# Iconografía wagneriana en Catalunya: un *Wotan* quijotesco de Josep Maria Sert (1902)

**Lourdes Jiménez**

Doctora en Historia del Arte. Especialista en iconografía wagneriana. isoldajim@hotmail.com

**Resumen**

Josep Maria Sert (1874-1945) fue uno de los grandes pintores decoradores del siglo XX, y sus inicios artísticos en la capital catalana se vieron, como en muchos de los artistas de su época, influidos por el wagnerismo incipiente. En este ambiente wagneriano de finales del siglo XIX, tras los estrenos de *Die Walküre* y *Tristan und Isolde* (1899) en el Gran Teatro del Liceo, situamos este *Wotan*, dibujo presentado en la Sala Parés de Barcelona en 1902 y que ofrece un giro radical en su interpretación de la iconografía wagneriana, alejada del simbolismo decadente inicial de su interpretación sobre *Parsifal* (1900), para pasar a esta representación de tendencias quijotescas e influencia de Zuloaga, en un guiño al sentir noventayochista.

Palabras clave: Josep Maria Sert / Ignacio Zuloaga / Richard Wagner / pintura wagneriana / iconografía wagneriana / Wotan / Siegfried / Bayreuth.

**Resum**

## Iconografía wagneriana en Catalunya: un *Wotan* quijotesco de Josep Maria Sert (1902)

Josep Maria Sert (1874-1945) va ser un dels grans pintors decoradors del segle XX, i els seus inicis artístics a la capital catalana van ser influïts, com fou el cas de molts artistes de la seva època, pel wagnerisme incipient. En aquest ambient wagnerià de finals del segle XIX, arran de les estrenes de *Die Walküre* i de *Tristan und Isolde* (1899) al Gran Teatre del Liceu, situem aquest *Wotan*, dibuix presentat a la Sala Parés de Barcelona el 1902 i que ofereix un gir radical en la seva interpretació de la iconografia wagneriana, allunyada del simbolisme decadent inicial de la seva interpretació sobre *Parsifal* (1900), per passar a aquesta representació de tendències quixotesques i influència de Zuloaga, en un gest de complicitat amb el sentir de la Generació del 98.

Paraules clau: Josep Maria Sert / Ignacio Zuloaga / Richard Wagner / pintura wagneriana / iconografia wagneriana / Wotan / Siegfried / Bayreuth.

**Abstract**

## Wagnerian iconography in Catalonia: a quixotic Wotan by Josep Maria Sert (1902)

Josep Maria Sert (1874-1945) was one of the great decorative artists of the 20th century, and his artistic beginnings in the Catalan capital were, like many artists of his time, influenced by the incipient Wagnerian art. In this environment at the end of the 19th century, after the premieres of *Die Walküre and Tristan und Isolde* (1899) in the Gran Teatre del Liceu, we place this *Wotan*, a drawing presented at the Sala Parés in Barcelona in 1902 which offers a radical about-turn in his interpretation of Wagnerian iconography, far from the initial decadent symbolism of his interpretation of *Parsifal* (1900), to move to this representation of Quixotic trends and the influence of Zuloaga, in a nod to the feel of the Generation of '98.

Keyword: Josep Maria Sert / Ignacio Zuloaga / Richard Wagner / Wagnerian painting / Wagnerian iconography / Wotan / Siegfried / Bayreuth.

En la pintura española del siglo XIX la música suele estar presente de forma continuada; los artistas, especialmente de teatro y de ópera, van ganando terreno; los escenarios de diversión: teatros, cabarets, tablaos flamencos, también se hicieron un hueco entre las distintas temáticas que jalonaron nuestra pintura decimonónica; la que va de los temas historicistas surgidos desde los ambientes

académicos y oficiales, a los cuadros pintados para un público burgués que cada vez más demandaba un cierto tipo de pintura alejada de los circuitos oficiales, de pequeño formato para su propio disfrute, y de temáticas amables, como podría encuadrarse este tipo de pinturas. Escenas galantes dieciochescas realizadas bajo las pautas del fortunysmo o paisajes realistas pueblan el coleccionismo artístico del momento. El aparente equilibrio político, económico y social iniciado en 1875 con la Restauración, favoreció que la sociedad burguesa disfrutase de los ambientes musicales y artísticos que aportaban todas las novedades producidas fuera de nuestras fronteras y presentadas a través de la prensa, particularmente de las revistas ilustradas que tuvieron en ese momento un gran florecimiento debido a las novedades fotomecánicas. Las sociedades musicales y recreativas, los ateneos y liceos estaban al tanto de las novedades producidas en la cultura europea y es así como la música fue una constante en las tertulias de los cafés e incluso en las exposiciones realizadas por las incipientes galerías de arte. El piano era un elemento importante y así se refleja en numerosas pinturas que tienen como eje la música, como la *Fantasía sobre Fausto*, 1866, de Mariano Fortuny; la pintura de Francisco Domingo Márquez, *Interior del estudio de Muñoz Degrain en Valencia*, 1867; o el *Concierto en familia* de Rogelio de Egusquiza, 1878. La música del romanticismo alemán ocupa un lugar muy destacado por su carácter renovador y un ejemplo lo tenemos con la música de Schubert cuyo idealismo romántico era muy apropiado para el ámbito femenino, tal y como se aprecia en la obra de Francesc Masriera, *Una melodía de Schubert*, 1896 (MNAC).[1] Se trata de un tipo de pintura que se transforma en depositaria de los valores y principios que sostienen a la sociedad de la época. El pintor recrea el escenario de las habituales veladas musicales. Tradicionalmente, las *soirées* se constituyen en uno de los actos sociales más representativos del papel de la mujer en esta sociedad burguesa. En el marco cultural decimonónico, el acto de tocar el piano[2] se convierte en uno de los signos más tangibles para valorar el grado de educación femenina.

