

Tristán e Isolda. La muerte,
de Rogelio de Egusquiza



Lourdes Jiménez

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Biblioteca de Catalunya, Barcelona: fig. 7
- © Biblioteca Nacional de España: figs. 4 y 5
- © Bilboko Arte Ederren Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao: fig. 1
- © Galerie Elstir: fig. 3
- © MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria: fig. 2
- © Mixed Media. Community Museum of Ixelles: fig. 8
- © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels / photo: J. Geleyns – Ro scan: fig. 6

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 10, 2016, pp. 145-170.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

«El drama musical es el complemento de un cuadro, es una imagen viva donde se funde con el dramatismo de la expresión musical, intentando conseguir la verdad que surge de la inteligencia y de la cultura...»

Rogelio de Egusquiza¹

El pintor Rogelio de Egusquiza y Barrena nació el 20 de julio de 1845 en Santander, una tierra de la que no se desvincularía por completo aunque sí abandonaría bastante temprano por una ciudad, París, en la que residió y desarrolló su carrera artística, con algunas interrupciones, desde 1869 hasta 1914. Su obra fue reconocida y elogiada por la crítica francesa del momento, desde la pintura de género que presentaba a los salones oficiales y en la galería Petit en la década de los setenta y ochenta, muy en la línea de Fortuny, hasta su identificación años más tarde con la iconografía wagneriana, de la que se erigió como uno de sus representantes más destacados y por la que obtendría sus mayores reconocimientos.

Egusquiza y Tristan und Isolde, una identificación personal

El interés de Rogelio de Egusquiza por la ópera *Tristan und Isolde* nace bien temprano. Tenemos noticia del segundo de los encuentros del pintor con Richard Wagner en Venecia en septiembre de 1880, donde el primero comenta: «Entró en el salón el Maestro el primero a saludarme, y tendiéndome la mano y abrazándome luego dijo: *Ah, voici l'Espagne!* (...)», y después «que había hecho una ligera ausencia, por segunda vez me dio la mano, preguntándome: *Vous êtes toujours aussi épris de Tristan?*»². Según podría deducirse de estas palabras, no debió de ser la primera vez que Egusquiza habría comentado con el músico esta obra. Ya en otra ocasión había manifestado cómo la música de Wagner le había llevado a la filosofía de Schopenhauer, y ambas, al cambio vital y artístico. Así que, desde que comenzó a trabajar en esta temática de forma continuada en la década de los noventa, se observa que todos sus dibujos, bocetos y grabados giran siempre en torno a los dos momentos más relevantes del drama de Tristán: por un lado, el de la muerte de Isolda sobre

1 Rogelio de Egusquiza. «Ueber die Beleuchtung der Bühne» (La iluminación en el escenario), *Bayreuther Blätter*, junio de 1885, pp. 183-186.

2 «¡Ah, Aquí está España! (...) ¿Sigue usted tan entusiasmado con Tristán?». Beruete y Moret 1918, p. 17.



© Material protegido

1. Rogelio de Egusquiza (Santander, 1845-Madrid, 1915)
Tristán e Isolda. La muerte, 1910
Óleo sobre lienzo. 160 x 240 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 00/9

el cuerpo de Tristán al final de la ópera, en el acto III, en *Tristán e Isolda. La muerte*³, de 1910 [fig. 1], en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao, la mejor obra de toda su producción, coincidiendo con el final de sus trabajos sobre Wagner; y por otro, el del amor de los amantes en la noche del acto II, que finalmente tomó forma en el lienzo definitivo *Tristán e Isolda. La vida*, de 1912 [fig. 2]⁴.

Los Festivales de Bayreuth

No se tienen noticias directas de la primera vez que Egusquiza asistió a la representación en un teatro de la ópera *Tristan und Isolde*. Seguramente fue en su estreno en los Festivales de Bayreuth en 1886, bajo la dirección de Cósima Wagner, año en el que se programaron ocho representaciones dirigidas por Felix Mottl; además de en 1889, 1891 y 1892, cuando también se ofrecieron. Recordemos que el pintor tuvo la suerte de asistir asimismo al estreno de *Parsifal*, la última ópera compuesta por Wagner para su teatro, el Festspielhaus de Bayreuth, en 1882. Pero después de la muerte del músico alemán, continuó visitando los Festivales de Bayreuth⁵ los veranos de 1883, 1886, 1888, 1889, 1891, 1892, 1894, 1896 y 1912⁶, fecha esta última que supuso la despedida del pintor, tres años antes de su fallecimiento, coincidiendo con la presentación de la pintura final del ciclo wagneriano dedicado a *Tristan und Isolde*. Así, vemos cómo desde un primer momento Egusquiza trabaja sobre las tres obras principales de Wagner, que conoce de primera mano: el ciclo de *Der Ring des Nibelungen* (El anillo del nibelungo), *Parsifal* y *Tristan und Isolde*.

Egusquiza no fue el único artista interesado en la obra del músico alemán. Algunos acudieron a los teatros más próximos a sus residencias para asistir a representaciones, como Hans Makart en Múnich, Wassily Kandinsky en Moscú (1888), Maurice Denis en Bruselas (1892), Odilon Redon en Londres (1895) o Constantin Meunier y Henry van de Velde en Dresde (1897). Pero la gran mayoría viajó hasta Bayreuth, como Fantin-Latour, que asistió a la inauguración del teatro y al estreno del ciclo completo de *Der Ring des Nibelungen* (1876); Rogelio de Egusquiza, que ya lo había hecho antes en Múnich (1882); Jacques-Émile Blanche (1882, 1887, 1888, 1889 y 1892); Fernand Khnopff (1887 y 1889); Mariano Fortuny y Ricardo de Madrazo (1891, 1892, 1896 y 1902; este último también lo hizo en 1889); Charles Garnier (1894); Henry de Groux (1896)⁷; o, entre los españoles, además de los ya citados, Aureliano de Beruete (1894, 1896 y 1897), Francesc Soler i Rovirosa (1899), Oleguer Junyent (1901), Félix Urgellés (1901) o Josep Maria Sert (1899)⁸.

Pero no sólo los artistas, músicos, escritores e intelectuales se trasladaron hasta los Festivales de Bayreuth. Por ejemplo, en España, además de los artistas mencionados, se cuentan nombres de abogados, arquitectos, empresarios, comerciantes..., que también sucumbieron a la fiebre wagneriana. En el teatro de Bayreuth era habitual tener listados de asistentes de cada país, las conocidas como *Fremdenlisten*, información fundamental para estudiar el alcance que tuvo la recepción de Wagner en España y poder determinar el número

3 Inicialmente la obra en España fue conocida bajo el título *Tristán e Iseo. La muerte*, ofrecido en el libro monográfico de Aureliano de Beruete sobre el pintor publicado en 1918, que quedó como referente para la historiografía posterior. En la historiografía francesa se conocía con el título con el que se presentó en el Salón de 1911, *La mort d'Isolde* (La muerte de Isolda), que quizás sea el más apropiado a la hora de acercarse al estudio y comprensión de la obra. Finalmente he optado por la denominación actual más conocida, *Tristán e Isolda. La muerte*, para su estudio.

4 Ya escribí con anterioridad sobre estas obras de Egusquiza en Jiménez 2005 y Jiménez 2007, reprod. p. 33.

5 El musicólogo francés Albert Lavignac incluye a Egusquiza en la lista de visitantes a los Festivales de Bayreuth como otro más de los artistas, músicos e intelectuales franceses que marchaban cada verano a disfrutar *in situ* de la música de Wagner. Véase Lavignac (1900) 1980. Para saber con más detalle el número de representaciones, títulos y años de programación véase Mack 2000.

