro momento clave de esta recepción e influencia de la cultura alemana se produce con la irrupción de la filosofía nietzscheana a finales de siglo, en el que algunos de los artistas e intelectuales especialmente catalanes, se ven influenciados por las teorías del superhombre como el caso de Josep M<sup>a</sup> Xiró que incluso llega a realizar una obra como *Fantasia Nietzscheana* en 1901 o *La mort del sol* de 1903 bajo los parámetros de un simbolismo fantástico y épico, además de los artículos esgrimidos desde esa joven generación modernista de tendencias anarquistas y que escribían incendiarios artículos desde la tribuna de *Catalonia*.



Xiró, *La mort del Sol*, 1903, prueba fotográfica retocada

Pero el periodo clave del wagnerismo español se produjo con el estreno de una de sus obras más representativas, *Die Walküre*, que se produce en el año de 1899 en Barcelona y Madrid, siendo desde este momento aceptada su obra musical y sus teorías artísticas. A partir de este momento se populariza y caricaturiza al personaje y al rico universo plástico de sus óperas. En las revistas ilustradas y la prensa aparecieron caricaturas del compositor, de los personajes de sus óperas e incluso del público asistentes. Aparecen los primeros artículos en la prensa como los de Joaquim Pena en *Juventut* demandando un mayor respeto para el estreno de las óperas en el teatro del Liceo (escenografía, tramoya, cantantes, cortes

---

<sup>4</sup> Joaquim TORRES GARCÍA, “La nostra ordinació i el nostre camí”, *Empori*, n<sup>o</sup> 4, Barcelona, abril 1907, pp. 188-191.

en la duración de las óperas...) y lo mismo ocurría en Madrid con las críticas del wagneriano militante como fue José Borrell.

La segunda etapa en el wagnerismo español comprende desde 1899 a 1914 donde la aceptación es total, la identificación y traslación de la mitología nórdica y la popularidad alcanzada por el músico se expande a todas las capas sociales, dejando de ser un culto minoritario y elitista a pasar a llamar a las domésticas “walkyrias”. Wagner entra ahora en un periodo de mitificación popular. El *Modernisme* catalán hace suya buena parte del ideario artístico de la obra de arte total y se identifica el wagnerismo con el modernismo, además de en el caso catalán con la ideología nacionalista como demuestran buena parte de las críticas e ilustraciones aparecidas en la prensa como en *La Esquella de la Torratxa*, ¡*Cu-Cut!*, *Papitu*, *Juventut*... Gaudí y Wotan se mimetizan desde las páginas del monográfico sobre Wagner publicado en 1910 en las páginas de *La Esquella de la Torratxa*; la montaña de Montserrat será ampliamente relacionada con el Montsavalt del *Parsifal* de Wagner y así será interpretado por los artistas (Adrià Gual, Oleguer Junyent). En estos años se crean las asociaciones wagnerianas como la de Barcelona que se constituyó en octubre de 1901 en la conocida taberna modernista de *Els Quatre Gats* que desarrolló a través de nombres como Joaquim Pena, Antoni Ribera o Geroni Zanné una labor muy destacada en el desarrollo del wagnerismo en Cataluña.

En Madrid no fue hasta un tardío año de 1911 tras el estreno de *Tristan und Isolde* en el Teatro Real, cuando tuvo lugar la gran eclosión del wagnerismo constituida por los fervientes seguidores del músico como Félix Borrell, Agustín Lhardy y presidida por el Duque de Alba, que llegó en los primeros meses a tener un elevado número de socios, entre ellos conocidos artistas como el paisajista Aureliano de Beruete y Moret, convencido wagneriano. Por estos años las obras más identificativas con la estética del compositor se fueron estrenando y alternando con el resto de sus obras en la programación de los teatros líricos, desde *Tristan und Isolde* a *Der Ring des Nibelungen* y el esperado estreno en 1913-1914 (Barcelona y Madrid) de *Parsifal*.