Así que esta música nueva también será aceptada por el joven público femenino que estará más cerca de los cambios y las renovaciones propuestas por Wagner, junto a los jóvenes artistas e intelectuales que a principios de siglo hacen del músico alemán su bandera ideal y estética.

La música renovadora alemana estará muy presente en los circuitos artísticos como la verdadera reformadora de la música clásica: Gluck, Bach, pero especialmente Beethoven,[3] que será el más admirado y representado por los artistas, como en el caso del temprano dibujo al carbón presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884 por un desconocido Adolfo de Villapadierna, natural de Valladolid, o años más tarde el de la composición sobre uno de sus grandes tríos realizado por Alejandro Saint Aubin para la Exposición Nacional de 1899. Sin olvidarnos del último dibujo realizado por Mariano Fortuny, *Mascarilla de Beethoven*, 1874. Fortuny fue un gran coleccionista de mascarillas funerarias y las tenía en su estudio. En ellas, el pintor creía captar la expresión de los grandes artistas.[4]

## Richard Wagner y la pintura simbolista. Su recepción en España

Pero Wagner logró hacerse un hueco a partir de la década de los noventa, coincidiendo con la aceptación de sus obras en los principales teatros líricos y también con la irrupción del simbolismo plástico, en un inicio, a través de sus principales representantes europeos y las críticas de sus obras aparecidas en la prensa. El primero que lo dio a conocer fue el periodista y hombre de gran cultura

Alfred Opisso (1847-1924) desde las páginas de *La Ilustración Artística*,[5] especialmente entre los años 1885-1888 cuando aún no había cuajado en la órbita de nuestros artistas; entre ellos habló de Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Arnold Böcklin, Walter Crane o Whistler. El simbolismo, por tanto, se integraba dentro de la corriente idealista de finales del siglo XIX como una reacción neoespiritualista ante el positivismo y el materialismo del arte realista: «[...] *El arte, volviendo por los fueros de la belleza, del sentimiento, de la libertad, de la fantasía, que encarcelara la férrea mano del positivismo de la ciencia moderna, rompió en parte el círculo de acero que le había forjado un error de confusión, un error causado por el momentáneo predominio científico, y sin desdeñar las enseñanzas de aquellas ciencias que tiendan a auxiliarle en el conocimiento de lo bello, marcha al presente por rumbo distinto del seguido en estos últimos años*[...]».[6]

En este inicio de década, entre 1891 y 1892, Eliseu Trenc que ha estudiado a fondo el simbolismo pictórico, comenta el cambio que se produce no sólo en el paisaje, sino también en la pintura de género y la religiosa que evolucionan hacia nuevas formas, tal y como sucede en una figura fundamental y pionera del modernismo catalán como Alexandre de Riquer (1856-1920).[7] El año de 1892 es clave en la particular asociación en la prensa del simbolismo plástico con la obra wagneriana, especialmente con la teoría artística de la síntesis de las artes como fondo de la cuestión, como relata el crítico Balsa de la Vega al terminar su artículo sobre este cambio operado por el simbolismo "místico", "el actual idealismo" y también "modernista": «[...] *Y vendrá el simbolismo místico a terciar en esta contienda de los ideales artísticos. Ya lo anuncia incidentalmente cierto perspicaz escritor francés, al ocuparse de la metamorfosis operada en la música y en la literatura teatral por Wagner. Y el simbolismo significará el supremo esfuerzo hecho por el arte moderno tratando de amalgamar lo ideal y lo real, en tal forma, que no se eche de ver el predominio del uno sobre el otro.* [...]».[8]

O en la obra de Santiago Rusiñol (1861-1930), que abandona su afinidad con el realismo y aboga a partir de 1893-1894 por un arte básicamente estetizante y evasionista,[9] que tendrá sus primeros ejemplos plásticos en las *Alegorías de la Poesía, la Pintura y la Música* (Cau Ferrat, Sitges, 1896); así como sus primeras manifestaciones al margen de la pintura, en las *Festes modernistes*, celebradas en Sitges en los años 1892, 1893, 1894, 1897 y 1899, que singularmente tienen un paralelismo como manifestación cultural y artística, en busca de un arte elevado e ideal, con los Salones de la *Rose + Croix* fundados por el Sâr Pèladan en 1892 en París, y sobre el que Rusiñol conoce de primera mano y da buena cuenta en sus crónicas para *La Vanguardia*[10] o en la peregrinación a los festivales wagnerianos de Bayreuth. En otra crónica fechada en 1896, el mismo autor hablaba de una exposición de pinturas simbolistas donde exponía una síntesis de los principales artistas de esta tendencia en Europa como los prerrafaelitas en Inglaterra, en Alemania, Böcklin, Klinger, Stuck; en Francia, Puvis de Chavannes y «[...] *Fantin Latour con sus radiantes paráfrasis de los dramas wagnerianos*».[11]

Vemos, por tanto, cómo la relación entre Wagner y la pintura modernista, mayoritariamente de carácter simbolista, logró hacerse un hueco entre las preferencias de los artistas más inquietos culturalmente, en los campos de la pintura, el grabado y la escultura, y, como veremos mayoritariamente en las artes decorativas, por la propia deriva de la popularización del simbolismo a partir de 1900. También la arquitectura se hará eco de la moda wagneriana y la integrará en fachadas de edificios e incluso en el concepto de *obra de arte total* que basado en la síntesis de las artes tenía a Wagner en estos años como modelo por su *Gesamtkunstwerk*.

## Pintura wagneriana en Cataluña

En Barcelona, la primera de las obras destacadas que nos encontramos es el retrato de Wagner realizado por Alexandre de Riquer (1856-1920) en 1882 para la portada de la revista *Arte y Letras*, donde todavía el modelo formal resulta ser una fotografía alemana del compositor, aunque las letras que acompañan el retrato se encuadren en la línea del esteticismo de raíz inglesa con influencias japonizantes que se desarrollan en la década de los setenta y ochenta. En la misma revista se publicó la traducción paisajística del primer acto del estreno de *Parsifal* en Bayreuth, realizada por el pintor Jaume Pahissa (1846-1928); a éste tan sólo le quedaba realizar una interpretación mimética bajo los parámetros del naturalismo paisajístico habitual en las escenografías concebidas para Bayreuth.

