

Los dibujos wagnerianos de Egusquiza existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid

Patricia Carmena de la Cruz

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(UAM), Vol. V, 1993.

RESUMEN

Hacia 1876, la afición a la música y la literatura llevan al pintor de asuntos de género y retrato, Rogelio de Egusquiza (1845-1915), a entrar en contacto con el wagnerismo y entablar amistad con el compositor alemán Ricardo Wagner. A partir de ese instante, su vida y obra se transforman, dando lugar a una última etapa pictórica —más personal—, dominada por la iconografía wagneriana. Su obra —ajena al gusto imperante en España— sólo puede comprenderse por su estrecha vinculación al mundo francés y, muy especialmente, a la capital parisina, donde residió la mayor parte de su vida. Los dibujos presentados en el artículo, pertenecen a esta última etapa. Se trata de estudios realizados para los aguafuertes y la tercera y última serie de óleos de este tema que el autor donó a la Biblioteca Nacional de Madrid.

SUMMARY

Around 1876, Rogelio de Egusquiza (1845-1915) —a genre and portrait painter— was led by his love for music and literature to get in touch with wagnerism and became friend of the German composer Richard Wagner. From that moment on, his life and work were transformed, and he starts his last and most personal pictorial stage, which is dominated by Wagnerian iconography. His work —strange to the dominant taste in Spain— can only be understood in the context of his close linkage to the French world and specially the parisien capital where he lived most of his life. The drawings shown in this article belong to this last stage. They are a series of studies for the etchings and the third and last group of wagnerian oil-paintings, which he gave to the Biblioteca Nacional of Madrid.

EL WAGNERISMO EN ESPAÑA

Bayreuth, agosto de 1876. Todo un acontecimiento. Por primera vez se ejecuta el ciclo de *El anillo del Nibelungo* en el "Teatro de los Festivales". Entre los asistentes a la tercera representación se encuentra un joven pintor fran-

cés. Si su presencia había sido motivada un tanto por el azar, la impresión que le causará el espectáculo dará un giro vertiginoso a su trayectoria artística: Fantin-Latour se convertirá a partir de ahora en el pintor wagneriano por excelencia¹. No fue el único, sin embargo, en experimentar la poderosa atracción del festival. Wagner arrastraba

1 Hacia 1857-58, Fantin-Latour había entrado en contacto con los círculos musicales alemanes a través de su amigo Scholderer. Es aquí donde, seguramente, oíría por primera vez la música de Wagner, surgiendo ya entonces la idea de crear —a semejanza de la música del compositor alemán— una "pintura del porvenir". Este objetivo le llevará a fundar —junto a Legros y Sinet— la efímera "Société des Vrais Bons" (otoño de 1858). El grabado litográfico —como medio idóneo de expresión anímica— con los temas de fantasía e imaginación, comienzan a poblar su producción (envíos a los Salones entre 1863-1869). Entre éstos, la música de Wagner (*Tannhäuser*) se convierte en uno de sus primeros motivos temáticos (vid. Catálogo *Fantin-Latour*. Editions de la Réunion des Musées Nationaux. París, 1982, p. 145 y ss.).

Fue, sin embargo, su asistencia al Festival de Bayreuth lo que verdaderamente le impactó. Desde su primera composición (Primer acto de "El Oro del Rhin"), inspirada en dicho Festival (20-11-1876) y hasta 1899, se consagrará a la litografía de temas wagnerianos, siendo estos grabados la fuente de inspiración de gran parte de sus pasteles y de la totalidad de sus óleos (*Idem.*, pp. 271-72).

multitudes, e incluso la reciente guerra franco-prusiana con las poco consideradas declaraciones del "Maestro" hacia la nación francesa, no pudieran evitar que el "wagnerismo" se convirtiera en todo un fenómeno socio-cultural que haría de Bayreuth la nueva meca de peregrinación de fines del siglo XIX.

A España —si bien con cierta demora— llegó también el "wagnerismo". Durante la segunda mitad del siglo XIX, nuestros intelectuales más cosmopolitas fueron atraídos por la novedosa y polémica música del compositor alemán, siendo Barbieri quien introducirá en España sus primeras interpretaciones musicales en 1862 ("Marcha de Tannhäuser" programada dentro de los conciertos populares de los coros Euterpe, dirigidos por Anselmo Clavé). En Barcelona se inicia en 1866 la publicación de *La España Musical* que se convertirá en elemento divulgador y defensor por antonomasia del wagnerismo (en ella empiezan ya a entablarse acaloradas discusiones entre los defensores-detractores del músico alemán)², mientras que en 1873, Castro y Serrano (bajo el pseudónimo de "Un caballero español"), anima desde Viena al público español a conocer la *música del porvenir*³. A partir de 1876 (estreno de *Rienzi* en Madrid), podemos hablar ya de representaciones completas de la obra wagneriana en nuestro territorio.

No fue, sin embargo, sino hasta el fin de siglo cuando el wagnerismo se asentó definitivamente en España. La

figura de Wagner —asociada a la irrupción de la *modernidad*— fue vista siempre con recelo entre un público tradicional, amante de la ópera italiana. Hubo que esperar a la última década de la centuria para que se pudiera afirmar la exaltada pasión hacia el compositor alemán: los modernistas catalanes harían de Barcelona la ciudad wagneriana por excelencia, al tiempo que los conciertos de Mancinelli y la actividad de los "boticarios de Nüremberg", determinaron el asentamiento del fenómeno en la capital española⁴. De esta forma, lo que antes se repudió, cobra ahora fuerza precisamente en el momento en que en Europa comienza a declinar la atracción por el tema. La inmediatez del cambio de gusto suscitaba comentarios como los de Durand-Vignau para quien "El triunfo de Wagner ha sido idéntico al fenómeno electoral español, que de la noche a la mañana convierte a la nación de sagastina en silvelista; con Bretón se injuriaba a Wagner y con Mancinelli se le idolatró"⁵.

De hecho, el efecto de lo "wagneriano" en España —exceptuando el área catalana— fue efímero, y su significación estética mal comprendida en la mayor parte de las ocasiones. Es por ello que no contamos con una tradición que, como la simbolista francesa, viniera a adueñarse de sus imágenes musicales, siendo excepcional la presencia de una pintura figurativa wagneriana en el ámbito español como la de ROGELIO DE EGUSQUIZA⁶ que solamente cabe explicar por su estrecha vinculación a la capital francesa.

² Aspectos citados en la tesis de Alfonsina JANÉS I NADAL, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona, 1983. A diferencia del resto de España, en Cataluña arraigaría y se difundiría con gran rapidez el wagnerismo. Como señala la citada autora, en 1874 se crea en Barcelona una "Sociedad Wagner" que se cartea con el compositor y desde donde se divulga mayormente el credo wagneriano a través de dos figuras claves como Letamendi y Marsillach. Dentro de los estudios relativos a la influencia del wagnerismo en el área catalana, resulta significativa la recopilación de escritos wagnerianos realizada por Ediciones del Cotal (*Wagner i Catalunya. Antologia de textos i grafics sobre la influencia wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona, 1983.). Cabe destacar, igualmente, el gran desarrollo que este tema ha experimentado en el área de los estudios musicales y de las artes gráficas (vid. artículo de PILAR VÉLEZ, "Imagen gráfica de las Asociaciones musicales del Modernismo Catalán", *Fragmentos*. Madrid, 1986, pp. 38-55, así como *El Modernismo* (exposición celebrada en el Museu d' Art Modern, Parc de la Ciutadella, Barcelona, 10-10-1990/13-1-1991), especialmente el T. I (artículos de Xosé Aviñoa, Ana Muntada y Teresa M. Sala, pp. 119-163), ambos con abundante bibliografía al respecto.