Durante estos años muchos fueron los artistas que se acercaron a la obra wagneriana, afines o no a la música del maestro alemán y su influencia traducida a todas las artes. El núcleo valenciano con Cecilio Pla como artista y Vicente Blasco Ibáñez desde la literatura fueron muy receptivos a la interpretación de la obra de Wagner, pero también Antonio Muñoz Degraín, José Benlliure, Agustín Lhardy, Félix Borrell, Aureliano de Beruete (padre), Rubén Darío, Jacinto Benavente, Emilia Pardo Bazán, Ramón del Valle Inclán, Alexandre de Riquer, Joan Maragall, Geroni Zanné, Adrià Gual, Pau Roig, Josep Maria Xiró, Josep Clará, Julio Antonio, Josep M. Sert, Oleguer Junyent, Amalio Fernández, o los cosmopolitas Rogelio de Egusquiza y Mariano Fortuny y Madrazo se vieron atraídos entre muchos otros, por la enorme fascinación que provocó el genio de Leipzig, el músico alemán que traería hasta el Mediterráneo las brumas nórdicas.

Todos los artistas trabajaron estas obras sobre Wagner mayoritariamente bajo los parámetros del simbolismo, ofreciendo un nuevo lenguaje que influyó en las artes plásticas españolas y que ya se venía practicando desde los años ochenta en Cataluña y que, ahora, en el resto de España, tuvo una tardía incorporación. La exposición de Bellas Artes de 1904 celebrada en Madrid, da buena cuenta de esa repercusión que tuvo la influencia de Wagner en las artes y los artistas españoles, aunque la iconografía wagneriana no tuvo especial relevancia, tan solo se presentaron dos obras: una escultura de Lorenzo Collaut Valera

dedicada a *La canción de la primavera* del acto I de *Die Walküre* y un *Proyecto de monumento a Wagner* realizado por el arquitecto Francisco Roca y Simó, con los que obtuvieron medalla de tercera clase; sin embargo, si vemos cómo las obras más destacadas, todas premiadas con primera medalla son hijas indirectas del wagnerismo, como la obra presentada por Manuel Benedito sobre el *Canto VII del "Inferno" de Dante*, o el *Poema de Armida y Reinaldo* de Eduardo Chicharro, que a pesar de ser un ejercicio como pensionado enviado desde Roma, participaba de alguna manera del wagnerismo artístico: la relación entre la música de la ópera compuesta por Gluck, de la literatura basada en la *Jerusalem Liberata* de Torcuato Tasso, de las nuevas formas plásticas trabajado desde el simbolismo, o los ecos lejanos del jardín encantado de *Parsifal* y las muchachas flores y la Armida-Kundry como magas, hechiceras y encantadoras convertidas en mujeres fatales. La prensa de la época ya comenta de la musicalidad de esta obra:

“...Vea también el elegante, el poético, el primoroso tríptico de Chicharro, y admirará otra personalidad distinta, no tan vigorosa como Benedito... Cada cual elige el poeta que puede: Benedito interpreta a Dante; Chicharro a Torcuato Tasso. El primero más pictórico; el segundo más poético y aun diré que más musical. El tríptico de Chicharro merecía ser expuesto aparte, en un salón cortesano; merecía una audición, y bien fácil era realizar este pensamiento si aquí hubiese buen gusto y un teatro pequeño y una pequeña orquesta que supiera interpretar ante el tríptico la *Armida* del caballero Glück. ¿Qué opina de esto Santiago de Médices, digo Rusiñol? ¿No sería un espectáculo más agradable y más artístico que un almuerzo en los Viveros, una fiesta en que alguien leyese las áureas estrofas de la *Jerusalén*, y alguien ejecutase las áureas melodías de Glück ante las ninfas áureas de Chicharro...?”<sup>5</sup>.



Estas audiciones precisamente eran las que celebraban desde las *asociaciones wagnerianas* ofreciendo la interpretación musical de las óperas además de acompañarse de proyecciones con imágenes de las escenografías.

---

<sup>5</sup> “Pintura. Exposición de Bellas Artes de 1904. Las obras premiadas”, *Blanco y Negro*, nº 685, Madrid, 18 de junio de 1904.