6 Así nos lo confirma Suárez García 2013-2014, p. 326.

7 Véase el listado aproximativo que ofrece Junod 2013.

8 Para ampliar información, Jiménez 2013a.



2. Rogelio de Egusquiza (Santander, 1845-Madrid, 1915)
Tristán e Isolda. La vida, 1912
Óleo sobre lienzo. 227 x 162 cm
MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria
N.º inv. 1035

de visitantes de nuestro país⁹. Entre 1876 y 1914 acudieron espectadores de Barcelona, Girona, Madrid, Salamanca, Toledo, San Sebastián y otras localidades guipuzcoanas, Bilbao, Pamplona, Zaragoza, Sevilla, Granada, Almería, Málaga, Cádiz, Tenerife o Palma de Mallorca, entre otras. Centrando nuestra atención en Bilbao, aparecen aproximadamente un total de diecisiete visitantes, de los que se puede destacar a Hilario Lund, quien fue cónsul de Suecia y Noruega en la ciudad y que asistió al estreno de *Parsifal* en 1882; también al reconocido pintor, retratista de la sociedad bilbaína, Juan de Barroeta, que estuvo en 1891, los días 10 y 13 de agosto, en los que pudo ver *Parsifal* y *Tristan und Isolde*. Además de ellos, encontramos otros personajes destacados del momento como Severino de Achúcarro, arquitecto, que estuvo en 1888 y 1891, o el pintor Luis Rochelt, de la conocida familia de comerciantes e industriales, que acudió en 1891 y 1896.

Desde la década de los ochenta, Egusquiza está cada vez más imbuido en la obra del maestro alemán. Sus primeros trabajos en torno a la iconografía wagneriana¹⁰ fueron los retratos realizados al músico: el dibujo a la grisalla, en 1881, y el aguafuerte de 1883; un año después, el dibujo sobre *Amfortas* publicado en el número especial de las *Bayreuther Blätter* y el artículo sobre la iluminación del escenario aparecido en esa misma revista¹¹, en el que realizó unas reflexiones esenciales para entender el empleo de la luz en sus dibujos, aguafuertes y pinturas. En esos años, participó en la *Revue Wagnérienne* publicando obra de temática wagneriana junto a Fantin-Latour, Jacques Émile Blanche y Odilon Redon. En uno de los números de esta revista, el de febrero de 1887, se anunciaba precisamente la exposición y venta del primer busto de Wagner en escayola realizado por Egusquiza. Y en esta misma publicación pudo leer distintos artículos sobre la ópera *Tristan und Isolde*, entre ellos uno destacado, el dedicado a su estreno en Múnich en 1865, además de un testimonio de primera mano del estreno en Bayreuth en 1886¹² o un texto sobre las leyendas célticas, entre otros.

Así que a comienzos de la década de 1890 Egusquiza ya estaba bastante familiarizado y conocía bien el drama de amor y muerte de *Tristan und Isolde*. En 1892 participó en el primero de los Salones Rose-Croix, que lideraba su amigo Péladan. Allí expuso cinco obras, dos todavía relacionadas con la pintura de género (*Titania* y *Floramine*) y tres de temática wagneriana, entre ellas el retrato de Richard Wagner (aguafuerte), presentado con el número de catálogo 57¹³, *Amfortas* con el número 56 y con el número 53, *Siegmond et Siéglinde* (sic.). Esta última obra, hoy en una colección particular [fig. 3]¹⁴, siempre se asoció con la pareja de hermanos walsungos de *Die Walküre* (La walkiria), tal y como figuraba en el título del catálogo. En un estudio más detenido sobre el dibujo, sin embargo, hemos fijado la atención en las ropas de Tristán y en el trabajo de la luz, además de tener en cuenta el comentario que años más tarde realizó Péladan sobre él —«Ses Tristan sont d'une splendeur de vertige indicible, et je ne puis mieux dire de lui, qu'en le manifestant l'écho de Wagner comme artiste, le réflex de Delacroix comme peintre»¹⁵—, que nos lleva a confirmar la hipótesis de que se trata de una primera aproximación a su obra *Tristán e Isolda. La vida*, de la que en 1896 realizó un aguafuerte mucho más sintético [fig. 4].

9 Este valioso estudio lo ha efectuado el profesor de la Universidad de Oviedo José Ignacio Suárez García (Suárez García 2013-2014).

10 Jiménez 2013b.

11 Egusquiza 1885. Véase Jiménez 2004.

12 Jullien 1886.

13 *Salon de la Rose-Croix*, 1892, p. 25 (Egusquiza).

14 Tuve referencia de ella a través de la coleccionista francesa Lucile Audouy, quien me envió la imagen del dibujo y la portada del catálogo del *Salon de la Rose-Croix* de 1892 donde había sido expuesto. En 2005 se vendió en la casa de subastas Sotheby's en Londres, saliendo a la venta por un precio estimado de 1.000-1.500 libras y finalmente vendido por 3.360. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/19th-century-british-and-continental-pictures-w05703/lot.273.html> [consulta: 8 de julio de 2016].

15 «Sus Tristanes tienen un esplendor de vértigo indecible y no puedo comentar nada mejor sobre él sino declarando que es el eco de Wagner en cuanto artista, el reflejo de Delacroix en cuanto pintor». Joséphin Péladan. *Le Salon de 1891*, p. 32. Citado en París 1983, p. 133.



3. Rogelio de Egusquiza (Santander, 1845-Madrid, 1915)
Siegmund y Sieglinde, 1892
 Sanguina, crayón y carboncillo sobre papel. 59 x 46 cm
 Colección particular



4. Rogelio de Egusquiza (Santander, 1845-Madrid, 1915)
Tristán e Isolda. La vida, 1896
 Aguafuerte. 47,5 x 36 cm
 Biblioteca Nacional, Madrid. Sección de Bellas Artes, n.º 14.718

Para afirmar esta idea me baso en los ropajes del héroe en el dibujo. Tristán viste prendas de caballero medieval: capa, faldilla corta con piezas metálicas, piernas al aire muy musculadas (símbolo del guerrero, del héroe) y sandalias anudadas a media pierna. En la cabeza lleva un adorno a modo de cinta de reminiscencias célticas acabada en una espiral. Si lo comparamos con el personaje de Siegmund en el acto I de *Die Walküre*, que es cuando aparece esta escena de abrazo de los hermanos, éste presenta un aspecto más tosco, vestido casi siempre con pieles de animales salvajes, lo que difiere de este Tristán.

Egusquiza conocía en profundidad el libreto de *Tristan und Isolde*, tocaba sus pasajes una y otra vez al piano y se alejaba de hacer una lectura banal, de lo fácil, sobre la felicidad de la pareja en el dúo de amor del acto II, como tantos artistas coetáneos realizaron disfrazando de oropeles medievalizantes y cacharrería sus obras. Egusquiza conoce bien la filosofía pesimista de Schopenhauer que impregna el Tristán wagneriano, pero también cómo el músico la deriva y la redirige hacia una lectura del deseo, hacia la renuncia a la felicidad de los amantes y la entrega a un deseo convertido en fuerza liberadora¹⁶. Éste es el verdadero *leitmotiv* de la ópera, desde los primeros hasta los últimos compases: la liberación de la vida, de las imposiciones sociales, del día, de la noche, del yo individual, que Egusquiza traslada en las transcripciones plásticas de la obra de Wagner a sus dos lienzos sobre el tema.