³ Vid. *La Ilustración Española y Americana*, 8 de diciembre de 1873 ("Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena (XIII). WAGNER", pp. 742-44).

⁴ A Madrid llegó también el wagnerismo. Si bien el fenómeno careció de la resonancia que obtuvo en el ámbito catalán, no por ello dejó de tener su importancia. La música fue uno de los componentes más característicos del Madrid de la Restauración (vid. Catálogo *La época de la Restauración*. Madrid, 1975, pp. 31 y ss., donde se describe el "Panorama musical" existente entre 1868 y 1902), y los conflictos entre las posturas de los wagneristas—antiwagneristas, contribuirían a dar forma a toda una época caracterizada por los altercados "partidistas". El director italiano Luigi Mancinelli, fue el que dió a conocer y contribuyó a implantar el género wagneriano en Madrid durante las tres temporadas que se desarrollaron de 1890 a 1893. Al frente de los propagadores y fervientes "wagnerómanos" se hallaba el farmacéutico Félix Borrell. La trastienda de su botica se convirtió en uno de los puntos comunes de reunión de los partidarios de Wagner, determinando el apodo de los mismos a raíz de los altercados que se produjeron en el Teatro Real en 1893. (vid. DURAND-VIGNAU, "El wagnerismo en España", en *Recuerdos de España*. San Sebastián, 1892; FÉLIX BORRELL, *El wagnerismo en Madrid*, Madrid, 1912; JOSÉ BORRELL, *Sesenta años de música (1876-1936)*. Ed. Dossat, s. f., R. SALVAT C., *La música del presente (estudio filosófico-musical del wagnerismo)*, Barcelona, 1892).

⁵ DURAND-VIGNAU, *op. cit.*, p. 54. El maestro Bretón dirigía las audiciones de la Sociedad de Conciertos. Mancinelli le sucedería en el cargo en la temporada que se abre en el año 1890, ofreciendo un programa que —como ya señalamos— pretendía dar a conocer el género wagneriano en Madrid.

⁶ ROGELIO DE EGUSQUIZA Y BARRENA (Santander, 20-7-1845/ Madrid, 10-2-1915).

Procedente de una familia acomodada, desde temprano siente una inclinación hacia la música —que le inculca su madre— y la pintura. En 1859, presenta a una exposición local el cuadro *La Virgen del Rosario*. Al año siguiente marcha a París a completar su educación, viajando como acompañante de su padre en un viaje de negocios por Inglaterra, Bélgica, Holanda y Alemania, en 1862. A partir de ese momento se dedica por completo a la pintura bajo la dirección de su primer maestro León Bonnat (ingresa como discípulo en su taller en 1866). Sus primeros cuadros siguen las líneas distintivas trazadas por la tradición española (*El herido*, *Un filósofo*, *Disputa de D. Quijote y el cura en casa de los duques*, *Miguel Angel postrándose delante del cadáver de Vittoria Colonna*, *La jura del príncipe Carlos en Valladolid*,...). Instalado en París, aprende la técnica del grabado de Bonnat. La atracción que comienza a sentir hacia Fortuny, le lleva a abandonar el género de la pintura hasta entonces desarrollado. Regresa a Santander (*Retrato de caballero en un paisaje* —1874—, donde aparece ya una pinclada más suelta). Al finalizar el año, marcha a Ita-

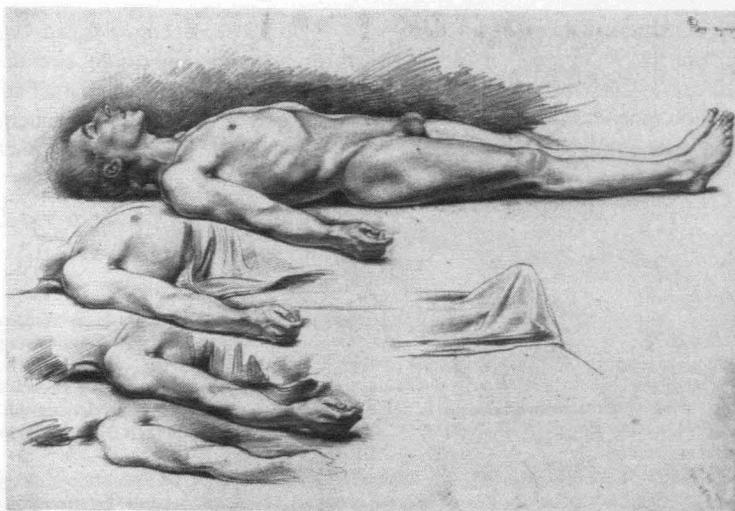


Fig. 1.—N. 313, B. 3642. (*Tristán e Isolda*).

EL WAGNERISMO DE EGUSQUIZA

Aunque nacido en Santander (1845), un carácter cosmopolita perfilará su personalidad, siendo la presencia de lo francés la que ya desde unos primeros momentos defina su educación. El propio Egusquiza en la primera entrevista que mantuvo con Wagner pone de relieve ese desinterés por los asuntos referentes a España que tanto sorprenderán al compositor:

"Volvió la conversación de nuevo sobre París con motivos concernientes a los reflejos de la obra wagneriana en dicha ciudad; pareció fastidiar al Maestro tanto hablar de Francia, y así, interrumpiéndome vivamente, me replicó: "Vous nous parlez toujours de Paris... parlez nous de l'Espagne". Lógica que me desconcertó, y le contesté que habiendo salido muy joven de mi patria, poco podía contar de allí; que me había educado en París, adonde me llevó mi padre para que me perfeccionara en la pintura,

por cuyo arte sentía gran entusiasmo, y allí tuve ocasión de oír por primera vez los fragmentos musicales de sus obras"⁷.

Así, si sus primeros derroteros artísticos lo ligaron a la trayectoria característica desarrollada por los pintores españoles en París y Roma, sus inquietudes personales no lograron verse satisfechas sino a través de los contactos que estableciera dentro del medio parisino.