### 6.4. *Wagnerismo versus Modernismo. La obra de arte total wagneriana y el modernismo catalán*

El caso catalán es del todo particular en la identificación con la recepción del músico alemán en el que Modernismo y wagnerismo en Cataluña van de la mano y ambos representan esa actitud vital, esa posición militantemente innovadora que reclamaba el grupo de jóvenes modernistas desde los años noventa. Adrià Gual como el gran receptor de lo wagneriano en Cataluña, como muchos otros artistas de su generación, se vieron inmersos en esta fiebre wagneriana que sacudía a la intelectualidad catalana desde aquellos primeros compases de Clavé en los Jardines de los Campos Elíseos de Barcelona el 16 de julio de 1862, con la *Marcha y coro del concurso de canto del Tannhäuser*. La revista *La España Musical* desde 1866 y la inicial *Sociedad Wagner* en 1874, con miembros destacados como Felipe Pedrell, Claudi Martínez Imbert, Antoni Opisso y más tarde la labor biográfica y de difusión de dos grandes figuras para el wagnerismo catalán como Joaquim Marsillach y José de Letamendi, pusieron los primeros cimientos de esta divulgación de la *música del futuro*. Esta etapa coincidía con la reivindicación identitaria aparecida en Catalunya bajo el nombre de la *Renaixença* que toma la obra de Wagner como emblema de reencuentro de un pueblo con sus raíces culturales. Pero una cosa es hablar de la recepción musical, practicada por un selecto grupo de intelectuales del todo minoritario frente a la tradición operística italiana y francesa de aquellos años, que analizar de qué forma llega la iconografía wagneriana a Cataluña y cómo fue recibida por los artistas para luego incorporarlas a su propio repertorio plástico y temático.

La recepción de la iconografía wagneriana en Barcelona tiene dos momentos claves al igual que en Madrid, aunque en el caso catalán fuese mucho más patente y destacado. Un periodo inicial de divulgación de la obra (1882-1899) marcado por los estrenos de las óperas románticas *Lobengrin*, 1882, en el Teatro Principal, *Der fliegende Holländer*, 1885, y *Tannhäuser*, 1887, en el Teatro del Liceo, en los que se observa una recepción gráfica de la obra del compositor (iconografía de sus óperas, leyendas que guardan relación con estas, retratos del músico, amigos, lugares claves del wagnerismo, etc.) realizados principalmente a través de la obra de artistas alemanes, mayoritariamente publicados en las principales revistas ilustradas entre la década de los ochenta y noventa como en *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística*, *Arte y Letras*, y la madrileña *La Ilustración Española y Americana*. La mayoría de imágenes se realizaban bajo los parámetros del realismo y las formas académicas —ampliamente representadas en las ilustraciones de artistas europeos—. Se publicaron numerosas noticias en torno a Wagner en fechas claves en la trayectoria artística del compositor como el estreno del ciclo de *Der Ring des Nibelungen* (El Anillo del Nibelungo) en 1876 en el Teatro del Festspielhaus de Bayreuth o sobre la última obra del compositor *Parsifal* en 1882, además de informar de su muerte en 1883 en Venecia. Estas ocuparon buena parte de la imaginación difundida a través de fotograbados que circulaban por las principales casas editoriales y cabeceras de diarios ilustrados, además de ser divulgados masivamente en el Festspielhaus de Bayreuth que, por aquellos años iniciales, se convirtió en una gran empresa de marketing en la difusión plástica de la obra del maestro: postales, álbumes de grabados, libros monográficos sobre su obra, lápices, corbatas y un sinfín de recuerdos que podían adquirir los más ávidos coleccionistas, como fue el caso de Joaquim Pena y dan buena cuenta los viajeros que se desplazan hasta allí, Rodrigo Soriano, Pompeu Gener.

Las primeras traducciones gráficas de la obra wagneriana no fueron obras originales de nuestros artistas, sino reproducciones de retratos del compositor, de escenas representadas

en el teatro de Bayreuth o reproducciones de las representaciones de las óperas del músico en el escenario del Teatre del Liceo efectuadas por dibujantes de los diarios y las revistas ilustradas. Nombres como el de Alexandre de Riquer, Jaume Pahissa, Josep Passos, Gómez Soler o Manuel Moliné encabezan una larga lista de autores que van a reflejar fielmente la estética de los artistas alemanes y, en especial, de las procedentes del Festspielhaus de Bayreuth que codificaban la iconografía aceptada y difundida por el círculo artístico cercano al compositor y a los Festivales.