¹⁶ Para profundizar en esta lectura, ver Gavilán 2013.

Con el cambio de siglo, Egusquiza comenzó a exponer en los salones oficiales franceses estas nuevas series¹⁷: la de *Parsifal*¹⁸, *El anillo* y *Tristán*. Con sus aguafuertes obtuvo el apoyo unánime no sólo de la crítica sino de los miembros del jurado de la Exposición Universal de 1900, al otorgarle la medalla de plata¹⁹, pero no como expositor de la sección española. Habría que esperar hasta 1907 para que expusiera obras ya definitivas en lienzo en el *Salon National des Beaux-Arts*, con títulos como «...au Rheingold moins idéal de M. Egusquiza...»²⁰. En 1909 Péladan, de nuevo en sus labores de crítico artístico, saludaba el reencuentro con Egusquiza y sus obras en el *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts*, en el que parece que ya había expuesto parte de la serie sobre *Parsifal*, y habla también de *Tristan et Yseult*: «...Avec joie, on retrouve M. Roger de Egusquiza, le peintre qui a su vraiment s'inspirer de Wagner, dont les *Filles du Rhin*, le *Tristan et Yseult* illustrent dignement ces partitions sublimes. Il offre à notre admiration *Titirel* le fondateur de la milice du Graal. Il fallait rendre le pieux héros, l'homme d'oraison mêlé à l'homme d'action, le chevalier mystique et il a heureusement combiné dans un costume héroïque un type de soldat et de moine. M. de Egusquiza est un styliste, et quand il touche aux grands mythes, il le fait avec piété et maîtrise. La belle chose que la conviction unie à la probité!...»²¹.

El pintor se reencontraba de nuevo con su amigo Péladan y éste volvía a apostar públicamente por su obra, como ya lo había hecho años atrás, cuando ambos se conocieron en los Festivales de Bayreuth, donde Péladan dijo que en un futuro se juzgaría a Egusquiza como un pintor wagneriano: «R. de Egusquiza ne saurait être jugé par sa *Floramina* et son *Intérieur Louis XV*; il prépare dans le secret une œuvre splendide. Son grand maître désolé, –je ne m'exprime pas plus, à dessein– est le plus beau Christ que ce siècle m'ait donné à admirer. Seul, R. de Egusquiza a compris comment Wagner et ses leitmotifs pouvaient compléter l'art passionné de Delacroix: c'est un des rares personnages avec qui ma rencontre dans une admiration commune ait été harmonieuse dès l'abord. Il idolâtre Wagner et je l'adore; et malgré qu'il sera mécontent du peu que j'ai dit, je veux l'avoir annoncé, et ce sera un mérite le jour où il dévoilera le fruit étonnant de son labeur mystérieux. Son œuvre de grand peintre s'est décidée à Bayreuth comme mon œuvre de tragédiste»²².

17 Egusquiza expone en el *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* a partir de 1907 su serie wagneriana: Salón de 1907, «Alberich et les filles de Rhin (d'après Richard Wagner)» [«Alberich y las hijas del Rin (según Richard Wagner)»], cat. 430; Salón de 1908, «Kundry», cat. 396; Salón de 1909, «Le Graal (Par ses hautes vertus chevaleresques le héros Titirel reçoit le Graal et la lance sacrée. Pour garder le précieux dépôt, il construit le château du Montsalvat et fonde l'ordre des chevaliers du Graal-Parsifal) (Panneau faisant partie d'un ensemble de quatre tableaux)» [«El Grial (Por sus grandes virtudes caballerescas, el héroe Titirel recibe el Grial y la sagrada Lanza. Para guardar tan precioso legado, construye el castillo de Montsalvat y funda la orden de los caballeros del Grial-Parsifal) (Panel que forma parte de un conjunto de cuatro cuadros)»], cat. 410; Salón de 1910, «Parsifal», cat. 438; Salón de 1911, «Mort d'Isolde» [«Muerte de Isolde»], cat. 480; Salón de 1912, «Tristan et Isolde» [«Tristán e Isolde»], cat. 486. Datos extraídos de Ferrer 2008, pp. 650-654.

18 En septiembre de 1880, en el segundo encuentro que tiene Egusquiza con Wagner, el músico le muestra la partitura manuscrita de Parsifal, y dejando el manuscrito en sus manos le dice: «Vous verrez quand vous aurez entendu plusieurs représentations, cela vous plaira de plus en plus... c'est de mon style...» [«Ya verá cuando haya usted oído varias representaciones, le gustará cada vez más... es de mi estilo»]. En Beruete y Moret 1918, p. 19. Y efectivamente, fue un tema preferido y recurrente de la obra wagneriana, que el pintor trabajó durante años.

19 Según comenta Carlos Reyero, en la Exposición Universal de 1900, en la sección española hubo algunas ausencias significativas de artistas como Ignacio Zuloaga, Anglada Camarasa, Joaquín Mir, Isidre Nonell, Pablo Uranga, Darío de Regoyos o Egusquiza, entre otros: «... se echan en falta nombres como los de Egusquiza, testimonio inequívoco de su filiación extranjera, ajena a la cultura artística española». En Reyero 1999, p. 25.

20 «... En el Rheingold menos ideal del Sr. Egusquiza», «Les Salons de 1907», *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, París, t. 21, enero de 1907, p. 365.

21 «... Con alegría, volvemos a encontrar al Sr. Rogelio de Egusquiza, el pintor que ha sabido realmente inspirarse en Wagner y cuyas obras *Hijas del Rin* y *Tristán e Isolde* ilustran dignamente tan sublimes partituras. Ofrece a nuestra admiración *Titirel*, el fundador de la milicia del Grial. Había que plasmar al piadoso héroe, al hombre de oración aunado al hombre de acción, al caballero místico y el artista ha combinado felizmente con un atuendo de héroe a un tipo de soldado y de monje. El Sr. Egusquiza es un estilista y, cuando aborda grandes mitos, lo hace con piedad y con maestría. ¡Qué cosa tan hermosa es la convicción unida a la probidad!». Péladan. «Au Salon de la Société Nationale», *L'Instantané (Supplément illustré de la Revue Hebdomadaire)*, París, 8 de mayo de 1909, p. 272.

22 «A R. de Egusquiza no se le debería juzgar por su *Floramina* y su *Interior Luis XV*; prepara en secreto una obra espléndida. Su gran maestro desolado –no me exployo más, a propósito– es el más hermoso Cristo de este siglo que he tenido la fortuna de admirar. Sólo R. de Egusquiza ha comprendido hasta qué punto Wagner y sus *leitmotifs* podían completar el arte apasionado de Delacroix: es uno de los escasos personajes con el que mi coincidencia en una admiración común ha sido armoniosa desde el primer momento. Él idolatra a Wagner y yo lo adoro; y aunque no estará contento por lo poco que he dicho, quiero ser quien lo ha anunciado y ello será un mérito el día en que desvele el sorprendente fruto de su misterioso empeño. Su obra de gran pintor se decidió en Bayreuth, como la mía de dramaturgo». Péladan 1890, pp. 29-30.