La afición por lo musical había despertado en él desde su infancia a instancias de su madre, y no es de extrañar que en París, donde "lo wagneriano" comenzaba a aparecer como respuesta a la nueva tabla de valores propuesta por las filosofías vitalistas, se determinara el cambio de rumbo de la pintura del santanderino. Hacia 1876 —fecha clave, como hemos visto, para la difusión del credo wagneriano—, Egusquiza decide seguir la estética de Schopenhauer, propugnada por el músico alemán, "viviendo para la pintura y no de la pintura"⁸. Será, no obstante,

lia (asiste a las clases de dibujo de la Academia Española). Viaja a Venecia, donde se hace continuador de Raimundo de Madrazo como antes lo fuera de Fortuny. Egusquiza triunfa y viaja. Sus cuadros de género invaden los mercados de Italia, Francia, Inglaterra y E.E.U.U. (como "pintor de asuntos de género y retrato" se define Egusquiza ante Wagner en la entrevista que mantuvo con éste en 1879). Su afición a la música y la literatura le llevarán, sin embargo, hacia 1876, a entrar en contacto con la filosofía wagneriana. Aún realizará, no obstante, pequeños cuadros como *El Concierto de familia* (Exposición Universal de París, 1878). El seguimiento y entrevistas con Wagner (Bayreuth, 1879/ Venecia 1880/ Berlín, 1881/ Bayreuth, 1882), le llevan a desarrollar una nueva concepción del arte más personal, ligada al credo del alemán. Desde 1882, no vuelve a exponer pintura de género en la galería G. Petit, adoptando a partir de ahora una estética simbolista. La guerra del 14 le obliga a abandonar París. Su establecimiento en España vendrá acompañado de una serie de donaciones que se repartirán, esencialmente, entre su tierra y la capital. Su muerte (1915) pasará prácticamente desapercibida sin dejar sentir su eco en la prensa española. (De entre la escasa bibliografía existente referente a Egusquiza, sigue siendo fundamental para su estudio la biografía que de éste realizara AURELIANO DE BERUETE Y MORET (*Rogelio de Egusquiza pintor y grabador*. Madrid 1918). La llamada de atención hacia el olvido al que había quedado relegado este autor, fue dada por SONIA BLANCO GRASSA ("Un pintor cántabro injustamente olvidado: ROGELIO DE EGUSQUIZA". *Revista de Santander para la familia montañesa*. Santander, 1983).

El entusiasmo wagneriano de Egusquiza sería transmitido a Coco Madrazo y sobre todo a Mariano Fortuny y Madrazo ("Notre ami Egusquiza, en tant que peintre et musicien, voulut se rendre à Bayreuth et en rentra complètement transformé et fasciné. Il n'entendait et ne voyait plus que des harmonies simples, de lignes sévères, des intonations grises et austères. Pendant cet hiver-là, il ne fit que me rabâcher les mythes et les héros de la tétralogie. Jeune adolescent, je me trouvai complètement immergé dans ces fantaisies", citado por ANNE-MARIE DESCHODT, *Mariano Fortuny. Un Magicien de Venise*. Editions du Regard, 1979, así como por SILVIO FUSCO y SANDRO MESCOLA ("Entorn i dimensió de Mariano Fortuny" en *El Fortuny de Venecia*. Museu Textil de la Indumentaria. Desembre 1984-Gener 1985, p. 21). La relación Egusquiza-Fortuny aparece igualmente señalada en el libro de GUILLERMO DE OSMA, *Mariano Fortuny: his life and work*. Aurum Press. London, 1980, p. 46).

⁷ AURELIANO DE BERUETE Y MORET, *op. cit.*, p. 16. (cursiva nuestra).

⁸ *Idem.*, p. 14.

como para Fantin-Latour, la asistencia a uno de los festivales (Munich, septiembre de 1879), la que le cause una honda impresión⁹, trasladándose a Bayreuth para conocer personalmente a Wagner, con quien simpatizaría manteniendo posteriormente otras tres entrevistas¹⁰.

A partir de entonces, su "wagnerismo" se acentúa. Intima con miembros del círculo de Bayreuth¹¹ o con los españoles que comienzan a ser atraídos por "la música del porvenir"¹² y, cuando a la muerte de Wagner (1883) los redactores de las *Bayreuther Blätter* decidan publicar un

⁹ Hemos subrayado el paralelo existente entre dos artistas como Fantin-Latour y Egusquiza. El modo de aproximarse a la iconografía wagneriana, sin embargo, difería entre ambos. Si Wyzewa hizo de Fantin "el pintor wagneriano por excelencia" ("Peinture wagnérienne. Le Salon de 1885", *Revue Wagnérienne*, 8 Juin 1885, pp. 154-56) y como tal sería consagrado en los cenáculos simbolistas, lo cierto es que el artista nunca quedó satisfecho con este calificativo, justificando la elección de temas wagnerianos en sus obras en función de su carácter poético. Este —señala José Francés— es el rasgo que le hace diferenciarse de Egusquiza quien "confiesa y se enorgullece de la plenaria sumisión espiritual a Wagner y al wagnerismo" (vid. "Una obra notable: Rogelio de Egusquiza", *El Año Artístico*, diciembre 1918, p. 374), llegando a hacer de lo wagneriano en su obra un trasunto verdaderamente obsesivo.

¹⁰ En Venecia —septiembre 1880—; Berlín —mayo 1881— y Bayreuth —julio 1882— (A. DE BERUETE, *op. cit.*, pp. 14 y ss.). Más que con los músicos, Wagner prefería relacionarse con los científicos, pintores,... como él mismo señala en su "Esbozo autobiográfico" (1843), en RICHARD WAGNER, *Escritos y confesiones*. Edit. Labor. Barcelona, 1975, capítulo III, p. 104.

¹¹ A raíz de la representación de la *Tetralogía* en 1876, Antoine Lascoux organiza "Le Petit Bayreuth", constituido por intelectuales admiradores de la obra wagneriana (entre éstos se hallaban Léon Leroy, Vicent d'Indy, Gabriel Fauré, o el director de orquesta Charles Lamoreaux (*Fantini-Latour*, *op. cit.*, p. 272), éste último —gran amigo de Egusquiza— llevaría la dirección de las veladas musicales celebradas en el domicilio parisino del pintor (A. DE BERUETE, *op. cit.*, p. 27).

¹² Así los "wagnerómanos" catalanes Marsillach y Letamendi:

Joaquín Marsillach y Lleonart (Barcelona, 1-3-1859/ Caldetas (Barcelona), 11-8-1883) era hijo de un prestigioso cirujano. Estudió medicina con D. José de Letamendi (1828-1897) a quien transmitiría su entusiasmo wagneriano. A los dieciocho años, aparecen los primeros síntomas de la enfermedad (tuberculosis) que ocasionaría su muerte temprana. Marcha a Suiza para recibir una cura, siendo aquí donde entrará en contacto por primera vez (conciertos del Parque Inglés —Ginebra—) con la música de Wagner. El "impacto" causado por ésta le lleva a conocer más en profundidad su obra (recorre las ciudades más filarmónicas, asiste a importantes audiciones musicales, estudia las partituras del maestro y las obras de sus comentaristas,...), convirtiéndose, a su regreso a España, en uno de los más celosos propagadores del credo wagneriano. Es ahora cuando inicia su actividad como crítico musical, en un momento en el que van apareciendo los enfrentamientos entre los defensores de la ópera italiana y los de la "música del porvenir". Lo que nos interesa destacar dentro de la biografía de este autor, es la realización del libro *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*. Texeido y Parera, 1878, una de las primeras biografías escritas en Europa acerca del compositor alemán. En 1880, sería traducida al italiano por Filippo Filippi y publicado en Milán con notas y comentarios del traductor. El prólogo del libro, realizado por Letamendi, sería publicado en las *Bayreuther Blätter* y muy elogiado por Wagner. Se inicia así una estrecha relación con los miembros del "Círculo de Bayreuth". Su actividad periodística se intensifica, colaborando en diversas revistas (tanto catalanas como madrileñas) y realizando numerosos viajes. A través de éstos, llega a conocer personalmente a Wagner y, en su segunda estancia en Bayreuth, con motivo del estreno de *Parsifal* (julio de 1882), conoce a Egusquiza por mediación del músico alemán (A. DE BERUETE, *op. cit.*, p.19). Publica numerosos artículos vinculados a la música wagneriana. Al regreso de uno de sus viajes, disponiendo de precaria salud, se retira al pueblo de Caldetas donde morirá pocos meses más tarde que el propio compositor alemán (13-2-1883). (vid. JOAQUIM PENA, "En Joaquim Marsillach" (conferencia dada el 9-10-1903, recogida en el libro *XXV Conferencias donades a l'Associació Wagneriana*. Barcelona, 1908 y recopilada en el libro *Wagner i Catalunya*, citado); véase también la obra citada de Alfonsina Janés i Nadal; varios datos biográficos son recogidos en el estudio literario de uno de sus relatos llevado a cabo por CAROLYN RICHMOND ("Las dos cajas de Clarín y otras dos de Marsillach: una fuente literaria desconocida". Reprinted from *Hispanic Review*, Vol. 52, N. 4, Autumn, 1984).