Pero además de esta recepción plástica inicial, la actitud de los primeros artistas modernistas frente al fenómeno wagneriano fue la de una visión desprovista de todo trascendentalismo frente a la de la generación posterior, como cuando Rusiñol hablaba en sus críticas para *La Vanguardia* “Desde el molino”, haber visto un drama wagneriano caldeo del *Sar Péladan* y el comentario de un *Lohengrin* presenciado en la Ópera de París. Sin embargo, un año más tarde, el mismo Rusiñol perteneciente a esa generación de primeros modernistas, a su vuelta a Barcelona organizó las llamadas *Festas modernistas de Sitges* (cinco en total: 1892, 1893, 1894, 1897 y 1899), donde imitaba de alguna forma en clave humorística, las reuniones del grupo de los Rose + Croix francés o las “peregrinaciones” de los fanáticos wagnerianos a Bayreuth, tal y como daban buena cuenta los diarios. Y no hemos de olvidar que en la penúltima *Festa modernista*, la de 1897, se estrenó la primera ópera catalana con clara influencia wagneriana, *La Fada*, con música de Enric Morera y letra de Jaume Massó y Torrents. En otro momento clave para el inicio del modernismo artístico en Barcelona, que fue el de la exposición de Santiago Rusiñol, Ramon Casas y Enric Clarasó en la *Sala Parés* a su vuelta de París el 29 de octubre de 1890, se ofreció una fiesta original para la celebración del acto en las que: “*las notas majestuosas del Tannhauser (sic) llenaron el salón y emocionaron el alma los delicados contrastes de claro-oscuro, las suaves modulaciones que arrancaba el artista del difícil instrumento como quejas y suspiros de un ser animado y doliente. En medio de ese religioso silencio, las sublimes armonías de Wagner infundían al alma el íntimo deleite, en el cual tenían cabida todos los goces estéticos...*”. Otro lugar más emblemático aún, si cabe, del modernismo artístico catalán fue la taberna de *Els Quatre Gats*, inaugurada en 1897 y promovida por Casas, Rusiñol, Utrillo y regida por Pere Romeu; allí se ofrecieron múltiples actividades artísticas: exposiciones de pinturas, representaciones de marionetas y sombras chinescas, conciertos, etc. Fue allí mismo donde el 12 de octubre de 1901, sábado, se constituyó la *Associació Wagneriana*. La presencia de Wagner directa o indirectamente siempre está presente.

Pasado este momento inicial, se puede afirmar que la gran etapa del wagnerismo se dio entre (1900-1914), partiendo de 1899 como fecha clave tras los estrenos de *Die Walküre* y *Tristan und Isolde* en el Teatre del Liceu. La repercusión fue importante no sólo entre la joven generación postmodernista como Adrià Gual, Josep M<sup>a</sup> Xiró, Josep M<sup>a</sup> Sert, Joaquim Torres García, Oleguer Junyent, Feliu Elías o Lluís Masriera entre otros (pertenecientes a ese segundo momento del modernismo artístico catalán), además de entre el gran público. En estas fechas se produce esa especial simbiosis de wagnerismo-modernismo en la que se observa cómo los artistas más jóvenes integran esta iconografía en sus trabajos, demostrando una aceptación plena de la temática y de la teoría artística del compositor. Casi todos los ejemplos a citar se producen una vez iniciado el siglo, justamente en esos años inaugurales cuando el fervor wagneriano ha llegado a todos los rincones, desde las fiestas infantiles de disfraces a las que acuden niñas vestidas de Walkyria, a los carnavales donde era habitual encontrarse con disfraces de Wotan, Lohengrines y cabalgatas incluidas de las vírgenes guerreras wagnerianas, además de tantos ejemplos que podrían citarse. La

popularización se alía con la idealización más absoluta hacia la obra y hacia el compositor, como se nos muestra en una caricatura publicada en el semanario satírico *¡Cu-Cut!* en 1905 con motivo del estreno en Barcelona de su ópera *Der Meistersinger von Nürnberg* que obtuvo un gran éxito quizás debido a la cercanía en los personajes que pueblan esta comedia del compositor, la única de su catálogo.