Tristan e Isolda. La muerte, 1910 (Museo de Bellas Artes de Bilbao) por Rogelio de Egusquiza

La muerte por amor ha sido un lugar común en la cultura occidental, desde el episodio de Paolo y Francesca, escrito por Dante para su *Divina comedia*, a las muertes de amor en los dramas shakesperianos, como el de *Romeo y Julieta*, o las múltiples repercusiones en la literatura de fin de siglo, auspiciadas bajo el paraguas y la influencia de la *Liebestod* (muerte de amor) wagneriana. Así sucede en el imposible encuentro de *Pelléas et Melisande* sobre el drama de Maurice Maeterlinck musicado por Debussy, o en el *Axël* de Villiers de L'Isle-Adam, en el que la negación de la vida y la muerte de los amantes toma como modelo la obra de Wagner; sin dejar de lado al italiano Gabriele D'Annunzio con su obra *El triunfo de la muerte*, en la que también trasladó el Eros doloroso de amor y muerte wagneriano. El concepto cultural de la muerte de amor se hace más patente en la conciencia romántica, que se identifica con la voluntad de resistencia del individuo frente a la realidad²³. Y en esta concepción trágica de la existencia es donde cabe situar este fenómeno literario y cultural en la modernidad. En la *Liebestod*, este amor trágico, ilícito y adúltero de la pareja busca su propia destrucción, la disolución del yo corporal, como canta Isolda: «In dem wogenden Schwall / In dem tönendn Schall / In des Welt-Atems / Wehenden All, / Ertrinken...»²⁴.

Es curioso observar cómo Egusquiza, al escoger los dos temas de *Tristan und Isolde* en las pinturas *Tristán e Isolda. La vida* y *Tristán e Isolda. La muerte*, lo hace con la presencia del día como momento dramático destacado. Si nos detenemos en la forma en que Wagner trabaja la dramaturgia y la música con la antítesis entre el día y la noche, vemos que los amantes rechazan el día porque representa el mundo de las convenciones sociales, de la racionalidad, de la conciencia; es un gran obstáculo para sus encuentros amorosos. Lo hacen en el largo dúo de amor del acto II: «el día con engaño nos ilumina...» y «el que nos opone su ilusión engañosa», replica Tristán a Isolda. Al día se lo califica, además, como «astuto», «malvado», «amenazador», «mentiroso», «predispuesto a la envidia»; mientras que la noche, convertida en metáfora de la muerte y del subconsciente, se transforma en el lugar de encuentro, en un nuevo paraíso: «O sink hernieder, Nacht der Liebe...» («¡Oh, cae aquí abajo, noche del amor, hazme olvidar que vivo; acógeme en tu seno, libérame del mundo!»).

Y Egusquiza va más allá. Es tan sutil y exquisito, y conoce tan bien el texto dramático de Wagner, que transcribe plásticamente de la mejor forma posible el paso del día a la muerte, a la aniquilación de los amantes en la tierra, en *Tristán e Isolda. La muerte*. El ideal artístico se alcanza a través de la muerte. El artista se identifica con el personaje de Tristán en su anhelo de alcanzar la liberación, la paz, la comunión eterna con su ideal, con la música de Wagner, aquella que hicieron propia muchos otros artistas del simbolismo como rechazo de un mundo en crisis, deshumanizado, de donde huir definitivamente. La muerte del artista como metáfora, como única vía posible de alejarse del sistema artístico, del circuito de explotación capitalista del arte, como única forma de escape de la realidad, de la sociedad del momento. «Isolda: “Pero el día, ¿no debe despertar a Tristán?” / Tristán: “¡Deja al día dar paso a la muerte!” / Isolda: “Día y muerte, ¿no alcanzarían con iguales golpes a nuestro amor?”» (acto II).

23 Rosa Sala Rose. «Wagner, Alemania y el Liebestod», en el programa de *Tristan und Isolde*, Gran Teatre del Liceu, temporada 2009-2010, enero-febrero de 2010, p. 44.

24 «En el torrente de olas, / en el tronante ruido, / en el flujo ondulante / del aliento del mundo... / ahogarme, / hundirme... / inconsciente... / placer supremo». Richard Wagner. *Tristan und Isolde*, acto III.

El pintor tiene la idea de realizar este gran lienzo desde que comienza a emplearse en la temática wagneriana, a inicios de la década de los noventa, cuando ya está inmerso en el trabajo con el círculo de artistas de la Rose-Croix y conserva su amistad con Péladan. Los estudios preparatorios a lápiz, pertenecientes a la colección del Museo del Prado, datan de 1893. En ellos la figura de Isolda aparece inicialmente desnuda y el autor ensaya distintas posiciones de piernas y brazos, utilizando sanguina y carboncillo junto a toques de ceras brillantes, lo que muestra la influencia de ciertas figuras simbolistas del francés Alexandre Séon²⁵, que también había expuesto en los salones rosacrucianos. Igualmente se observa la referencia a las representaciones de personajes muertos, pero sin la rigidez con la que solían mostrarse. Egusquiza consigue una morbidez especial en el cuerpo de Isolda, en el que una línea sinuosa en los contornos, reforzados por los toques de pastel blanco, parece acompañar el ritmo continuo de la música. Como advierte de forma acertada Javier Barón, el pintor podría estar inspirándose en el sentido fluyente de las olas del mar, que se traduce en música a través de las notas finales de la *Liebestod* que canta Isolda, que simulan un oleaje cada vez con más presencia e intensidad hasta desembocar en la quietud, en el silencio más absoluto. Podría compararse con las representaciones de figuras femeninas acompañadas de olas que fueron inicialmente tan frecuentes en la pintura académica francesa del siglo XIX, desde Alexandre Cabanel a Paul Baudry, pero que llegaron hasta la pintura simbolista ya avanzado el siglo XX, como es el caso de la trilogía femenina sobre las olas que presentó el pintor catalán Josep Maria Xiró en el *Salón de los Independientes* de París en la década de 1910²⁶. Además de estas figuraciones femeninas, Egusquiza tuvo la oportunidad de conocer de primera mano dos pinturas protagonizadas por personajes muertos como son *El llanto de Eva y Adán ante el cadáver de Abel*²⁷, de su maestro Bonnat, y la conocida y premiada *Los dos caudillos*, de José Casado del Alisal (1866, Museo Nacional del Prado, Madrid; en depósito en el Palacio del Senado). Esta última, precisamente, le sirvió de referencia para la composición del brazo de Isolda, que cae suavemente.

Sin embargo, el mayor paralelismo encontrado desde el punto de vista compositivo corresponde a la pintura del portugués João Marques da Silva Oliveira titulada *Céfalo y Prócris* (1879)²⁸, conservada en el Museo Nacional de Soares dos Reis (Oporto, Portugal). Ambos lienzos presentan varios elementos en común, como el paisaje y el desnudo de la protagonista, lo que hace pensar que Egusquiza pudo inspirarse en ella. El cuerpo femenino de Prócris muestra gran semejanza formal y compositiva con el personaje muerto de Isolda que plasmaría Egusquiza años más tarde en los primeros dibujos y en el óleo final. Marques da Silva Oliveira representa el cuerpo lívido de la mujer, abandonado a la muerte, semidesnudo, con una línea ondulante muy pronunciada que lo recorre. La morbidez del desnudo y la luminosidad que irradia la figura femenina frente a la oscuridad del cuerpo masculino de Céfalo coinciden con la lectura que trasladó Egusquiza a la composición final de *Tristán e Isolda*. Igualmente el tratamiento que el portugués dio al paisaje de fondo, simplificándolo de forma innovadora para no restar protagonismo a la pareja, guarda también bastantes similitudes con la síntesis ambiental paisajística que realizó Egusquiza sobre la escena final de la ópera wagneriana.