Hubo que esperar hasta 1897 para encontrar una traducción libre sin modelos iconográficos procedentes de Bayreuth como codificador principal, para ver el *Lohengrin* basado en la figura del tenor Francesc Viñas realizada por Manuel Villegas Brieva (1871-1923), tal y como relata su dedicatoria. La composición se basa en los parámetros simbolistas donde de un entorno mágico y nocturno, aparece la figura misteriosa del caballero del cisne.

El año 1899 se convierte en fecha clave en la recepción artística del wagnerismo y su traducción en las artes plásticas. En estos años ya nos encontramos con una joven generación de artistas, los nacidos en los años setenta, que van a practicar una suerte de idealización, mitificación, y a tener como bandera del mito del artista moderno al músico alemán. Nombres como Pau Roig, Josep Maria Sert, Joaquim Torres García, Adrià Gual o Josep Maria Xiró, tan distintos formalmente en sus líneas de trabajo, se acercaron de forma puntual a la iconografía wagneriana. En el caso de Xiró y Sert pensamos que dado el carácter de sus obras lo hicieron sin encargo particular, al contrario que Pau Roig (1879-1955) que realizó el bello y sintético *Lohengrin* de marcada estética francesa basada en la obra del simbolista Puvis de Chavannes para la decoración de la casa de música Moreau & Cassadó, 1900. En cambio, Josep Maria Xiró (1878-1937) se vio atraído por la obra wagneriana en 1899-1900 tras asistir a una representación de *Die Walküre* en el Teatro del Liceo; su afición al wagnerismo le condujo por estos años a trabajar por otros caminos estéticos paralelos bajo la marcada influencia wagneriana, descubriendo también la filosofía vitalista y épica de Nietzsche que intervinieron en su pintura de estos años. Cabe destacar que Xiró fue miembro de la Associació Wagneriana de Barcelona, tal y como se constata en los documentos de dicha asociación. Josep Maria Sert (1874-1945) viaja en 1899 hasta Bayreuth junto a un grupo de catalanes entre los que se contaban Francesc Soler i Rovirosa, escenógrafo del teatro del Liceo, y Albert Bernis, empresario del teatro. Allí descubrió de primera mano *Parsifal* y también pudo ver el ciclo completo del *Anillo* por lo que a su vuelta, en 1900, regalaba un bello grabado sobre *Parsifal* dedicado al poeta Joan Maragall, con una lectura inquietante y llena de simbolismos, realizado en un estilo simbolista con tintes decadentistas como se puede apreciar en la figura del joven.[12]

Unos años más tarde presentó en la Sala Parés una interesantísima lectura del dios Wotan en su aparición como la figura del *caminante* del acto I de *Siegfried*, donde la semejanza con el idealista Don Quijote funciona en la expresión ofrecida por el personaje wagneriano realizado por Sert, obra que vamos a analizar como tema de estudio de este ensayo.

Josep Maria Sert vuelve a trabajar sobre la iconografía wagneriana en este dibujo dedicado a otro de sus grandes personajes, el dios Wotan (fig. 1), protagonista central de *El Anillo del Nibelungo (Der*

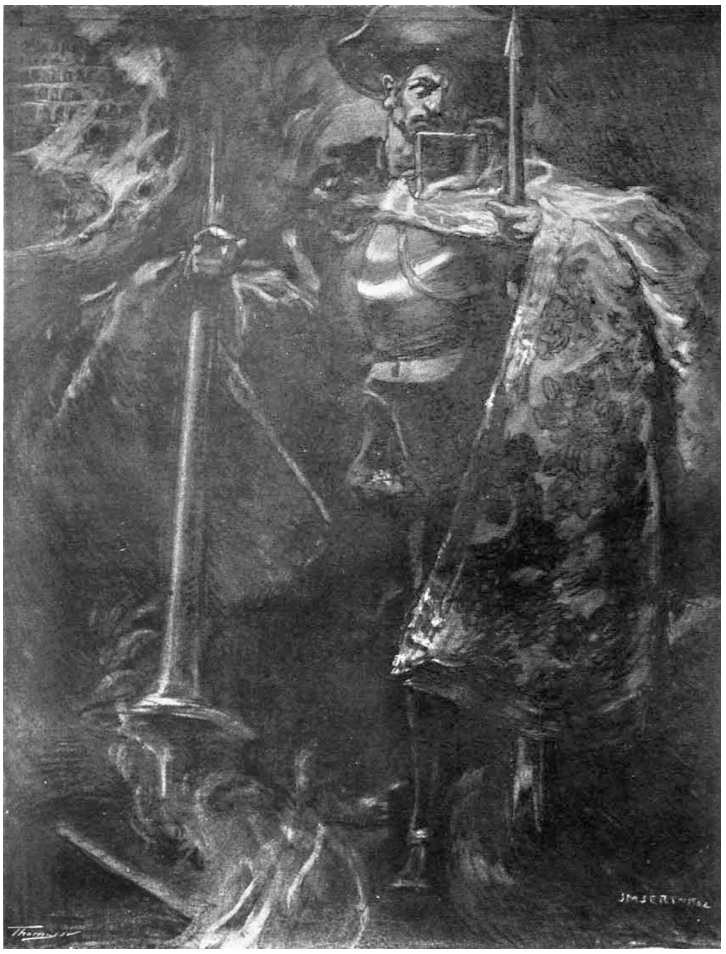

Fig. 1. Josep Maria Sert (Barcelona, 1874-1945), *Wotan*, dibujo al carbón, 1902. Colección particular, Sevilla. Reproducción revista *Forma*, volumen I, Barcelona, 1904.