Es por esto que se pueda llegar a la conclusión que Wagner se convierte en una figura importante del ideario modernista a través de estas premisas: del concepto global de la creación artística, la llamada *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total; bajo el prisma del catalanismo –identificado con la mitología nacionalista que bebía en las fuentes del Romanticismo expuesta por Wagner en sus dramas musicales–; con la recuperación de leyendas medievales; por su actitud de rebelión ante la sociedad que se transmite al anarquismo fin de siglo y la identificación con la clase obrera del momento; su ideario artístico con la condición del artista como héroe de los tiempos modernos, convirtiendo a sus correligionarios en partícipes de un cierto tipo de “religión”, donde Wagner era considerado como el gran Padre Redentor, como se puede comprobar con la incorporación al primer plano del wagnerismo, de la figura del musicólogo Joaquim Pena (1873-1944) que lleva a reverenciar la figura del músico y, sobre todo, desde la creación de la *Associació Wagneriana* (1901).

La pintura musical fue otra de las vías abiertas por el wagnerismo como la identificación que se hacía en la época de Joaquim Mir con la pintura wagneriana, por supuesto no de tema iconográfico, si no en la sugestión y aporte de la traducción música y pintura:

“...Y encara més coses den Mir, que aguanta a gran altura la seva reputació de paisatjista eminent per medi d’unes simfonies de colors que de primer entuvi fan perdre l’esma y després admiren, produint una impressió de cosa extraordinaria.

Jo no sé que opinen els wagnerians, però per mi la pintura den Mir, en la actual exposició, resulta pintura wagneriana, ab tot l’encís, tota la potencia, tota la poesia dels poemes wagnerians, que, com més se coneixen, més s’admiren...”<sup>6</sup>.



Joaquim Mir, *Vista de l'Aleixar*, 1907

---

<sup>6</sup> J. B. FÉCIT, Professor de Belles Arts, “Ninot y Coloraines. La Exposició de Belles Arts, del Círculo Artístico a la sala del costat”, *¡Cu-Cut!*, Any VI, nº 273, Barcelona, 8 agost 1907, p. 526.

Igualmente, la influencia de la plástica alemana y fundamentalmente del universo iconográfico exportado desde Bayreuth, se convirtió en el referente principal de la imaginería artística del wagnerismo catalán. Además de todo esto, se hablará de la regeneración de su música y de la idea de europeización de Cataluña frente al estado español; de los orígenes del teatro popular o del idealismo wagneriano, del que deriva el simbolismo plástico y literario:

“Però fins ara la cristallisació més trascendental que en l'art contemporani trobo d'aquest maridatge entre l'estètica i el argonautisme de la finalitat humana és l'obra grandiosa i divina de Wagner *L'Anell del Nibelung*. (...) Am Wagner la musica arriba a esser l'interprete de lo inevitable, i la manifestació és tant meravellosa i sorprenent que ls demés dramaturcs d'aqueste sigle (exceptualment l'Ibsen) queden com autors de putxinel·lis”<sup>7</sup>.

Sin entrar en detalles, entre los muchos ejemplos que pueden citarse de las premisas wagnerianas identificadas con el modernismo artístico a partir de 1900, uno de los más claros es quizás el del concepto de obra de arte total wagneriano aplicado a ejemplos de la arquitectura modernista como en el *Cercle del Liceu*, con su gran reforma de 1902 en esa voluntad decidida del presidente de la entidad de integrar grandes artistas del arte modernista catalán como Ramon Casas, Alexandre de Riquer, Gaspar Homar, Josep Pascó u Oleguer Junyent entre otros. O qué decir del trabajo del arquitecto Domènech i Montaner en la construcción del *Palau de la Música Catalana* (1905). Además de la relación con los espacios artísticos, esta idea de la obra de arte total también estaba implícita en otros muchos experimentos realizados a menor escala, como el de la creación de la *Sala Mervé* (1904) por Lluís Graner y Adrià Gual, en la que se ofrecieron espectáculos bajo el lema “Síntesis de todas las artes: cinematógrafo, más música, más declamación”; o el ejemplo posterior repitiendo este mismo esquema en los *Espectáculos y Audiciones Graner* en el Teatro Principal (1905-1907). De igual modo, la iniciativa emprendida por el músico modernista Enric Morera con el *Teatre Líric Català* (1901), donde se estrenaron obras líricas catalanas de autores modernistas como Enric Morera, Joan Gay, Joan Lapeyra, Enric Granados, Santiago Rusiñol, etc, se encuentra bajo los parámetros de la integración de las artes.