25 Javier Barón. «*El Parsifal de Wagner* interpretado por Rogelio de Egusquiza», conferencia impartida en el Museo del Prado, 26 de febrero de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=66BwIRd_dNI

26 Jiménez 2016.

27 Javier Barón, *op. cit.*

28 Es uno los cuadros más conocidos de Oliveira de su etapa como pensionado en París. El tema, tratado anteriormente por artistas como Veronese, Rubens, Fragonard, Watteau o Boucher, está inspirado en el libro VII de las *Metamorfosis* de Ovidio, en el que Céfalo, rey de Thesalia, en una cacería, hiere de muerte involuntariamente a su mujer Prócris con una flecha. Oliveira comenzó su composición en la capital francesa a mediados de 1878 como ejercicio final de su beca, y tras su regreso a Portugal en 1879, expuso la pintura en Lisboa en 1880 y 1881, año en el que también se presentó en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid. Quiero agradecer sinceramente a Francesc Fontbona que me haya dado a conocer esta obra que tantas analogías guarda con la pintura de Egusquiza y que abre una vía de interpretación y análisis no tratada hasta el momento.



5. Rogelio de Egusquiza (Santander, 1845-Madrid, 1915)
Tristán e Isolda. La muerte (estudio), 1901
 Lápiz sobre papel. 42 x 58 cm
 Biblioteca Nacional, Madrid. Sección de Bellas Artes, n.º 314.B.3

Egusquiza continuó con los estudios de la pintura en 1899, año del que datan un dibujo en el que trabaja la figura de Tristán (ya completa), representado con los rasgos del pintor, además de otros a sanguina sobre los brazos de Isolda y de Tristán, todos conservados en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional²⁹. Vemos así que en ese año el autor tiene bien definida la composición de los cuerpos, a los que da forma definitiva en un bonito dibujo firmado en 1901 [fig. 5], donde el cuerpo de Isolda cubre el cadáver de Tristán, como esas olas de las que hablábamos, con la misma sinuosidad que se desliza sobre el canto de Isolda y su transfiguración final, desvanecida sobre el cuerpo de Tristán coincidiendo con el final de la ópera: «En el torrente de olas, en el tronante ruido, en el flujo ondulante del aliento del mundo..., ahogarme, hundirme..., inconsciente..., placer supremo». Sin embargo, no fue hasta 1910 cuando concluyó la pintura, trabajo que sin duda alternó con el de la serie sobre *Parsifal*, presentada también por esos años en los salones oficiales de bellas artes: *Parsifal*, *Kundry*..

Tristán e Isolda. La muerte es un cuadro soberbio que podría considerarse, sin ápice de duda, el mejor de toda la producción wagneriana del pintor. Con él consigue una obra de una belleza extraordinaria, muy sutil, en la que traslada de forma magistral los últimos compases de la *Liebestod*. En la acotación del libreto, Wagner dejó indicado lo siguiente: «Isolda se desploma suavemente, como transfigurada, en brazos de Brangäne, sobre el cuerpo de Tristán. Profunda emoción y asombro entre los presentes. Marke bendice los cadáveres». Vemos, por tanto, cómo Egusquiza hace una traslación perfecta de la música a la interpretación pictórica, sintetizando esta última escena de la ópera, vaciándola de personajes³⁰.

29 Carmena de la Cruz 1993.

30 En la tercera escena del acto III, nos encontramos con el rey Marke, Brangäne, los cuerpos muertos de Melot, Kurwenal y Tristán, además de Isolda.

Una lectura detenida del libreto muestra dos momentos importantes en los que Isolda termina cayendo sobre el cadáver de Tristán. El primero corresponde a su llegada a Kareol, donde encuentra a un Tristán agonizante que muere pronunciando su nombre mientras ella da una larga réplica: «¡Ah! ¡Soy yo, soy yo, amigo dulcísimo! ¡Levántate, aún una vez, oye mi llamada! ¡Isolde llama, Isolde vino, para morir fielmente con Tristán! ¿Permaneces mudo para mí? ¡Sólo una hora! ¡Sólo una hora permanece despierto! Tantos temerosos días veló ella anhelante, para velar contigo aún una hora...» (acto III, escena 2). Tras este discurso, la acotación dice lo siguiente: «cae sin sentido sobre el cadáver». Sin embargo, es más lógico pensar que Egusquiza se hubiese fijado en el final de la ópera, en el momento en que Isolda muere también sobre el cadáver de Tristán.

Llama la atención en la pintura el sintetismo de la escena. Egusquiza depura al máximo la acotación escénica del libreto wagneriano³¹, situando a la pareja muerta en un escenario en el que la línea del horizonte es el mar de fondo y la playa actúa como línea divisoria entre la tierra y el mar, más perceptible en el margen derecho de la composición con las olas rompiendo. El pintor no incluye a ninguno de los otros protagonistas del final de la ópera. Por otra parte, la iluminación es clave en la interpretación simbólica de la muerte de los amantes, hasta el punto de que convierte la pintura en un estudio basado en las múltiples investigaciones de su autor sobre la luz, aplicada de forma certera para alcanzar su máxima expresión. Todo está envuelto en una atmósfera bañada de serenidad, de una luz crepuscular que se refleja en los cuerpos tras la liberación por medio de la muerte y el abandono del mundo real, un mundo lleno de sufrimiento y pesar para los amantes. Egusquiza no olvida que Isolda representa el día, pues ella llega a Kareol con el día y alcanza a ver a Tristán antes de expirar. Con la muerte de Tristán llega el crepúsculo, una luz tenue de atardecer que va apareciendo en escena y que termina con el canto de amor y muerte de Isolda. Esta luz ilumina los cuerpos de los protagonistas, tiñendo toda la composición de una gran melancolía. Surge del margen izquierdo e ilumina con más fuerza el primer plano con las cabezas de los personajes para oscurecerse en una gradación tonal que recorre el lienzo de izquierda a derecha.

Los colores terrosos predominan en la composición, desde la maleza donde reposan los cuerpos hasta la línea del horizonte que se confunde con la del mar. Egusquiza se sirve de pinceladas rápidas y poco precisas para dibujar la grama que se extiende salvaje, en la que destacan unas flores³², elementos habituales en sus obras; en este caso, margaritas amarillas que simbolizan generalmente el sol –vinculado con Isolda–, el día. Los lirios que crecen en el margen inferior izquierdo junto al cadáver de Tristán, en cambio, podrían simbolizar los valores heroicos del protagonista. A la derecha, en la franja terrestre, se observa un pequeño grupo de flores de adormidera (tres flores de mayor tamaño y un arrepentimiento sobre la línea del mar), en las que el autor emplea pinceladas largas y muy pastosas con mezcla de azules, verdes y rojos. La inclusión de estas plantas es un claro simbolismo de la muerte eterna y el amor apasionado, irracional, de efectos devastadores, en que se ven envueltos los protagonistas.

El dibujo de las figuras tiene un acentuado corte academicista y muestra un perfecto dominio de la representación del cuerpo humano, de la posición, del dibujo de la anatomía, más visible en la figura de Isolda y en las caras de los amantes. Se aprecia también un mayor abocetado en las telas, en el gramaje del suelo y en las flores insinuadas. La interpretación de esa dulce placidez de la muerte posee una gran elegancia,

31 «El castillo de Tristán en Bretaña. Parque de un castillo. A un lado, los altos muros de la fortaleza; al otro, un modesto muro fortificado interrumpido por una atalaya; en el foro, el portón del castillo. El lugar está situado sobre alto acantilado; a través de los espacios abiertos se ve el amplio mar hasta el horizonte. El conjunto da la impresión de abandono, de descuido, aquí y allá deteriorado y cubierto de maleza».