José de Letamendi y Manjarres (Barcelona, 11-3-1828/Madrid, 6-7-1897). De origen humilde, consigue progresar en el campo de la medicina llegando a obtener la cátedra de anatomía en la universidad de Barcelona (1857) y, en 1878, la de patología general de San Carlos, lo que determina su traslado a Madrid, donde vivirá a partir de entonces. Fue un gran humanista que consagró su vida al estudio y a la enseñanza. Llevado por su insaciable sed de conocimientos cultivó una variada gama de disciplinas (fue médico pero también destacó como escritor, músico, poeta y pintor —vid. CARLOS REYERO HERMOSILLA, "Las pinturas del gran anfiteatro del Colegio de San Carlos en Madrid" en "Varia", A.E.A. 1986, N. 234—). Nos interesa subrayar, especialmente, la faceta musical "wagneriana". A instancias de su discípulo Marsillach, escribe el prólogo para su obra acerca del compositor alemán que se publicaría en las *Bayreuther Blätter* (septiembre 1878). La entusiasta recepción de su escrito, determinará una estrecha relación con los círculos wagnerianos. A la muerte de Wagner, escribe el artículo "Juicio postrero de Ricardo Wagner" en la revista catalana *Hojas musicales y literarias* (mayo 1883) y, en el número especial internacional dedicado al músico (*Bayreuther Festblätter*), representa (junto con Egusquiza) a España con su artículo "La música del porvenir y el porvenir de mi patria" (que sería traducida al alemán en las *Bayreuther Blätter*). En 1885, nuevamente publica en las *Bayreuther Blätter* un artículo ("Una clausula negativa del testamento de R. Wagner"), seguida de un comentario del Barón de Wolzogen). Tuvo gran amistad con Egusquiza, aunque —debido a sus dolencias (de los diecinueve años que pasó en Madrid, puede decirse que pasó dieciséis enfermo)—, nunca pudo realizar su deseo de ir a visitar con éste personalmente a Wagner. (De entre la extensa bibliografía existente sobre Letamendi, podemos citar como más representativos los estudios biográficos realizados por sus colegas LUIS COMENGE y FERRER (*Boceto del Dr. D. José de Letamendi*. Madrid, 1893) y ÁNGEL PULIDO y FERNÁNDEZ (*Datos para la biografía del Dr. Letamendi y Manjarres*. Madrid, 1898), así como las *Obras completas de José de Letamendi*, publicadas en cinco tomos (Madrid, 1899-1907) por su discípulo el Dr. Forns).

Este creciente entusiasmo que suscita el wagnerismo entre los españoles que se desplazan a Bayreuth, es comentado por Chamberlein en el prólogo a la edición catalana de su libro *El drama wagneriano*, donde relata su primer encuentro con éstos: "...Tenía devant per devant à n'en Joaquim Marsillach ab alguns de sos amichs, y per vehí á Roger d'Egusquiza, acompanyat també de varis compatriotas. Resumint, me trobava en mitj de la unió internacional, dins d'una illa espanyola y me trobava á gust. L'entusiasme d'aquest homes —alguns d'ells esvedinguts á causa d'aixó mos amichs— tenia l'escalf vibrant del mit-jorn, però llur independència masclera restava intacta y altívola. En ells hi havia una armonía entre la admiració emocional que no he trobat masses vegades; y mercès á semblant armonía, llur entusiasme per l'obra de Wagner era magnífic, sens que per'xó perdessin may l'equilibri. Aytal actitud me fou - y encara m'ho es profundament simpática, y desde llavors he cercat sempre a Bayreuth la companyia dels espanyols y he sostingut ab ells continua correspondència sobre las questions d'art y de estética" (Houston STEWART CHAMBERLEIN, *El Drama Wagneriá*, traducció de Joaquim Pena. Barcelona, 1902).

Fig. 2.—N. 314, B. 3643. (*Tristán e Isolda*).

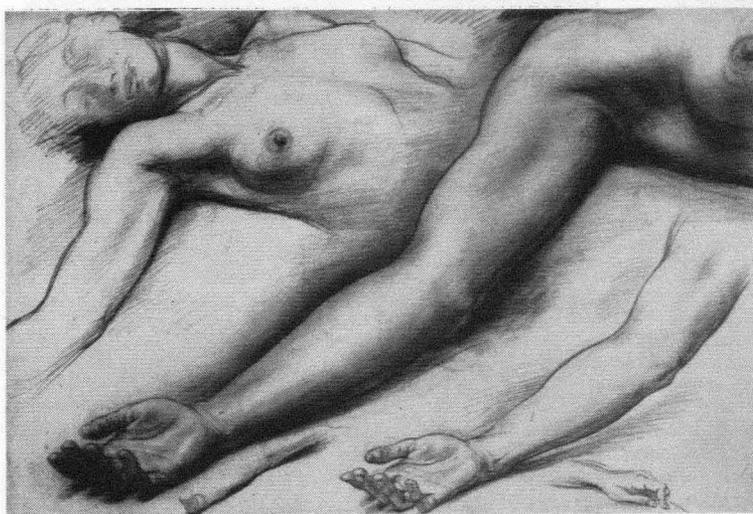
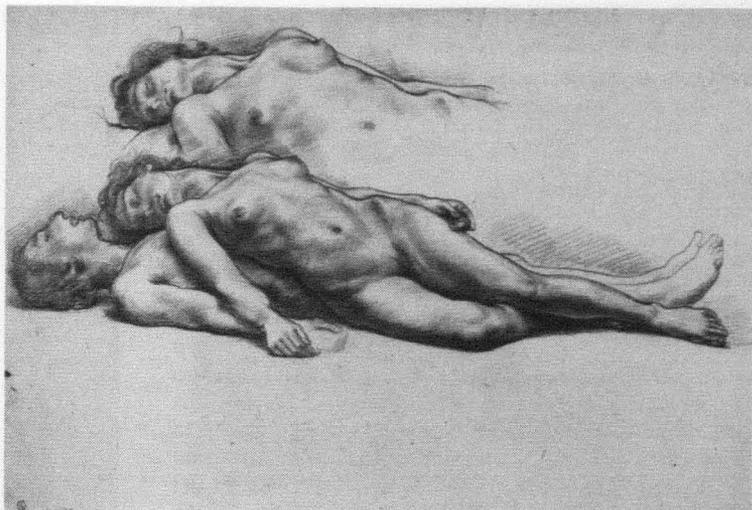
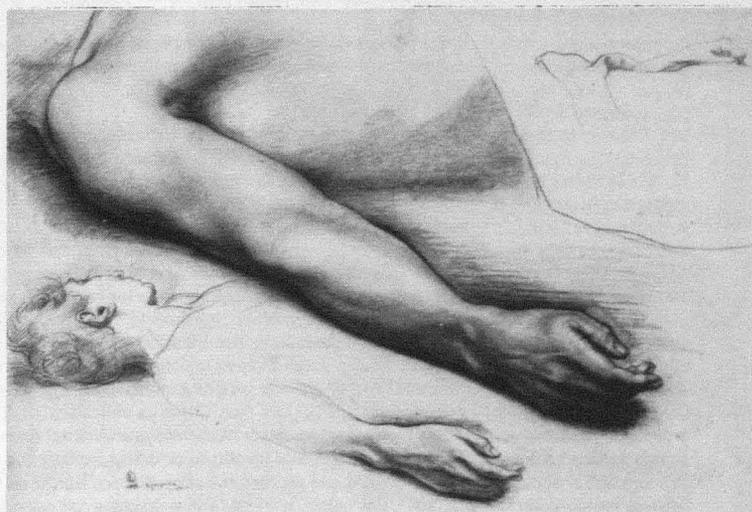