A partir de 1900 la realización de obras de temática wagneriana por los jóvenes modernistas van a dar el salto de las revistas ilustradas a la integración en obras arquitectónicas y alcanzarán también a las artes decorativas, aunque se debe matizar que los conjuntos decorativos u obras con esta particular iconografía van a ir ligadas a arquitectura de carácter eminentemente musical, desde ejemplos como la Casa de Música *Cassadó & Moreu* a la *Associació Wagneriana*, de las vidrieras del Cercle del Liceu al Palau de la Música Catalana o el propio Teatro del Liceo. Las temáticas elegidas para adornar estos conjuntos van a ser *Lohengrin* (1900), *Tristan und Isolde* y *Parsifal* (1903-1904), *Der Ring des Nibelungen* (1905) y *Die Walküre* (1905) y (1909), además de la iconografía del compositor. Después del estreno de *Parsifal* en 1914 y el estallido de la Primera Guerra Mundial el fervor wagneriano va a ser mucho menor, ahora un nuevo orden había entrado en la Europa de aquellos años.

---

<sup>7</sup> Jaume BROSSA, “A propòsit de *Pelleas et Melisanda*”, *Catalonia*, Barcelona, 15 octubre 1898, p. 239.

### 6.5. ¿Existió realmente una pintura wagneriana en España?

Realmente tras las reflexiones expuestas anteriormente y el ejemplo de esa especial vinculación wagnerismo-modernismo en Cataluña, la respuesta es del todo afirmativa. Y sí, efectivamente existió no una pintura wagneriana a la manera en que se expresaba Teodor de Wyzewa en su famoso artículo para la *Revue wagnérienne* francesa (1888), donde realizaba un análisis de las obras presentadas en el salón nacional de bellas artes, estudiando en qué forma la obra wagneriana estaba presente en las transcripciones musicales realizadas por Henrin-Fantín Latour o en la obra de Gustave Moreau y Puvis de Chavannes, que se convirtieron en los patronos del arte idealista-simbolista para el Sâr Péladan, líder del grupo de la *Rose + Croix*. Quizás los artistas españoles dejaron atrás por un momento la influencia que podía proporcionarles la iconografía de los artistas franceses como Fantín-Latour, Georges Rochegrosse o el más esotérico Gaston Bussiére quienes competían con grandes lienzos en las nacionales de arte con temáticas extraídas de las óperas de Wagner con una literalidad ajustada y un academicismo que en algunas ocasiones rayaba en el kitsch, como el enorme lienzo de Georges Rochegrosse, *Parsifal y las muchachas flores*, Musée d'Orsay, 1894, o las obras de Jean Delville, Aman Jean o Khnopff de temática wagneriana expuestas en los salones de la *Rose + Croix*.

En nuestro caso, contamos con los destacados ejemplos de Rogelio de Egusquiza, Mariano Fortuny y Madrazo y Adrià Gual que se identifican plenamente con el músico y descubren a través de su figura el arte idealista y simbolista, convirtiéndolos en artistas wagnerianos. Estos realizan no sólo una iconografía ajustada al estudio de los dramas y una interpretación libre de los temas, sino también reflexiones en torno a la renovación de la escena, campo en el que contribuyeron decisivamente. Las numerosas lecturas que les ofrecía el simbolismo artístico fue el camino plástico elegido por estos, donde además se unía la sacralización del arte como defendía el francés Péladan, que fue por la que se rigió Egusquiza al realizar sus trabajos sobre Wagner. Del mismo modo Mariano Fortuny y Madrazo realizó una asimilación de la obra del músico a través del simbolismo plástico con numerosas evocaciones a la interpretación de la naturaleza como elemento fantástico y potenciador de lo misterioso en la serie dedicada a *Parsifal*, y en la propia gesta de convertirse en un artista total. Y en esta misma línea actuó Adrià Gual, para quien la interpretación plástica de la obra de Wagner tenía que ser realizada bajo el tamiz del sintetismo idealista.