*Ring des Nibelungen*).[13] Este ya había aparecido en la escena lírica barcelonesa con el estreno en 1899 de *Die Walküre* (*La Walkyria*) en el teatro del Liceo y *Siegfried* en 1900, aunque hasta nueve años más tarde no se pudo conocer el origen de Wotan y sus dioses en *Das Rheingold (El oro del Rhin)* que se ofreció en 1910. Así vemos cómo el simbolismo e iconografía del dios más humano de todos los del Walhalla, era bien conocido por el público barcelonés.[14] Sert se acerca a él desde otros parámetros formales distintos a su *Parsifal*, más cercano a una estética simbolista heredada de aquellos primeros años de estudio junto a Riquer y con un análisis simbólico e iconológico muy profundo respecto al libreto de Wagner. Estudiosos del artista como su biógrafo Alberto del Castillo[15] y Pilar Sáez Lacave,[16] ofrecen la datación de este *Wotan* en 1902[17] y su localización, en una colección particular de Sevilla.[18]

Sert ya se había trasladado a París en 1899 (cuando *Die Walküre* se estaba estrenando por primera vez en Barcelona), y había entrado en contacto con los círculos artísticos más avanzados (entre ellos con Maurice Denis y el grupo de los Nabis); muy pronto obtuvo un gran éxito con el encargo como decorador realizando los plafones decorativos para el pabellón *Art Nouveau* que el empresario Samuel Bing había llevado a la Exposición Universal de París de 1900. El compromiso de ejecutar la decoración de la catedral de Vic y la visita por Italia[19] para estudiar a los maestros clásicos, le habían hecho alejarse del simbolismo decadentista de su anterior obra wagneriana. Curiosamente, los dos grandes artistas de la iconografía wagneriana española como son Rogelio de Egusquiza y Mariano Fortuny Madrazo, sí que trabajaron sobre la figura del dios Wotan siguiendo las acotaciones y lectura del libreto, coincidiendo en realizar su traducción plástica bajo la apariencia del Wotan más humano y real que se ofrece en *Die Walküre*, pero no destacando al Wotan derrotado de *Siegfried*, con la figura del dios ahora bajo la apariencia de *Wanderer* (caminante). No era muy habitual en el repertorio iconográfico wagneriano el Wotan[20] elegido por Sert.

Fig. 2. Wilhelm Höffert (1832-1901), fotografía del barítono Anton Van Rooy, Festspielhaus de Bayreuth, 1896. Legado Joaquim Pena, Unitat Gràfica, Biblioteca de Catalunya.

En su interpretación no existen referencias a la iconografía de tradición alemana de Bayreuth como era lo habitual en las interpretaciones de la época (fig. 2), ni siquiera de otros artistas coetáneos que habían trabajado la visión plástica del dios wagneriano por excelencia,[21] pero sí que debemos tener en cuenta que en su viaje a Bayreuth, del que tenemos constancia en 1899, se ofrecieron ocho representaciones.

Sí que hay una lectura propia pasada por el tamiz del joven que va dejando atrás las lecciones aprendidas en Barcelona y buscando un camino donde el realismo de tradición española y la lectura de los clásicos comienzan a incorporarse a su obra. Aquí no hay juego simbolista, ni afinidad al juego impresionista, ni siquiera un atisbo de fauvismo que ya comenzaba a despuntar en el París del momento, y sí un acercamiento a una gran figura como la del pintor español Ignacio Zuloaga (1870-1945), en su representación de los tipos segovianos captados por el artista con un realismo sincero. Sert ofrece ecos de esta influencia de Zuloaga[22] en la individualización del personaje, en el realismo casi expresionista que imprime a esa figura alta,[23] tosca, vestida con manto y sombrero de ala ancha que le cae sobre el ojo vacío[24] que se asemejan a esos tipos populares segovianos que el pintor vasco había comenzado a retratar ya desde 1899 (fig. 3).

Sert escoge al Wotan más débil, el que agobiado por los pactos y sus consecuencias –perder a su hija preferida Brünnhilde en su condición de walkyria y la muerte de su hijo welsungo Siegmund