Fig. 3.—N. 315, B. 3644. (*Tristán e Isolda*).

Fig. 4.—N. 316, B. 3645. (*Tristán e Isolda*).



número conmemorativo internacional a la memoria del Maestro, será Egusquiza quien figure como representante artístico español del homenaje¹³. La vida y la producción del artista se transforman, absorbidos por la figura del músico alemán. Su gran estudio parisién (rue Copernic, 32) decorado en estilo Luis XVI, pasa a convertirse en austero refugio carente de ornatos, con paredes oscuras y lisas, mobiliario indispensable y un torno que comunica con la cocina proporcionándole un total aislamiento. En este peculiar marco será donde realizará sus series wagnerianas¹⁴.

Es ahora cuando comienza a desarrollar su nuevo estilo pictórico¹⁵, extraño a las corrientes españolas pero que conectaba muy directamente con los ideales estéticos del músico alemán. Los formatos se vuelven grandes, la línea suelta, vibrante... expresión de ese sentimiento vital tan opuesto a la preocupación formal y preciosista del "tableutin" francés. Comienza la realización de un gran número de dibujos para una serie de cuadros wagnerianos de los que expondrá en París, a fines de siglo, *Tristán e Iseo*. Descontento de esta primera serie "falta de color", y por consejo de Bonnat, la destruirá. Lo mismo ocurriría con la serie siguiente, siendo finalmente la tercera la que expondría en la Société National des Beaux-Arts (París) con gran elogio de la crítica¹⁶. Durante todo este tiempo, el *misticismo wagneriano* de Egusquiza se intensifica,

atrayéndose las simpatías de Sâr Péladan quien le acogerá en su peculiar y "selecto" Salón Rose+Croix¹⁷, en cuyos conciertos musicales Wagner constituiría el "plato fuerte". Paralelamente a su actividad pictórica, desarrollaría la del grabado al aguafuerte (en la Exposición Universal de París de 1900 participaría con una serie de éstos que le valdrían la Medalla de Plata¹⁸), y el modelado (bustos de Wagner). Toda esta colección "wagneriana" quedó dispersa por nuestro territorio a través de distintos legados que el autor realizó a diversas entidades.

LOS DIBUJOS WAGNERIANOS DE EGUSQUIZA*

Uno de los beneficiarios del legado Egusquiza fue la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid (actual Servicio de Bellas Artes). Diecinueve fueron los dibujos donados por el autor¹⁹, todos ellos estudios preliminares para sus composiciones de tema wagneriano (centrados en torno a *El Anillo del Nibelungo*, *Parsifal* y *Tristán e Isolda*). Los dibujos se encuentran realizados sobre papel de gran tamaño, blanco o de color (azul claro y amarillo oscuro) con la tradicional técnica francesa de *les trois crayons* (lápiz negro —fino y carbón—, lápiz rojo —sanguina— y tiza blanca —clarión—), predominando en éstos los estudios de desnudo y ropaje (reflejo de

¹³ En el homenaje figura con el dibujo "Amfortas" (*Bayreuther Festblätter in wort und bild: Gesammelte Beiträge deutscher, französischer, belgischer, schweizerischer, spanischer, amerikanischer und italienischer Schriftsteller und Künstler mit Facsimiles aus den Original-Partituren Richard Wagners*. Zum Bester der Bayreuther Festspiele herausgegeben von der Central-Leitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines. München, 1884-86, p. 51) acompañando al texto del Dr. Letamendi, "La música del porvenir y el porvenir de mi patria". Entre los artistas que figuraron en este homenaje, podemos citar, entre otros a los alemanes Franz von Lenbach y Max Klinger, el suizo Arnold Böcklin, el americano John Sirgent Sargent ó los franceses Charles Toché y Fantin-Latour.

Egusquiza, aunque residente en París, mantuvo una estrecha conexión con el Círculo de Bayreuth. Fue el único español, junto con Letamendi, que escribió para las *Bayreuther Blätter* (un artículo referente al alumbrado en la escena "Ueber die Beleuchtung der Bühne", Juni, 1885, pp. 183-86) y al que la *Revue Wagnérienne* —como artista— dedicó algún comentario.

¹⁴ A. DE BERUETE, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵ No volvió a exponer en la Galería G. Petit obras de género desde 1882. Su obra simbolista quedaría, sin embargo, ligada al contexto francés: en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes españolas, sólo expuso por estas fechas "retratos" (1887/1906).

¹⁶ A. DE BERUETE, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷ Philippe Jullian señala las declaraciones de Peladan a este respecto: "Monsieur de Egusquiza alone has understood how Wagner and his "leit-motiven" could carry on Delacroix's passionate art. One day he will unveil the astonishing fruit of his mysterious labours. His vocation as a great painter was determined at Bayreuth, as was my genius as a tragedian" (Jullian, Philippe, *Dreamers of Decadence*, London, 1971, p. 143; citado por Guillermo de OSMA, *op. cit.*, nota 17).

¹⁸ Vid. *Exposición Universal de París de 1900. Catálogo de los Expositores de España*. Madrid, 1900, p. 42 (en la Clase octava —"Grabados y litografías"— figuran tres grabados al aguafuerte: "Kundry", "Ricardo Wagner" y "Amfortas"). Esta medalla de plata le supuso el alcance de la Legión de Honor en París y ser correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (vid. Archivo de la Academia, signatura 101-1/5).

* Agradezco las facilidades prestadas para el estudio de los dibujos al Servicio de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid, especialmente a su directora Dña. Elena de Santiago. La numeración (N) de nuestra clasificación se corresponde con la de este servicio (*Mesetón 14. Caja 2*). Le sigue a ésta la establecida por Barcia (en su *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, 1906), que en adelante indicamos con su inicial (B), exceptuando los cuatro dibujos que el autor dejó sin numerar (s/n). Hemos mantenido el carácter descriptivo de los títulos de las obras siguiendo, igualmente, el utilizado por el Servicio de Bellas Artes. A éste añadimos —cuando no aparece apuntada por el propio artista en la obra— la identificación del personaje tratado. En el caso de verse imposibilitada esta identificación, el dibujo queda adscrito a uno de los tres grandes bloques temáticos apuntados (*Tristán e Isolda*, *El Anillo del Nibelungo* y *Parsifal*), en función de sus mayores afinidades con éstos. Tras el título de la obra, exponemos el soporte, procedimientos y medidas del dibujo, anotando finalmente las firmas ó inscripciones autógrafas que aparecen en éste. Como ya indicamos, todos estos dibujos son estudios realizados para los aguafuertes y óleos de tema wagneriano. Sus motivos responden a momentos cruciales del drama en los que se revela el conflictivo mundo interior del personaje donde el autor trata de plasmar el momento tratado en el drama musical con toda su autenticidad.