32 Agradezco estas notas de identificación de la flora al profesor Enrique Salvo Tierra, del Departamento de Biología Vegetal, Facultad de Ciencias, Universidad de Málaga, y, por extensión, la ayuda de Enrique Víguera a través del correo electrónico del 3 de mayo de 2016.



6. Jean Delville (Lovaina, Bélgica, 1867-Forest, Bruselas, 1953)
Tristan et Isolde, 1887
Crayón sobre papel. 44,3 x 75,4 cm
Musées royaux de Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

una delicada armonía, que no sólo se percibe a través de los rostros idealizados, sino en la caída del brazo de Isolda de forma sutil sobre el de Tristán, con quien une su mano. En general, nos encontramos ante una obra muy matérica, llena de texturas, con múltiples transparencias, como en el vestido de Isolda, con esas telas enormemente ligeras que acentúan la belleza del cuerpo semidesnudo. Las transparencias se logran arrastrando la pintura y utilizando muy poco aglutinante, de forma que en algunos puntos se deja ver el lienzo, como ocurre en partes del cielo.

El cuadro se divide en su horizontalidad en tres partes bien diferenciadas (cielo, mar y tierra). En la línea del cielo dominan los tonos rosados del atardecer con fragmentos muy abocetados y otros prácticamente sin acabar. El mar ocupa el espacio central dividido en dos zonas en las que se ve una progresión lumínica: una más matérica y oscura a la derecha, con un mar movido, amenazante, donde destacan los azules y verdes; y otra más clara, a la izquierda, con predominio de los verdes y amarillos aplicados con pinceladas cortas y abocetadas. Termina la composición en el plano inferior, el terrestre, donde yacen los cuerpos. La trasera del cuadro no presenta ninguna inscripción, firma o sello.

Egusquiza identifica iconográficamente a los protagonistas con ropas de la época. Tristán viste una camisa roja parecida a una capa que le cubre hasta los pies, calzados con sandalias de piel. Isolda lleva un vestido de gasa de color blanco que deja ver sus hombros desnudos y sus pechos, anudado por encima con un cinturón largo que cae por debajo de su brazo derecho hasta tocar el gramaje y que está rematado por un adorno de plomo que actúa como contrapeso. Para el cuerpo de Isolda, el artista emplea pinceladas pequeñas y rápidas cruzadas en forma de aspa, en una síntesis perfecta entre las veladuras utilizadas para el vestido de gasa y el cuerpo insinuado a través de las transparencias.



7. Adrià Gual (Barcelona, 1872-Sant Pere de Ribes, Barcelona, 1943)
Muerte de amor o El encuentro de las almas, 1904
 Óleo sobre lienzo. 38,5 x 50 cm
 Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Unidad Gráfica, n.º 10934F-02 / TOP: XIII M 1-8



8. Jean Delville
 (Lovaina, Bélgica, 1867-Forest, Bruselas, 1953)
El amor de las almas, 1900
 Temple y óleo sobre tabla. 268 x 150 cm
 Musée d'Ixelles, Bruselas. Donación de Mme. Sigart, 1942
 N.º inv. 1942

Es muy probable que Egusquiza tuviese como modelo el bello y enigmático dibujo de Jean Delville *Tristan et Isolde*, de 1887 [fig. 6], más moderno quizás y también con una iluminación cenital más intensa y muy interesante. Según estudios recientes, Delville no retrató a la pareja de amantes wagnerianos sino que habría elegido como tema la última escena de la novela *Axel* (1890) de Villiers de L'Isle-Adam, en la que la protagonista porta el cáliz con el veneno de la muerte³³, que coincide con el filtro de amor-muerte tomado por Tristán e Isolda (acto II).

Bajo la premisa de la *Liebestod* wagneriana, aparecieron a finales de siglo otros artistas que trataron el tema, en algunos casos anteriores o coetáneos a Egusquiza. Entre ellos destaca Adrià Gual, que con destino a la sede de la Associació Wagneriana de Barcelona realizó una serie de plafones para decorar la sala de música (1904) con los motivos de *Parsifal* y *Tristan und Isolde*³⁴. El último de los dedicados a la ópera que nos ocupa, con el título *Muerte de amor o Encuentro de las almas* [fig. 7], se centra en el final del acto III, evocando plásticamente la *Liebestod*. En él Gual interpreta la reunión de las almas de los amantes en la noche a través de una escena nocturna con dos senderos paralelos pero separados, en una perspectiva muy forzada. La imagen induce a las almas a emprender sus caminos bajo el amparo de unos cipreses solitarios, símbolos de la eternidad y del tránsito de la tierra al cielo, hasta su encuentro en el más allá, un universo desconocido donde poder amarse eternamente. Las pinceladas son largas, sin detenerse en el dibujo, y la escena está compuesta con una síntesis muy expresiva, donde predominan los tonos azules y violáceos. Gual plasma muy bien esa atmósfera onírica que envuelve a esta nueva y acertada lectura sobre la imposibilidad de los amantes de vivir su amor real en la tierra, por lo que sólo la muerte puede ser el refugio para su amor.

33 Véase Flanel 2000.

34 Barcelona 2013 y Jiménez 2013b.

Esta nueva lectura es muy diferente a la realizada por Egusquiza, quien codifica una nueva iconografía para el final de la ópera, con una atmósfera casi abstracta que conecta perfectamente con la dimensión espiritual de la unión de las almas. En el panorama simbolista europeo, dos autores intentaron expresarla también a través de la muerte de *Paolo e Francesca*, basada en el canto V de la *Divina comedia* de Dante: Gaetano Previati (1901) y Umberto Boccioni (1908-1909), que recurrieron a la figuración frente al simbolismo sintetista expresado por Gual. Lo mismo sucede con una pintura del mencionado Jean Delville titulada *El amor de las almas* (1900) [fig. 8].

La crítica y su exposición en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París (1911)

Tristán e Isolda. La muerte se expuso por vez primera en el Salón de la Société Nationale des Beaux-Arts de París de 1911, y la prensa francesa ya destacó entonces su singularidad y belleza respecto al resto de la obra wagneriana de su autor: «La Mort d'Isolde, de M. de Egusquiza, très belle œuvre dans la série wagnérienne de cet artiste»³⁵. También Péladan, gran amigo y eterno defensor y divulgador de la obra del artista, realizó una crítica del Salón de aquel año haciendo referencia a la pintura y, concretamente, a la wagneriana, que ponía en valor la de Egusquiza frente a la de los alemanes, ejemplos más directos de esta iconografía: «Sur le corps de Tristan inanimé, Yseult morte d'amor est couchée; ainsi M. de Egusquiza continue son vœu pictural à la gloire de Wagner, vœu qui compte déjà tant d'exvoto d'une si belle piété. J'ignore ce que l'incomparable tragique de la musique a su inspirer à ses compatriotes, en dehors des ridicules costumes du professeur Thoma et de l'estimable série d'Echter sur l'anneau du Nibelung. Delacroix eût certainement illustré l'œuvre Bayreuthine, et de quelle façon! M. de Egusquiza, par la constance de son culte, réjouit tous les fanatiques du tout puissant Maître»³⁶. Un año más tarde, todavía aparecían comentarios de la obra en la prensa francesa, como en *Le Ménestrel*: «...M. Egusquiza a traité la *Mort d'Yseult* avec sa fougue habituelle, qui d'ailleurs, avouons-le, remplace insuffisamment le commentaire musical»³⁷.