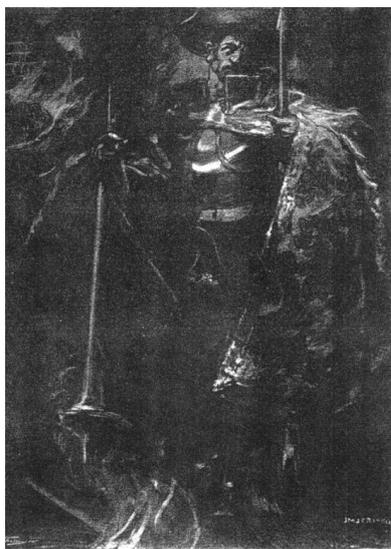
Por otro lado, Wagner representó para algunos artistas e intelectuales el mito del artista maldito y bohemio, quien luchó hasta su muerte por ver realizada su obra alejada del artificio y de las reglas académicas, tal y como Joaquim Torres García lo interpretó en *Historia de mi vida*, 1901, el pequeño cuento que escribió el músico alemán identificándose como el artista bohemio que termina muriendo solo, enfermo y pobre en un París que rechaza su revolucionario trabajo. Incluso el mismo compositor fue reivindicado desde el punto de vista de la religión del arte, donde el sacerdocio del artista, de la inspiración divina, del milagro del arte se unieron en la figura de Wagner para descubrir un nuevo mundo, tal y como lo interpretó el Sâr Péladan en su discurso inaugural de la primera de las exposiciones de la Orden de la *Rose + Croix* que tuvo lugar en la galería Durand-Ruel de París el 10 de marzo de 1892. Por estos años un joven Cecilio Pla elige a Wagner para situarlo junto a la figura de Dios Padre y Cristo y ofrecer culto al músico, en una pandereta realizada para un baile del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1892, coincidiendo con la inauguración de la orden de Péladan en París.



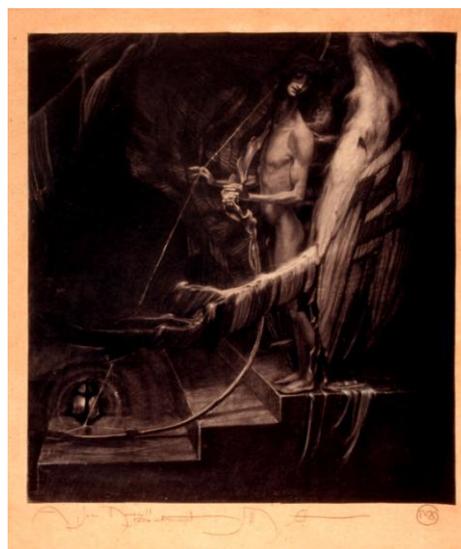
detalle

En su iconografía, totalmente identificable del músico alemán con boina como Lembach lo había retratado en varias ocasiones y nimbado, Cecilio Pla que también se unía a esta mistificación y santificación del músico que se produjo en las jóvenes generaciones, la de esa segunda generación de artistas nacidos en los años setenta y que encuentran en Wagner un maestro modelo de renovación artística.

Estos mismos artistas, sin contar con los ejemplos de los ilustradores de prensa que trabajaban sobre un tema impuesto como podía ser el caso de Eulogio Varela en las páginas de *Blanco y Negro*, Feliu Elías (Apa) en *Papitu*, Joan Junceda o Ismael Smith en *¡Cucut!*, Josep Passos en *La Ilustración Artística* y un largo etcétera, observamos cómo otros artistas reinterpretan las obras wagnerianas bajo unos nuevos parámetros, los del idealismo pasándolos por una lectura propia y alejada de las obras realizadas por los artistas alemanes, que se convirtieron en los modelos iconográficos impuestos desde Bayreuth. Este es el caso de las dos obras de Josep M. Sert, el *Wotan* quijotesco presentado en la galería *Parés* en 1902 al que identificaba con el personaje universal del perdedor, del idealista que lucha contra todo pronóstico por su ideal. O el enigmático y fascinante *Parsifal*, aguafuerte dedicado a Joan Maragall y probablemente realizado en 1900 tras su viaje a Bayreuth en el que Sert se acerca a los parámetros del simbolismo decadentista.