¹⁹ Primeramente, donaría los cuatro dibujos que no fueron numerados por Barcia en el catálogo citado. Vid. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (enero-junio 1902, p. 507). Los quince restantes serían donados con posterioridad (*Idem.*, 1903, p. 311).



Fig. 5.—N. 308, S/N. (*El Anillo del Nibelungo*: "El Oro del Rhin": "Wellgunde").



Fig. 7.—N. 310, S/N. (*El Anillo del Nibelungo*: "El Oro del Rhin": "Flosshilde").

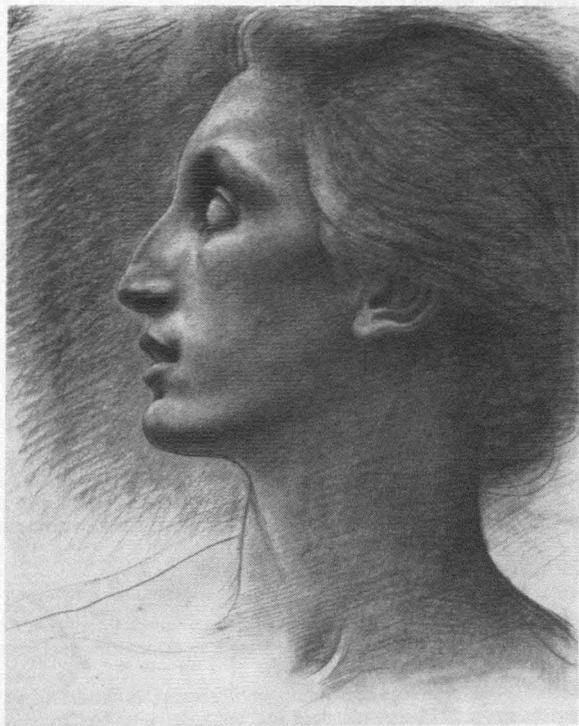


Fig. 6.—N. 309, S/N. (*El Anillo del Nibelungo*: "El Oro del Rhin": "Woglinde").

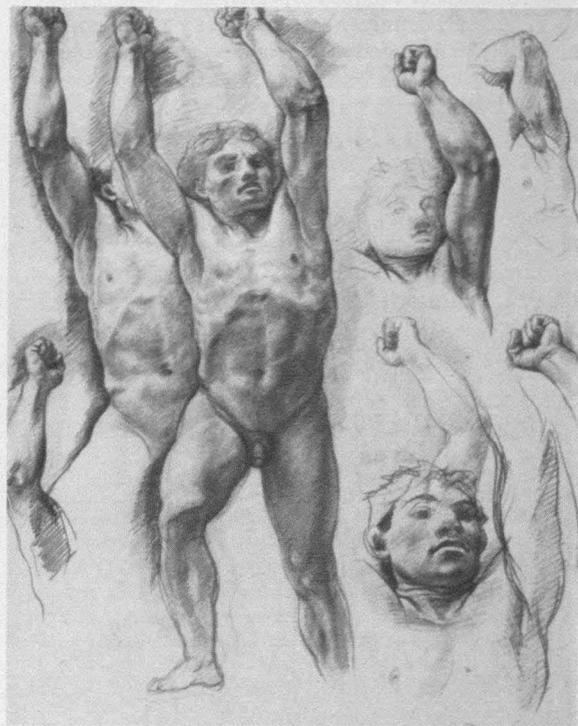


Fig. 8.—N. 318, B. 3647. (*El Anillo del Nibelungo*: "El Oro del Rhin": "Alberico").

la formación académica francesa de Egusquiza). En otros dibujos, por el contrario, hallamos un trazo suelto y vibrante (N. 308, N. 310...), combinándose, en ocasiones, con un dibujo de tintas nítido, afiligranado, como en los más acabados N. 311 y N. 312 preparatorios para los respectivos aguafuertes de *Parsifal*. El lápiz adquiere en estos últimos un carácter expresivo y nervioso, al tiempo que los contrastes ofrecidos por la fina línea de las tintas y los efectos *espejeantes* del clarión, contribuyen a crear el ambiente irreal y misterioso donde se producen las *iluminaciones* de *Parsifal* (N. 311) y *Titirel* (N. 312)²⁰. Son estos dibujos en los que se percibe el carácter más personal y simbólico de Egusquiza.

El carácter sincero y directo del dibujo, le convirtió rápidamente en el elemento predilecto de los simbolistas para comunicar los *estados del alma*²¹. Para Fantin-Latour, el dibujo siempre constituyó el mejor medio para trasladar los ensueños a la realidad²² —lo que le llevó a desarrollar preferentemente la técnica del grabado litográfico—. Egusquiza vió, igualmente, las posibilidades más poéticas de traducir el alma del artífice a través del dibujo. La afinidad hacia este medio más *puro*, tal vez explique la ausencia de color en las dos primeras series de óleos que el artista destruyó, así como su aproximación a la técnica del aguafuerte en la que, como pintor—grabador, gozaba de la libertad de *dibujar* directamente sobre la lámina como pudiera hacerlo con el lápiz, de manera que se estableciera una relación fluida entre el pensamiento del artista y su materialización.

Durante sus últimos veinte años, Egusquiza realizó una intensa labor centrada especialmente en la realización de su tercera y definitiva serie de óleos y aguafuertes wagnerianos. Se trata de temas recurrentes, a los que dedica numerosos estudios (por lo que muchos dibujos realizados para una misma serie, presentan fechas distantes) en un continuo afán de alcanzar una fórmula idónea con la que desarrollar una "pintura del porvenir", capaz de dar expresión a los momentos musicales más intensos de la obra del compositor alemán. Aunque consciente de que *la pintura podía llegar a obtener la misma fuerza que la música*, su bagaje académico —como a tantos otros simbolistas franceses— le impidió alcanzar una *visión de*

futuro similar a la que, con el despuntar del nuevo siglo, se abriría en los círculos artísticos alemanes alentada por las figuras de Shoenberg y Kandinsky en la búsqueda de una "obra de arte total".

Exponemos a continuación los dibujos existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid, clasificados en los tres grandes bloques temáticos antes apuntados :

1. *TRISTAN E ISOLDA**:

— N. 313, B. 3642.

Desnudo masculino tendido/ torso/ brazo.

Papel Ingres. Lápiz negro. 43,5 x 59 cm.

Angulo superior derecho: monograma/ fecha ("1899") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 314, B. 3643.

Desnudos masculino y femenino. Parte superior : estudio cuerpo femenino.

Papel Ingres. Lápiz negro. 42 x 58 cm.

Angulo inferior izquierdo: monograma/fecha ("1901") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 315, B. 3644.

Estudio de torso y brazo femeninos.

Papel Ingres. Lápiz negro y rojo. 42 x 58,2 cm.

Area inferior izquierda: monograma/ fecha ("1899") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 316, B. 3645.

Estudio de brazo masculino.