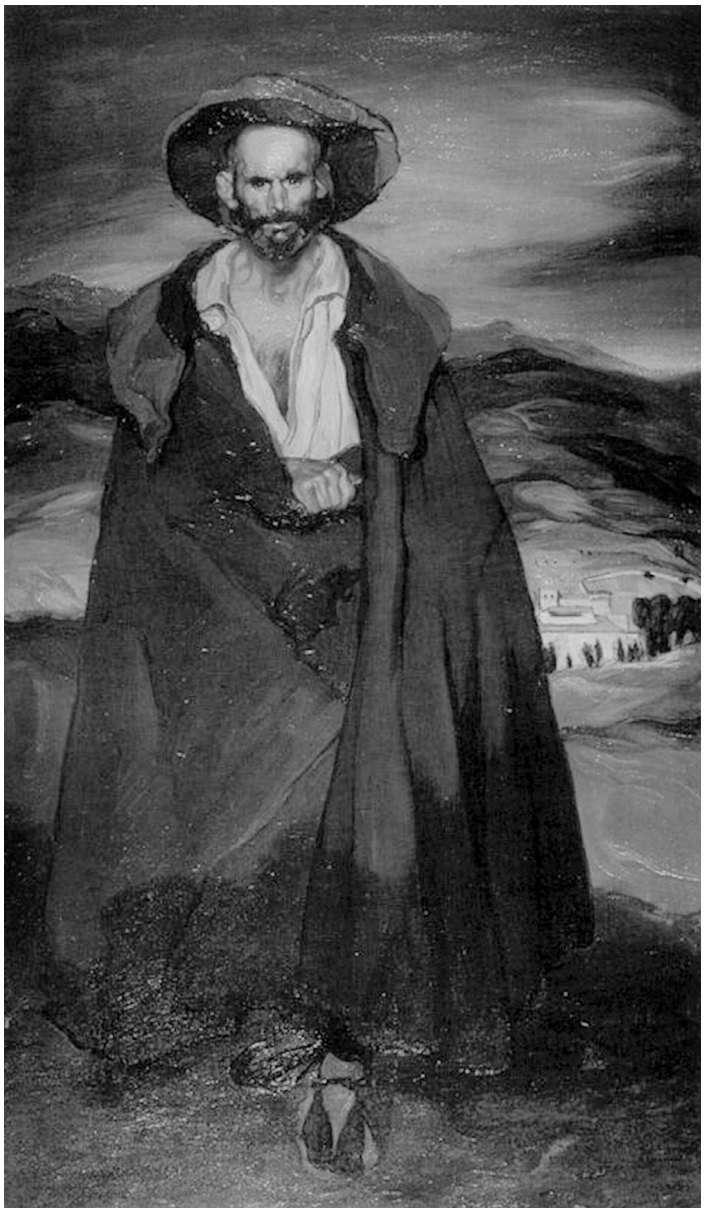

Fig. 3. Ignacio Zuloaga Zabaleta (Éibar, 1870-Madrid, 1945), *Tipo segoviano*, 1906, óleo sobre lienzo, 191 x 116 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

(véase la jornada de *Die Walküre*)–, intenta cobrar esas deudas en su bajada a la tierra a encontrarse con Alberich, Mime y el propio Siegfried, el héroe sin miedo. El Wotan de Sert es un héroe despojado del Walhalla y derrotado, pero sabedor de su fracaso y sus miserias, se muestra valiente en un último intento por resolver todos los problemas creados, como un Quijote abatido por sus propios sueños caballerescos, y al igual que esos tipos populares segovianos, individualizados como héroes de la realidad más cruel de una España finisecular empobrecida y en eterna crisis que retrató Zuloaga. Sert realizando una lectura detenida del libreto, ofrece el momento en que el dios ha sido derrotado por su nieto Siegfried,[25] ese héroe sin miedo, el nuevo welsungo que despertará a Brünnhilde y luchará por la recuperación del oro del Rhin. En el encuentro entre los protagonistas, acto tercero, escena segunda: «*El caminante se acerca a la cueva y se apoya de espaldas en la roca viva, con la cara mirando a escena*» (Siegfried aparece buscando la roca rodeada de fuego donde duerme Brünnhilde). Wotan (Caminante) le cierra el paso: «*Si no le temes al fuego, /(le interpone la lanza)/ ¡Te impedirá mi lanza el camino!/ Aún ostenta mi mano/ el emblema del dominio: / su astil partió un día/ la espada que enarbolas: / ¡rómpase de nuevo/ contra la eterna lanza! (Alarga su lanza)*». Siegfried le replica[26] y «[...] *De un tajo parte la lanza del Caminante en dos, un relámpago se eleva a las cumbres rocosas donde la luminosidad, hasta ese momento apagada, empieza a llamear con flama cada vez más luminosa. Un fuerte trueno que rápido enmudece acompaña al tajo. Los fragmentos de la lanza caen rodando a los pies del Caminante, que los recoge despacio*».[27] Efectivamente, la obra de Sert representa todos los atributos identificativos del dios: sombrero de ala ancha que cae sobre el ojo izquierdo tapándolo, la oscuridad de la cueva donde se

sitúa el personaje, y la lanza partida que viene a simbolizar la derrota del dios frente al nuevo héroe. Todo realizado desde un expresionismo muy particular, jugando con las distintas posibilidades del carboncillo para crear esos claroscuros que llenan de dramatismo al personaje en una escena clave, el fin de Wotan como dios y su desaparición de la Tetralogía.[28]

Esta relación del personaje wagneriano con el Don Quijote cervantino fue una reflexión habitual en estos primeros años del siglo XX en los discursos teóricos de algunos escritores,[29] especialmente a partir de la celebración del tercer centenario de la primera edición, cuando Cervantes se erigió como el primer clásico nacional. En *El Quijote* se buscaron las claves del pasado y del futuro de la nación,[30] incluso de la pérdida de Cuba y Filipinas, o, siguiendo las nuevas teorías de Nietzsche, se le identificó con el superhombre.[31] El caso del escritor catalán Pompeu Gener quien escribió numerosos textos sobre El Quijote, empareja a los dos personajes en las páginas de la revista modernista *Joventut* en una fecha temprana como 1901, un año antes de la realización del Wotan de Sert: «*Anima inmensa y de potencia absorbent com la rassa simbolisada, ella concentra en si totes las palpitacions de la vida social d' un poblé esdevingut conquistador á força d' haver estat conquistat. Temerari fins la rubina, absolutista fins á la irracionalitat, sec y dur, pero valent y magnanim, s' ha extés per tots els ámbits del món com la Rassa Castellana qu' ell simbolisa. Per aixó' l llibre s' intitula ab raó Don Quijote de la Mancha. Aquell héroe manchego no té res que veure ab el Català, ab el Viscaí, ni ab el Gallego, originaris d' altres rassas* [...]».

Gener concluye que una característica dominante de don Quijote es «*Matar, perseguir, aqueix es l'imperatiu de la seva ánima, composta de Wotan germánich y d'Almanzor serrahí*».[32] Como vemos, la identificación del personaje cervantino con el prototipo de la raza castellana,[33] coincide con la lectura que realiza y cristaliza Sert con los tipos segovianos de Zuloaga y su Wotan-quijotesco.