Wotan



Parsifal

Es curioso cómo incluso en los sectores wagnerianos más recalcitrantes, se tenía unos modelos canónicos de interpretación de la iconografía wagneriana, como las obras del alemán Franz Stassen tal y como teorizaba el insigne wagneriano catalán Joaquim Pena, alma máter de la *Associació Wagneriana* de Barcelona y a su vez promotor artístico. El propio Pena logró que diversos artistas trabajaran sobre la iconografía wagneriana a través de trabajos encargados para la propia asociación desde las cubiertas para partituras a los programas de conciertos, como Alexandre de Riquer, realizando la portada para la encuadernación de la partitura catalano-alemana de *Tannhäuser*, Adrià Gual, Josep Triadó y Joaquim Figuerola para *Lobengrin*, *Maestros Cantores* o *Tristan und Isolde* respectivamente, o la decoración singular de los plafones para la sala de música, realizados por Adrià Gual de tintes expresionistas pero primando el simbolismo sintético con los temas de *Parsifal* y *Tristan und Isolde* de fondo.

Hubo una pintura wagneriana claramente modernista en España, que en el caso particular de Cataluña tuvo quizás algo menos eco –sin contar con algunas excepciones– frente al predominio de las artes tridimensionales como ya se ha estudiado en otros capítulos con ejemplos como las vidrieras sobre el *Anillo del Nibelungo* realizadas para el Círculo del Liceo de Barcelona o las joyas y orfebrería de esta temática de la Casa Masriera entre otras. El arte simbolista en Cataluña vigente desde la década de los noventa del siglo XIX, se fue refugiando en las artes menores sin tener apenas presencia en las salas de exposiciones, casos contados como el *Wotan* de Sert presentado en la Sala Parès, 1902 o la escultura de Clarassó sobre el Hans Sachs de los *Maestros Cantores* en fecha desconocida en la misma galería. La iconografía wagneriana se hace visible en Cataluña y se integra en proyectos arquitectónicos públicos de la ciudad, Palau de la Música Catalana, Círculo del Liceo, frente a la iconografía wagneriana madrileña que permanece dentro del ámbito privado, por encargos realizados mayoritariamente por las clases altas.

Las exposiciones nacionales de bellas artes también encontraron un cierto eco de la moda wagneriana, aunque no podemos engañarnos que no tuvo la repercusión obtenida en los salones franceses, presentándose nombres menores. La idealización y sacralización de Wagner se conjuga en los círculos más beligerantes del wagnerismo militante, como podría ser el caso de Cecilio Pla que cuenta con obras de temática wagneriana que se alejaban del realismo anecdotista con el que trabajaba habitualmente en las ilustraciones para *Blanco y Negro* y que se postula bajo el paraguas de un simbolismo épico y efectista en su *Walkyria* de 1911. O el de un consagrado Muñoz Degraín que en una fecha tardía como 1914, realizaba varias versiones sobre la cabalgata de las walkyrias, donde la naturaleza indómita del paisaje granadino y esos colores vibrantes de luz, lo acercaban al simbolismo más impactante del panorama pictórico español.



Cecilio Pla, *La Walkyria*, 1910

Otros casos, los menos, responden a un programa impuesto como el extraordinario lienzo de Pau Roig sobre *Lobengrin*, 1900 para la casa de música Cassadó & Moreu o el *Lobengrin* de José Benlliure como Alegoría de la música en el Palacio de la Infanta Isabel de Madrid. Pero a pesar del encargo, los caminos hacia el simbolismo plástico eran la característica de ambas obras, Roig bebiendo de las fuentes del francés Puvis de Chavannes y Benlliure de una iconografía wagneriana segura basada en las ilustraciones del alemán Ferdinand Leeke.



No es cuestión de continuar ofreciendo ejemplos concretos, pero sí concluir que a pesar de que el wagnerismo fue una moda o mucho más que eso en el panorama plástico finisecular, conectó como ningún otro a los jóvenes artistas con las corrientes más vanguardistas del panorama europeo, en el que el simbolismo ocupó un lugar de honor encontrando un hueco entre los cuadros de género, la temática social y los orientalismos que frecuentaban la pintura de aquella época. El wagnerismo los llevó a la modernidad y muchos de ellos se situaron a un primer nivel de experimentación y renovación que sin el conocimiento de la obra wagneriana y su mitificación por el músico no sabemos si habrían evolucionado por este camino.