Papel Ingres. Lápiz negro y rojo. 42,2 x 57,4 cm.

Area inferior izquierda: monograma/fecha ("1899") y firma del artista ("Egusquiza").

2. *EL ANILLO DEL NIBELUNGO***:

— N. 308, s/n.

Cabeza de mujer (perfil).

Papel amarillo. Lápiz negro/ Clarión. 53 x 37,3 cm.

Area inferior izquierda: identificación del personaje —lápiz— ("Wellgunde"); más abajo: monograma del artista y fecha ("1893"). Area inferior derecha: numeración ("13").

²⁰ En estos casos, lo que se pretende no es otra cosa que "crear un estado de ánimo oscilante entre la realidad y la irrealidad. Este juego nos lleva a pensar en la música: el surgimiento de un tema concreto, su disolución y su paulatina recurrencia" (HANS H. HOFSTÄTTER, *Gustave Moreau*. Ed. Labor, 1980, p. 150). La interpretación de la música por la pintura, se convertiría en uno de los objetivos prioritarios de Egusquiza, dentro de ese ideal de arte unitario y global propugnado por los simbolistas.

²¹ Vid. RENÉ HUYGUE-PHILIPPE JACCOTTET, *Le dessin français au XIX^e siècle*. Editions Mermod, Lausanne, 1948, p. XIX.

²² *Idem.*, pp. 155-56.

* Estudios para el óleo de la tercera y definitiva serie (*Muerte de Tristán e Isolde*). La escena muestra el tema del alcance del amor por la muerte (Schopenhauer), con el que culmina el tercer acto del drama lírico. El rostro masculino (N. 313, B. 3642) semeja un autorretrato del artista (aspecto que no se manifiesta en el óleo).

** Todos los que acudieron a Bayreuth a la representación de la *Tetralogía* reconocían que el prólogo de *El Anillo del Nibelungo* ("El Oro del Rhin"), con sus escenas bajo el agua, causaba una gran impresión, (*Fantin-Latour, op. cit.*, p. 277), convirtiéndose estas imágenes en las predilectas de los repertorios de los pintores wagnerianos. La escena muestra el final del primer acto en el que el nibelungo Alberico, despreciado por las ondinas (las Hijas del Rhin: Wellgunde, Woglinde y Flosshilde), decide cumplir la profecía ("solamente el que renuncie al amor podrá dominar el mundo"), robando el oro que éstas custodian. Con él forjará el anillo sobre el que lanzará la maldición, desencadenándose el conflicto que se desarrollará a lo largo de la *Tetralogía*. Los dibujos son estudios para el óleo que de este tema realizara el artista.

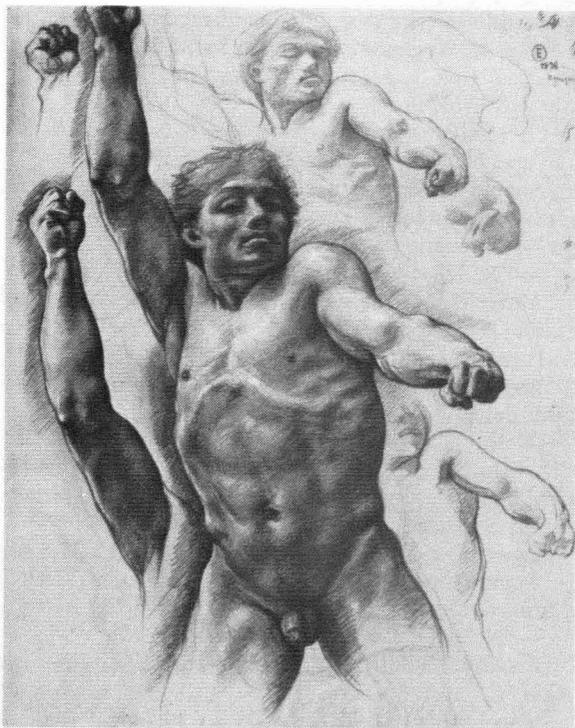


Fig. 9.—N. 319, B. 3648. (*El Anillo del Nibelungo*: "El Oro del Rhin": "Alberico").

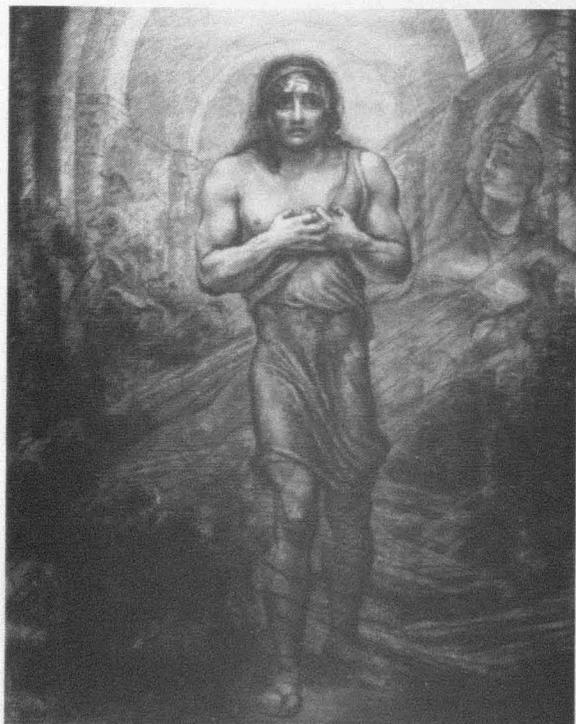


Fig. 11.—N. 311, B. 3640. (*Parsifal*: "Parsifal").

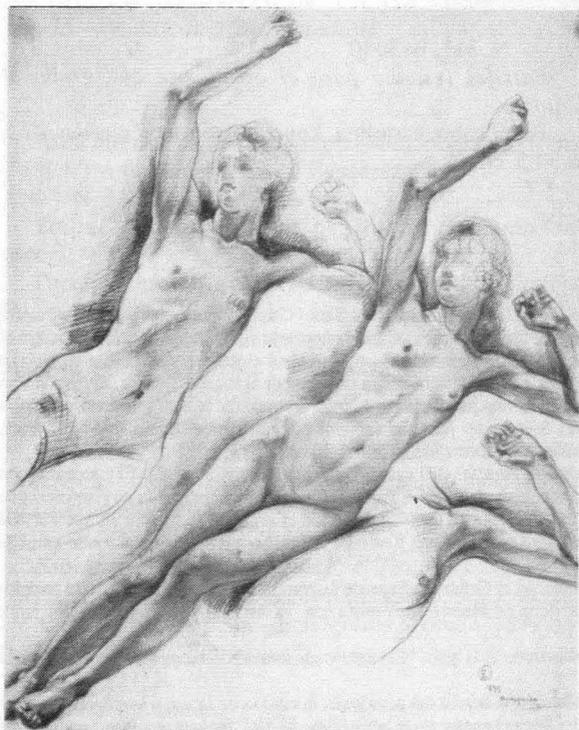


Fig. 10.—N. 320, B. 3649. (*El Anillo del Nibelungo*: "El Oro del Rhin": "Las hijas del Rhin").



Fig. 12.—N. 312, B. 3641. (*Parsifal*: "Titirel").