La caracterización de esta obra con la figura del emblemático Quijote ya la ofreció el crítico y prohombre del Modernismo, Miquel Utrillo, en las páginas de la revista *Forma* (1904). Destacamos la descripción completa sobre esta: «[...] *Otra obra mucho más reciente, es el Wotan, dibujado al carboncillo y despojado de todos los detalles indecisos con los cuales ocultaba con ingenio, el novel artista, el desequilibrio que existía entre su comprensión y deseos, con los medios técnicos de que disponía para realizarlos. Se podría discutir si el héroe escandinavo está representado tal como se ve a través de la modificación wagneriana, pero como han hecho los artistas de todos los tiempos, Sert ha españolizado el dios septentrional, dándole un ligero aspecto quijotesco que sienta perfectamente al tuerto arreglador del mundo que acaba vencido, por los que creara.- Del propio modo, los flamencos pintaban Venus modeladas dentro del ideal rosa y oro en que adoraban y los italianos del Renacimiento, traducían al aspecto plástico toscazo todas las fábulas griegas; como nuestro Velázquez pintó un Apolo recién bajado de las sierras castellanas y un ceñudo Marte, que parecía desear volver a Flandes*».[34]

El artículo laudatorio que éste dirigió hacia el joven artista que veía en el encargo de la decoración de la catedral de Vich su gran obra,[35] suponía un gran impulso para Sert que, además de aparecer con un largo artículo monográfico en la revista *Forma* –en la que se reprodujeron también algunos de sus proyectos decorativos (*Homenaje a Pomona* o el *Cortejo de la Abundancia*, expuestos en 1900)– también insistía en su formación clasicista tras los viajes realizados por Italia, Francia y Bélgica, y en las características formales que luego lo harían diferenciarse del resto de artistas del momento, como la grandiosidad de las composiciones y su trabajo inicial en la estética decadentista en obras como *Amor*.

El *Wotan* de Sert fue expuesto al público barcelonés en la Sala Parés en septiembre de 1904, junto a unos plafones decorativos. Fue Sebastià Junyent quien ofreció noticia de estas obras en la revista

*Joventut*, donde venía ejerciendo labor como crítico desde sus inicios.[36] A pesar de apoyar en todo momento a la nueva generación postmodernista,[37] siendo como él era generacionalmente del pleno Modernismo, sin embargo, no incluyó en este grupo escogido a Sert. De hecho, criticó duramente la obra del pintor por lo desagradable de sus pinturas: «*La primera impressió que causan els plafons d'en Sert es desagradable*. [...]. *ara com ara lo que tal volta vol donar impressió de grandiositat, de forsa y d'originalitat, fa l'efecte de groller y ampulós. Las grotescas fesomias de las figuras* [...], *bona part dels visitants no trobi las figuras repulsivas!*».[38]

En cuanto a la figura de Wotan, la definió como «*El Wotan que ocupa'l centre de la sala no s'escapa d'ésser teatral y ab ribetes d'ordinariesa*».[39]

Como vemos, Sebastià Junyent sí apoyaba fervientemente la obra de Nonell, siendo uno de sus grandes defensores, con las figuras de gitanas y la temática miserabilista que en términos generales podían asemejarse a la fórmula temática elegida por Sert con este Wotan, pero a la que Junyent criticaba quizás por ver en ella «*dels defectes y qualitats del art espanyol, que no abandonan del tot ni als que habitualment fan estada a París, com en Sert y en Feliu*». Y aquí da la clave a nuestro parecer el crítico: Sert se aproximaba con este *Wotan* a la tradición española a través del realismo y en esa nueva lectura por los tipos populares que había comenzado a trabajar Ignacio Zuloaga a finales de siglo y que tantos éxitos le reportaron en Europa. ¡Qué podía ser más popular que la figura del Quijote, más española en su simbolismo que el personaje cervantino! Sert con esta figura se aproximaba al sentir de la estética noventayochista que Zuloaga tan bien interpretó en los comienzos del siglo XX.