Después de exponerse en París en 1911, en España se publicó un artículo ese mismo año que se hacía eco de la pintura³⁸. Sin embargo, no volvió a ver la luz pública hasta la muestra antológica sobre Egusquiza de 1995 en Santander³⁹, y a continuación se exhibió en Madrid en 1997⁴⁰ y en la gran exposición sobre Wagner en las artes celebrada en Ginebra en 2005⁴¹, que la dio a conocer internacionalmente, convirtiéndose en una de las obras más emblemáticas de la muestra⁴². Dos años más tarde, el Museo de Bellas Artes de Asturias

35 «La Muerte de Isolda, del Sr. de Egusquiza, obra muy bella dentro de la serie wagneriana de este artista». «Le Vernissage du Salon de la Société nationale», *Le Gaulois*, 16 de abril de 1911.

36 «Sobre el cuerpo inanimado de Tristán está tendida Isolda, muerta de amor; de este modo continúa el Sr. de Egusquiza su voto pictórico a la gloria de Wagner, voto que cuenta ya con tantos exvotos de hermosísima piedad. Ignoro lo que el incomparable trágico de la música haya podido inspirar a sus compatriotas, aparte de los ridículos atuendos del profesor Thoma y de la estimable serie de Echter sobre el anillo del Nibelungo. Delacroix habría sin duda ilustrado la obra de Bayreuth ¡y de qué manera! El Sr. de Egusquiza, por la constancia de su culto, complace a todos los fanáticos del todopoderoso Maestro». Péladan. «Michel-Ange et le Salon de la Société Nationale», *L'Instantané (La Revue Hebdomadaire)*, 2 de mayo de 1911, p. 121. Cuando habla de Thoma se refiere a Hans Thoma, autor de los figurines para *El anillo del nibelungo*, encargado y dirigido por Cósima Wagner para el Festival de Bayreuth de 1896.

37 «... El Sr. Egusquiza ha plasmado la Muerte de Isolda con su ardor habitual, el cual por otra parte, reconozcámoslo, es insuficiente sustituto del comentario musical». «La Musique et le Théâtre aux Salons du Grand Palais (Troisième article)», *Le Ménestrel*, 6 de mayo de 1912.

38 «París. Los Salones de 1911. *La Muerte de Isolda*, cuadro de R. de Egusquiza, Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes», *La Ilustración Artística*, año 1911, n.º 1540, Barcelona, 3 de julio de 1911, p. 437.

39 *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, Museo de Bellas Artes de Santander, Fundación Marcelino Botín, 27 de octubre-17 de diciembre de 1995.
40 Madrid 1997, pp. 92-93.

41 Ginebra 2005. El estudio de la obra fue firmado por mí y aparecía reproducido en las páginas 168-169.

42 Sirvió como imagen principal de la exposición y se utilizó para ilustrar la portada del folleto de la muestra y la edición de carteles y postales.

organizó una exposición en torno a las dos pinturas sobre Tristán e Isolda realizadas por Egusquiza⁴³; y posteriormente, se presentó en una muestra producida por el Museo de Bellas Artes de Bilbao⁴⁴, poseedor del lienzo desde el año 2000, cuando lo adquirió procedente de la Colección Fernández de Luz Belda de Madrid⁴⁵.

Conclusiones

Desde que entró en contacto con el trabajo de Wagner en 1876, Egusquiza adquirió una nueva forma de entender el arte. Lo hizo, a partir de entonces, desde el estudio a fondo del drama musical, esa nueva fórmula operística que la revolucionaria obra del genio alemán había difundido por toda Europa desde los años cincuenta del siglo XIX. Y también desde el conocimiento directo del compositor, de sus opiniones vertidas sobre las puestas en escena, y muy especialmente desde la asistencia al Festspielhaus de Bayreuth, modelo icónico de teatro del futuro. Con estas premisas y otras que ya se han tratado a lo largo del estudio, Egusquiza, más que ningún otro artista español, se convirtió en el pintor wagneriano por antonomasia, modelo del joven Mariano Fortuny y de Madrazo, y referente en el París de la época, donde se le comparó con grandes artistas de esta iconografía, como el francés Henri Fantin-Latour, entre otros.

Después de la Primera Guerra Mundial, este tipo de pintura simbolista de reminiscencias wagnerianas cayó en el olvido, primero por la muerte de la mayoría de sus artistas, como es el caso de Egusquiza, y después porque las vanguardias se iban abriendo paso en un París que olvidaba pronto los cenáculos artísticos de finales del siglo XIX. Egusquiza tuvo la fortuna de contar entre sus amigos a los Beruete, y fue precisamente Aureliano de Beruete y Moret (historiador, crítico de arte y director del Museo del Prado) quien en 1918, y a petición de la familia del pintor, dejó testimonio directo de su trayectoria y, especialmente, de sus encuentros con Richard Wagner y el impacto que éstos tuvieron en su vida y obra⁴⁶. Después, pasarían años hasta que se volviese a rescatar su nombre, siempre en la prensa francesa y en relación al musicalismo pictórico en los artistas de fin de siglo, entre los que Fantin-Latour y Egusquiza tenían un lugar predominante⁴⁷. Sin embargo, en la prensa española la obra del santanderino tuvo un escaso eco, si acaso un sintético artículo de Silvio Lago (José Francés)⁴⁸ en 1919 al amparo de la publicación del libro monográfico de Beruete.

Habría que esperar hasta finales de la década de 1960 para que Juan Antonio Gaya Nuño incluyera a Egusquiza en un extenso repaso a la pintura española del siglo XIX, pero en este caso menospreciando la obra por su temática: «...Por si hubiesen sido escasas las dolencias finiseculares de la Pintura —ropavejería histórica, crítica social, sensiblería ridícula y monaguillismo—, todavía faltaba por experimentar un nuevo bacilo, el de la pintura wagneriana. Se encargó del delito el santanderino Rogelio de Egusquiza (1845-1915), con cuadros de siniestro colorido, llenos de parsifales y walkyrias ante los que el espectador duda entre reírse u

43 Oviedo 2007, con textos de Lourdes Jiménez, pp. 34-35.

44 Bilbao 2008, con estudio de Javier Novo González, pp. 338-340. La muestra itineró posteriormente a Salamanca (2006), Valencia (2006-2007) y Sevilla (2007).

45 Alcalá Subastas, 10 de noviembre de 2000, p. 80, reprod. en p. 81.

46 Para tener una idea aproximada del reconocimiento que dieron a su obra en París, cabe señalar cómo la prensa francesa se hizo eco de la publicación del libro monográfico de Beruete sobre el pintor en «Bibliographie», *Gazette des Beaux-Arts*, enero de 1921, p. 390.

47 Raymond Bouyer. «La Musique inspiratrice d'un peintre. Pour le centenaire de Fantin-Latour (14 janvier 1936)» [«La música inspiradora de un pintor. Para el centenario de Fantin-Latour (14 de enero de 1936)»], *Le Ménestrel*, 10 de enero de 1936, pp. 9-11.