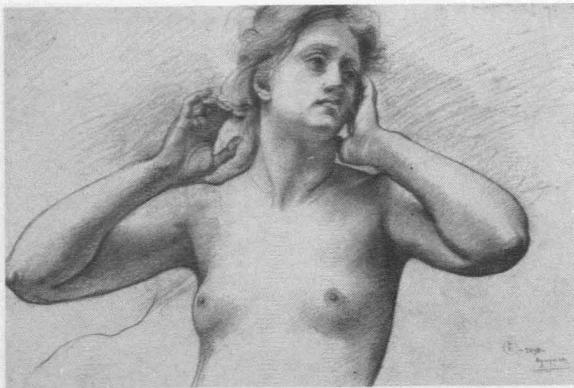


Fig. 13.—N. 317, B. 3646. (Parsifal: "Kundry").



Fig. 14.—N. 325, B. 3654. (Parsifal: "Titirel").

— N. 309, s/n.

Cabeza de mujer (perfil).

Papel blanco. Lápiz negro y rojo. 43,2 x 33,2 cm.

Angulo inferior derecho: identificación del personaje —lápiz—: "Woglinde"; más abajo: monograma del artista y fecha ("1896"), así como numeración ("12").

— N. 310, s/n.

Cabeza de mujer (perfil).

Papel blanco. Lápiz negro. 48,7 x 35,2 cm.

Angulo inferior derecho: monograma y fecha ("1896"); más abajo: identificación del personaje —lápiz—: "Flosshilde", y numeración ("14").

— N. 318, B. 3647.

Varios estudios de una misma figura. (Desnudo masculino. Brazos alzados): "Alberico".

Papel azul claro. Lápiz negro. 51,8 x 37,7 cm.

Angulo inferior derecho: monograma/ fecha ("96") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 319, B. 3648.

Estudios para la misma figura del N.318 ("Alberico"). (Cambio en la posición de los brazos: uno alzado, el otro apuntando hacia el frente).

Papel amarillo. Lápiz negro. / Clarión. 49,1 x 31,4 cm.

Angulo superior derecho: monograma, fecha ("1896") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 320, B. 3649.

Estudios de desnudo femenino (para "Las Hijas del Rhin").

Papel blanco. Lápiz negro. 51,8 x 39,1 cm.

Area inferior derecha. : monograma, fecha ("1895") y firma del artista ("Egusquiza").

3. PARSIFAL***:

— N. 311, B. 3640.

Parsifal (estudio para el aguafuerte que grabó el autor).

Papel sobre cartulina. Lápiz negro/ tinta/ clarión. 47,5 x 34,5 cm.

*** *Parsifal* no viene a ser sino una manifestación cristiana de los símbolos de la *Tetralogía*, donde el Santo Grial constituye el punto central del drama (reemplazando a la lucha por el Oro de la anterior). El argumento del drama nos muestra la lamentable situación en que se encuentra el reino de Monsalvat (donde caballeros puros custodian el Grial y la Lanza con que el centurión Longinos hirió al Redentor), al haber violado su rey Amfortas los votos de la orden (seducido por la hechicera Kundry), y serle arrebatada la Lanza sagrada por el mago Klingsor. El mago hiere con la lanza en el costado a Amfortas, cuyo dolor por la herida recrudece cada vez que oficia por lo que, aterrado, se resiste a hacerlo, cediendo solamente a instancias de las súplicas de sus caballeros y su padre Titirel. Sólo un ser puro, "el sapiente por compasión" que señala la profecía, podrá vencer la magia de Klingsor y llevar nuevamente al reino de Monsalvat la normalidad. Este será Parsifal.

El dibujo N. 311, B. 3640 muestra una escena perteneciente al II acto de *Parsifal* ("El castillo encantado de Klingsor"). El encuentro con Kundry en el jardín del mago Klingsor y la pasión despertada por ésta, hace experimentar a Parsifal el recuerdo de la herida de Amfortas que siente en su propio corazón. Todo él tiembla y se estremece. El tema escogido por Egusquiza responde al segundo momento en que Parsifal "adquiere la sabiduría por la compasión". El entorno muestra la exuberante vegetación del jardín de Klingsor, mientras que al fondo surge la arquitectura orientalizante de su morada.

El N. 312, B. 3641, muestra a Titirel, el héroe al que los ángeles confiaron el Grial y la Sagrada Lanza. Para custodiarlas fundó el templo-fortaleza de Monsalvat y la orden de caballeros del Grial del que se convierte en Maestre-Rey hasta que, ya anciano, delega su sucesión en su hijo Amfortas.

El estudio N. 317, B. 3646, representa a Kundry (nuevamente perteneciente al II acto: "El castillo encantado de Klingsor"), personaje que recreará Egusquiza al óleo y al aguafuerte.

Respecto al dibujo N. 325, B. 3654, a pesar de no aparecer indicación alguna acerca del personaje, la corona de laurel y la existencia de un dibujo más avanzado, perteneciente al Museo del Prado, en el que se identifica el personaje (Casón-Dib.: D-493, fechado en 1890), evidencian el estudio realizado para Titirel.

Finalmente, incluimos el dibujo N. 321, B. 3650 y los restantes dentro de este grupo por su posible vinculación al tema (Caballeros del Grial asociados al Guerrero armado ó a los Estudios de ropaje —posiblemente ligados al carácter religioso de la orden—); únicamente la Cabeza de hombre resulta de más difícil atribución.



Fig. 15.—N. 321, B. 3650. (*Parsifal*).

Area inferior izquierda —lápiz—: monograma/ fecha ("1904") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 312, B. 3641.

Titurel (estudio para el aguafuerte que grabó el autor).

Papel sobre cartulina. Lápiz negro/tinta/clarión. 50,3 x 37,3 cm.

Area inferior derecha.: monograma/fecha ("1894") —a lápiz—: y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 317, B. 3646.

Kundry (cabeza—torso).

Papel blanco. Lápiz negro. 33x 47, 4 cm.

Angulo inferior derecho.: monograma/ fecha ("1898") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 325, B. 3654.

Estudios de corona de laurel ("Titurel").

Papel amarillo oscuro. Lápiz n./ clarión. 30, 6 x 44 cm.

Area inferior derecha.: monograma / fecha ("1899") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 321, B. 3650.

Guerrero armado.

Papel amarillo oscuro/ tinta china. 57 x 37,8 cm.



Fig. 16.—N. 322, B. 3651. (*Parsifal*).

Area inferior izquierda: monograma/ fecha ("1895") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 322, B. 3651.

Estudios para guerrero armado.

Papel azul claro. Lápiz negro/clarión. 53, 5 x 37, 5 cm.

Area inferior derecha: monograma/ fecha ("1895") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 323, B. 3652.

Estudios de paños para una figura.

Papel blanco. Lápiz negro. 47,2 x 33 cm.

Angulo inferior derecho: monograma/ fecha ("1898") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 324, B. 3653.

Estudios de paños para una figura (idem. N. 323).

Papel blanco. Lápiz rojo. 47, 9 x 35, 1 cm.

Angulo inferior izquierdo.: monograma/ fecha ("1898") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 307, s/n.

Cabeza de hombre.

Papel Ingres. Lápiz negro y rojo. 45 x 34, 1 cm.

Area inferior izquierda: monograma y fecha ("95"); área inferior derecha: numeración("18").



Fig. 17.—N. 323, B. 3652. (*Parsifal*).



Fig. 18.—N. 324, B. 3653. (*Parsifal*).



Fig. 19.—N. 307, S/N. (*Parsifal* ?).