## NOTAS

1. Esta obra de gran formato, 227 x 331 cm, fue adquirida en la III Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1896. Curiosamente, el pintor José Garnelo y Alda, amigo de los Masriera, regala una pintura el 19 de marzo de 1896 dedicada a su amigo Josep Masriera, donde muestra la misma escena que la de Francesc Masriera. Actualmente se conserva en el Museu de Girona (130.979). Véase *Una melodía de Schubert* en Francesc Quílez i Corella, "La pintura de Francesc Masriera: entre l'ideal cosmopolita i la realitat localista", catálogo de la exposición *Els Masriera*, Barcelona, MNAC, Departament de Cultura, Ed. Proa, 1996, p. 53-54.
2. Para ver el papel del piano en el sistema educacional femenino en el siglo XIX, A. Corbin; M. Perrot, "Entre Bastidores", *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, vol. IV, Madrid, Georges Duby y P. Ariès editores, 1989, p. 419-620.
3. El dibujante Ricardo Marín (1874-1942) realizó un dibujo para *Blanco y Negro*, 1898, donde incluía las partituras vertidas de Gluck, Mozart, Beethoven y Wagner: "Notas del Natural. Los Conciertos 1898". O recordar también los plafones pintados por Pau Roig para la casa de música Cassadó & Moreu de Barcelona, 1900, donde pintó el *Orfeo* de Gluck, la *Pastoral* de Beethoven y el *Lohengrin* de Wagner. Véase sobre éste el reciente estudio de Clara Beltrán Catalán, "El almacén de pianos Cassadó & Moreu: fusión de las artes en el Modernismo", *Butlletí XXVI. Barcelona 2012*, RACBASJ, 2013, p. 117-134.
4. Tal y como comenta Leticia Azcue, "De Gemito a Benlliure. Retratos escultóricos de Marià Fortuny i Marsal en España", *Butlletí XXIII-XXIV. Barcelona 2009-2010,* RACBASJ, 2011, p. 153.
5. Opisso fue director de *La Ilustración Artística* entre 1882 y 1900; cabe incidir en su capacidad para sintonizar con el arte más nuevo que se corrobora en la publicación de un monográfico *Arte y artistas catalanes*, 1900, donde revisó la obra de veinticuatro artistas (dibujantes, pintores y escultores) donde dominaban ampliamente los modernistas en sus diversas acepciones. Es por ello que sea un nombre a tener en cuenta a la hora de analizar la entrada del simbolismo plástico en Cataluña y España a través de la prensa. Véase Francesc Fontbona, "La crítica d'art en el Modernisme Català. (Primera aproximació)", *Daedalus*, (1979) nº 1, p. 75-76.
6. R. Balsa de la Vega, "Verdades y mentiras", *La Ilustración Artística*, año XI (11 abril 1892), nº 537, p. 226.
7 Eliseu Trenc, *Simbolisme a Catalunya*, Museu d'Art de Sabadell, 1983, p. 13.
8. R. Balsa de la Vega, *op. cit.*, p. 226.
9. Tal y como sugiere Francesc Fontbona, argumentando que cerca de 1893-1894 hubo un cambio en la evolución ideológica en Barcelona –verosímilmente a causa de la presión que en el ambiente ejercían los atentados anarquistas–, que lo llevan a abandonar el realismo. Véase Francesc Fontbona, "La pintura modernista en España", en Hans H. Hofstätter, *Historia de la Pintura Modernista Europea*, Barcelona, Ed. Blume, 1981, p. 257.
10. Santiago Rusiñol, "La orden de la Rose + Croix", *La Vanguardia*, 18 de marzo de 1892. Sobre Rusiñol y sus críticas desde París véase Guillermo Solana, "El camino de los cipreses. Imágenes del simbolismo idealista en España", en Jean-David Jumeau Lafond (comisario), catálogo de la exposición *Los Pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, p. 50.
11. Santiago Rusiñol, "Tercera Exposición General de Bellas Artes. Las pinturas simbólico-decorativas", *La Vanguardia*, 13 de mayo de 1896, p. 4. Véase el estudio sobre el wagnerismo artístico en las artes y su presencia en el Modernismo catalán en Lourdes Jiménez (comisaria), catálogo de la exposición *Richard Wagner i Adrià Gual. Els plafons perduts de l'Associació Wagneriana*, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya (29 de mayo -29 de septiembre de 2013). Catálogo en línea: http://issuu.com/publicacions_generalitat/docs/9788439390619_alta
12. Lourdes Jiménez, "Iconografía wagneriana en la obra de Sert. Un *Parsifal* desconocido dedicado a Joan Maragall", en Dossier *Maragall i les arts*, Revista *Haidé*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, (2013) nº 2, p. 75-86. Véase revista en línea: https://botiga.bnc.cat/publicacions/haide_num2.pdf
13. Es el primero y más poderoso de los dioses. Pierde su ojo izquierdo al beber de la fuente original, esto le permite arrancar una rama al fresno del mundo y fabricarse con ella el asta de su lanza. Se convierte de esta manera en el primero de los dioses y se casa con Fricka. Al igual que sus homólogos Júpiter/Zeus sus inquietudes y protagonismo como el primero de los dioses, le llevó a imponer su poder entre los gigantes, los enanos y los humanos. Entre sus atributos destacan la lanza, símbolo de la autoridad superior. Fue realizada con una rama arrancada al fresno del mundo. En su asta están grabadas las runas de los pactos (contratos) que mantienen el orden del mundo bajo la voluntad de Wotan.
14. Su figura fue tan popular como la Brunilda de *La Walkyria;* por ejemplo, en el Carnaval de 1902 celebrado en Madrid, obtuvo el primer premio de máscaras a caballo, Wotan. En "Concurso de máscaras Carnaval 1902", *Blanco y Negro*, 1902, nº 563. En 1905 el joyero Enrique Masriera, expuso una *Efigie decorativa en oro cincelado de Wotan* en su exposición "Joyas wagnerianas ", con motivo del estreno en el Liceo de *Los maestros cantores de Nuremberg* (1905).