48 Silvio Lago. «Una obra notable. Rogelio de Egusquiza», *La Esfera*, n.º 267, Madrid, 8 de febrero de 1919, p. 375.

horrorizarse»⁴⁹. Pero por suerte, las nuevas generaciones de historiadores del arte ampliaron sus campos de análisis y recuperación de artistas españoles, reivindicando la figura de Rogelio de Egusquiza y ese particular simbolismo modernista tardío en estudios generales⁵⁰ y específicos, como el de Sonia Blanco Grassa⁵¹. De este modo, en la actualidad, el artista es reconocido esencialmente como pintor de temas wagnerianos, y no cabe duda de que su obra más icónica y popular es también la mejor de ellas, este *Tristán e Isolda. La muerte* del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

49 Gaya Nuño 1966. Agradezco al Dr. Francesc Fontbona toda la ayuda prestada en la consulta bibliográfica.

50 Fontbona 1981.

51 Blanco 1983.

Bibliografía

Barcelona 2013

Richard Wagner i Adrià Gual : els plafons perduts de l'Associació Wagneriana. [Cat. exp.]. Barcelona : Museu d'Història de Catalunya, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 2013. Disponible en: http://www.es.mhcat.cat/exposicions/exposicions_realitzades/2013/richard_wagner_i_adria_gual_els_plafons_perduts_de_l_associacio_wagneriana [Consulta: 20 de octubre de 2016].

Beruete y Moret 1918

Aureliano de Beruete y Moret. *Rogelio de Egusquiza : pintor y grabador*. Madrid : Blass y Cía, 1918.

Bilbao 2008

De Goya a Gauguin : el siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. [Cat. exp.]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008.

Blanco 1983

Sonia Blanco Grassa. «Un pintor cántabro injustamente olvidado : Rogelio de Egusquiza» en *La Revista de Santander para la familia montañesa*, Santander, n.º 30, enero-marzo de 1983, pp. 10-15.

Carmena de la Cruz 1993

Patricia Carmena de la Cruz. «Los dibujos wagnerianos de Egusquiza existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid» en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), Madrid, vol. 5, 1993, pp. 131-142.

Egusquiza 1885

Rogelio de Egusquiza. «L'éclairage de la scène» en *Revue Wagnérienne*, Paris, 8 novembre 1885, p. 20 (ed. en alemán: «Ueber die Beleuchtung der Bühne», *Bayreuther Blätter*, Juni, 1885, pp. 185-186; ed en español: «La iluminación del escenario : una carta al redactor de las *Bayreuther Blätter*», Tina Westmeyer (trad.) en *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, Santander, n.º 6, 2004, pp. 135-139.

Ferrer 2008

Mireia Ferrer Álvarez. *París y los pintores valencianos 1880-1914*. [Tesis en línea]. València : Universitat de València, Servei de Publicacions, 2008. Disponible en: <http://www.tdx.cat/bitstream/10803/9972/1/ferrer.pdf> [Consulta: 24 de octubre de 2016].

Flanell 2000

Donald Flanell Friedman. «L'évocation du "Liebestod" par Jean Delville» en *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Bruxelles, n.º 17-18, 2000, pp. 79-84. Disponible en: <https://textyles.revues.org/1312> [Consulta: 24 de octubre de 2016].

Fontbona 1981

Francesc Fontbona. «Historia de la pintura modernista en España» en Hans H. Hofstätter. *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona : Blume, 1981.

Gavilán 2013

Enrique Gavilán Domínguez. «Las redenciones wagnerianas : la doble singularidad del Grial» en *Entre la historia y el mito : el tiempo en Wagner*. Tres Cantos, Madrid : Akal, 2013, p. 83.

Gaya Nuño 1966

Juan Antonio Gaya Nuño. *Arte del Siglo XIX*, vol XIX de *Ars Hispaniae*. Madrid : Plus-Ultra, 1966.

Ginebra 2005

Richard Wagner, visions d'artistes : d'Auguste Renoir à Anselm Kiefer. [Cat. exp., Ginebra, Musée Rath]. Paris : Somogy ; Genève : Musées d'art et d'histoire, 2005.

Jiménez 2004

Lourdes Jiménez Fernández. «La reforma del drama wagneriano y los artistas españoles : afinidades teóricas con Appia : Egusquiza, Mariano Fortuny y Madrazo y Adrià Gual» en *Adolphe Appia : escenografías*. [Cat. exp.]. Madrid : Círculo de Bellas Artes, 2004, pp. 77-104.

Jiménez 2005

—. «Rogelio de Egusquiza : "Tristan und Isolde. La mort, 1910"» en *Richard Wagner : visions d'artistes : d'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*. [Cat. exp., Ginebra, Musée Rath]. Paris : Somogy ; Genève : Musées d'art et d'histoire, 2005, pp. 84-85 y 168-169, cat. 45.

Jiménez 2007

—. «La vida y la muerte de Tristán e Isolda por Rogelio de Egusquiza, 1845-1915» en *La vida y la muerte de Tristán e Isolda por Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*. [Cat. exp.]. Oviedo : Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007, pp. 32-35.

Jiménez 2013a

—. «Bayreuth y los españoles. *Viaje a la Meca del Wagnerismo*. Los artistas españoles en Bayreuth» en *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas : de la Restauración a la Primera Guerra Mundial* [Tesis doctoral en línea], director Xosé Aviñoa. Barcelona : Universidad de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 2013, pp. 267-277. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/69523>, <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/69523> [Consulta: 24 de octubre de 2016].

Jiménez 2013b

—. *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas : de la Restauración a la Primera Guerra Mundial*. [Tesis doctoral en línea], director Xosé Aviñoa. Barcelona : Universidad de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 2013. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/352219> [Consulta: 24 de octubre de 2016].

Jiménez 2016

—. «Josep Maria Xiró, La fête des flots» en Francesc Fontbona (dir.). *Pintura catalana : el Modernisme*. Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 2016, pp. 362-363.

Jullien 1886

Adolphe Jullien. «Tristan et Iseult à Munich en 1865» en *Revue Wagnérienne*, Paris, 15 novembre 1886, t. II, pp. 316-326.

Junod 2013

Philippe Junod. «Della fortuna critica del wagnerismo (e di alcuni malintesi)» en Paolo Bolpagni (a cura di). *Fortuny e Wagner : il wagnerismo nelle arti visive in Italia*. [Cat. exp., Venecia, Palazzo Fortuny]. Milano : Skira, 2013, pp. 147-155.

Lavignac (1900) 1980

Albert Lavignac. *Le voyage artistique à Bayreuth*. Paris : Librairie Ch. Delagrave, 1900 (reed. Paris : Stock, 1980).

Mack 2000

Dietrich Mack. *Bayreuther Festspiele : die Idee, der Bau, die Aufführungen = the idea, the building, the performances = l'idée initiale, la réalisation, les représentations*. [35. Aufl.]. Bayreuth : Bayreuther Festspiele, 2000.

Madrid 1997

Pintura simbolista en España. [Cat. exp.]. Madrid : Fundación Mapfre, 1997.

Oviedo 2007

La vida y la muerte de Tristán e Isolda por Rogelio de Egusquiza, 1845-1915. [Cat. exp.]. Oviedo : Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007.

París 1983

Wagner et la France. [Cat. exp., París, Bibliothèque nationale-Théâtre national de l'Opéra de Paris]. Paris : Herscher, 1983.

Péladan 1890

Joséphin Péladan. *Le Salon de Joséphin Peladan : Salon National et Salon Jullian, suivie de trois mandements de la Rose Croix catholique à l'Aristie*. Paris : E. Dentu, 1890.

Reyero 1999

Carlos Reyero. «Aire de París : los pintores españoles y el gusto en los salones, 1880-1900» en *Pintores españoles en París, 1880-1910*. [Cat. exp., Palma, Girona, Oviedo, Lleida]. Barcelona : Fundació La Caixa, 1999.

Suárez García 2013-2014

José Ignacio Suárez García. «España en Bayreuth : relación de asistentes a los festivales wagnerianos a través de las *Fremdenlisten*, 1876-1914» en *Recerca Musicològica*, Barcelona, n.º XX-XXI, 2013-2014, pp. 305-329.