15. Alberto del Castillo, *José Mª Sert, su vida y su obra*, Barcelona, Ed. Argos, 1947.
16. Véase su tesis *José Maria Sert y Badia (1874-1945), peintre Catalan, entre tradition et modernité*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, septiembre 2007, Annexe 7.1., p. 29, y su estudio: Pilar Sáez Lacave, "Els orígens modernistes de Josep Maria Sert", en Francesc Fontbona (dir.), *El Modernisme. Pintura i Dibuix*, vol III, Barcelona, Edicions L'Isard, 2002, p. 264.
17. Su reproducción apareció en la revista *Forma*, vol. I (1904), p. 322. Aparece firmado en el ángulo inferior derecho "J. M. Sert 1902".
18. Tras tener un contacto con la autora, nos dijo que no había visto esta obra y seguía la catalogación ofrecida por Alberto del Castillo.
19. Miquel Utrillo ya hablaba de estas visitas: «[...] *Sert tuvo la ventura de gozarse en la contemplación de las obras culminantes de los grandes maestros afines a su modo de sentir. –Sus largas excursiones a Italia, Bélgica y Francia, le compenetraron con las producciones trascendentales del Renacimiento,* [...], *antes bien para emprender un camino nuevo partiendo de una base sólida*», en Miquel Utrillo, "El pintor J. M. Sert", *Forma*, *op. cit*, nota 17.
20. A excepción de los figurines realizados para la interpretación de la obra en los teatros líricos, o postales de cantantes, especialmente los de Bayreuth, que circulaban a manera de presencia dogmática reproduciendo la iconografía original aprobada por Wagner en sus festivales. Joaquim Pena, reconocido wagneriano y amigo de Sert –de sus tiempos del Teatre Íntim– contaba con una colección importante de estas postales originales del Festival de Bayreuth.
21. Como la escultura aparecida en las páginas de *La Ilustración Artística*, "El dios Wotan, estatua en bronce de Rodolfo Maison", (5-08-1901) nº 1023, p. 514.
22. Recordemos que Ignacio Zuloaga (1870-1945) tan sólo era cuatro años mayor que Sert. A inicios de siglo su figura ya gozaba de gran prestigio en París y otras capitales europeas. Su amistad y vinculación con los artistas catalanes proviene de sus primeros años en París, especialmente con su amigo Santiago Rusiñol (apuntemos su interés por la figura de El Greco y el episodio de la compra de los Grecos de Sitges por el artista catalán). Igualmente, expuso en Barcelona obteniendo la 1ª medalla de la Exposición de Arte de Barcelona con su obra *Víspera de la corrida* en 1899. Zuloaga había comenzado a visitar y pasar largas temporadas en Segovia desde 1898, ciudad donde residía y trabajaba su tío Daniel Zuloaga.
23. El caminante, Wotan, no aparece hasta la escena segunda del acto primero de *Siegfried*, y en la acotación escénica aparece su retrato iconográfico: «*El caminante, Wotan, sale del bosque, / por la abertura del fondo de la caverna. / Lleva un manto azul oscuro / y una lanza como báculo. / En la cabeza lleva un gran sombrero/ de ala ancha que le cae/ sobre el ojo vacío*». En su presentación ante Mime, dice: *«Por "El Caminante"/ me conoce el mundo: / mucho he vagado ya: / ¡por la faz de la Tierra/ a lo largo y ancho he errado*». Sigo la traducción de Anselmo Alonso, *Siegfried*, en programa *Der Ring des Nibelungen (El anillo del Nibelungo)*, Valencia, Palau de les Arts Reina Sofía, 2009, p. 185.
24. Wotan perdió su ojo izquierdo al beber de la fuente original.
25. Héroe sin miedo. Hijo de los welsungos (Siegmund y Sieglinde) y nieto de Wotan. Es un mortal desde su nacimiento. El más fuerte de los welsungos. Aparece en la segunda jornada, siendo el protagonista principal, es el gran protagonista del *Cantar de los Nibelungos* y sobre su mito inició Wagner la composición de la Tetralogía con el *Siegfried's Tod*. Es criado por el nibelungo Mime, hermano de Alberich. Da muerte a Fafner, el gigante que había robado el tesoro de los nibelungos y el anillo. Llega hasta Brünnhilde (su tía) despertándola de su sueño eterno, ambos se enamoran, se marcha y termina siendo asesinado por Hagen, del país de los gibichungos.
26. «*Siegfried: (Tira la espada)/ ¡El enemigo de mi padre! / ¿Te encuentro aquí? / ¡Bendita ocasión/ para vengar la afrenta! / Ataca con tu lanza, / ¡la hará pedazos mi espada!*». Citado en programa *Der Ring des Nibelungen*, *op. cit.* nota 23, p. 238-239.
27. Acotación, *ibid.*, p. 239.
28. En la última jornada, *Gotterdämmerung*, ya no aparece Wotan.
29. Véase el artículo de Carme Riera, "El Quijote desde el nacionalismo catalán", *Nueva Revista*, (julio-agosto 2004) nº 94, UNIR (Universidad de La Rioja), Biblioteca Virtual, http:// www.fundacionunir.net/items/show/283, p. 48-67.
30. *Ibid.*, p. 2.
31. F. Navarro Ledesma, *Revista Moderna*, Madrid: «*Ahora hablan mal por aquí de don Quijote, maldicen a don Quijote; don Quijote es lo único bueno que había en España. Porque el espíritu de don Quijote no perdura en el alma nacional, hemos perdido Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Don Quijote es la justicia, es la práctica denodada de la justicia; lo que los modernos llaman superhombre sería don Quijote si tuviera representación moral*». Citado por Carme Riera, *op. cit.*, p. 50.
32. Pompeu Gener, "Don Quijote y Sancho Panza com a tipus simbòlics espanyols i com a tipus simbòlics humans", *Joventut*, (1901), citado por Carme Riera, *op. cit.*, p. 56.
33. Sobre esta teoría se pronunciaron, entre otros autores catalanes Valentí Almirall, Prat de la Riba o el citado Pompeu Gener. Véase Carme Riera, *op. cit.*, p. 55.
34. Miquel Utrillo, "El pintor J. M. Sert", *op. cit.*, p. 337-338.
35. «*La obra importante, la que concluida ó sin acabar ha de dar a Sert la reputación seriamente reconocida por todos y la que da la medida de sus grandes*

*condiciones de pintor, sostenidas por una solidez de conocimientos en otras artes que son harto escasos entre nosotros; la gran obra de Sert, es la decoración de la Catedral de Vich* [...]». Citado por Miquel UTRILLO, *ibid*., p. 338.

36. Véase su labor como ensayista en el estudio de Francesc FONTBONA, "Sebastià Junyent", en *La crisi del modernismo artístic*, Barcelona, Ed. Curial, 1975, p. 82-101. Su labor como crítico de arte fue estudiada en su momento por Francesc FONTBONA, "Sebastià Junyent" en "La crítica d'art en el Modernisme català (Primera aproximació)", *Daedalus,* (1979) nº 1, p. 78-79.
37. La simpatía hacia la nueva generación –incluyendo a Gimeno– llegó a tal punto que cuando dirigió el número extraordinario de fin de año de 1904 de *Joventut*, reunió reproducciones de obras de Pidelaserra, Gosé, Gimeno, Picasso, Nonell, A. Bori, Nogués, Oleguer Junyent, Xiró y Pichot, incluyéndose él. Véase Sebastià JUNYENT, "Els pintors joves", *Joventut*, (7 de febrer de 1904) nº 204, p. 7-10. Citado por Francesc FONTBONA, *op. cit*., p. 97.
38. Sebastià JUNYENT, "Sala Parès. Exposició de *Forma*", *Joventut*, (29 de setembre de 1904) nº 242, p. 650.
39. *Ibid*., p. 650. A pesar de la iconografía wagneriana, Sebastià Junyent conocía la importancia de la obra wagneriana, en su momento dijo «*si el segle XIX en música era el segle de Wagner* –a la seva biblioteca tenia moltes obres d'ell–, *en escultura era el de Rodin*.» Citado por Francesc FONTBONA, "Sebastiá Junyent", *La crisi del modernisme artístic*, *op. cit*., p. 98.